

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОРОНОВА ТЕТЯНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 782.1(450):7.071.2:781.68(043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ОПЕРА ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА»:
РЕЖИСЕРСЬКО-КОМУНІКАТИВНИЙ КОНЦЕПТ
УТІЛЕННЯ**

Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

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

Т.О. Воронова

Творчий керівник:

Даць Ірина Вільямівна
народна артистка України, професор

Науковий консультант:

Кривошея Тетяна Олександрівна
доктор культурології, доцент, в.о.
завідувача кафедри теорії та історії
культури

АНОТАЦІЯ

Воронова Т. «Опера Джакомо Пуччіні «Тоска»: режисерсько-комунікативний концепт утілення». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації. Мета дослідження — обґрунтувати сутність власного режисерського втілення опери Джакомо Пуччіні «Тоска», враховуючи інтерпретації інших постановників, систематизувати їх за ідейно-постановницькою спрямованістю, розглянути комунікативні ознаки опери, здатної впливати на зростання популярності регіональної музичної культури, на активізацію спілкуванням.

Об'єкт дослідження — опера Дж. Пуччіні «Тоска» .

Предмет дослідження — режисерсько-комунікативний концепт утілення опери Дж. Пуччіні «Тоска» на сцені Чернівецької обласної філармонії.

Основні завдання дослідження: розглянути оперу «Тоска» в контексті в контексті європейської театральної культури періоду написання твору; охарактеризувати оперу «Тоска» в контексті музичної творчості Дж. Пуччіні, його художньо-естетичні погляди, своєрідність індивідуального стилю; здійснити аналіз основних сценічних постановок опер «Тоска»; розкрити особливості режисерського втілення опери в умовах філармонійної установи; обґрунтувати доцільність режисерських експериментувань, спрямованих на комунікацію із глядачем; відтворити сутність режисерського концепту комунікації на сцені Чернівецької обласної філармонії

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, сучасних концепціях втілення опери, розкритих в культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що оперу Дж. Пуччіні «Тоска» вперше розглянуто в аспекті комунікативності та адаптації вистави до сприйняття її публікою в умовах суспільства, травмованого війною; охарактеризовано особливості режисерського втілення опери зусиллями артистів філармонії, яка є нетиповою мистецькою локацією для постановки цього жанру.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової оперної музики, культурологічної літератури, аналізу опери, режисури музичного

театру та у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі режисерів - інтерпретаторів оперного жанру.

У **Розділі 1** розкрито світову популярність опери Дж. Пуччіні «Тоска» від ранніх її постановочних версій до наших днів. В умовах сучасного інформаційного суспільства особливої наукової і практичної уваги потребує терапевтична взаємодія митця-інтерпретатора з потенційною публікою, яка щоденно зазнає впливу воєнних тригерів сьогодення. З'ясовано особливості режисерських пошуків у розкритті теми війни та життєвого вибору особистості, окреслено новітні підходи до вирішення оперних «шлягерів» на основі історіографічного, інтегративного, міждисциплінарного та міжгалузевого підходів та наукового аналізу зазначеної проблематики.

У **Розділі 2**, аналізуючи ідейно-художні особливості твору, режисер-практик моделює загальне спрямування проєкту, розкриває авторське концептуальне бачення та індивідуальний стиль. Основу режисерських пошуків становлять праці таких пуччініївських монографістів як Мішель Жерарді, професор музикознавства та історії сучасної музики в Університеті Павія (Італії), Ніколас Барангванат і Александрі Вілсон, які дослідили контекст створення опер Пуччіні та інших композиторів-веристів на зламі XIX-XX століть. Найбільш цінними джерелами для вивчення й переосмислення у процесі режисерської інтерпретації, в яких охарактеризовано поняття «первинності» «Тоски» 1900 року, адже задум композитора міг змінюватися залежно від місця її нового втілення, а кількість змін під час переписуваннях сцен автором така, що виявити відмінності між оригіналом і копіями досить складно. У розділі розкрито деталі створення лібрето за драмою В. Сарду, а також наголошено на тому, що автор опери вдається до режисерської інтерпретації свого творіння. Тому автор цієї роботи як режисер-постановник пояснює причину вибору для її сценічного втілення версії опери 1900 року, нещодавно перевиданої у видавництві «Рікорді» з широкою анотацією Паркера.

У **Розділі 3** детально показано конкретику процесу реалізації опери «Тоска» Дж. Пуччіні на сцені Чернівецької обласної філармонії ім. Д. Гнатюка. Виявляючи особливості втілення опери в умовах нетрадиційної мистецької локації та результати цього проєкту як продовження пост-продуктивного періоду взаємодії між митцем і публікою, авторка апелює до сучасних практик в Україні і за її межами. Поетапно розкрито шлях режисера-постановника – від задуму до його втілення, з ілюструванням роботи з кожною із виконавських структур установи окремо, особливо з солістами, на яких припадає вся увага глядача і які потребують від автора проєкту цілісного бачення мізансцен вистави. Важливо, що в розділі охарактеризовано спільну роботу режисера і диригента як співавторів інтерпретації, а також постановки масових мізансцен.

У **Висновках** підбито підсумки наукового дослідження, зокрема зазначено: Джакомо Пуччіні створював оперу «Тоска» в руслі експериментувань нового режисерського театру кінця XIX – початку XX століть, екстраполюючи свої веристські погляди на історичний сюжет з

реальними прототипами, але зосередив увагу не на історизмі, а на драматургічних взаємозв'язках з твором В. Сарду. Композиція опери ґрунтується на ідеї життя й виживання головних героїв в умовах воєнних потрясінь, ідеї, співзвучної авторці дослідження і втіленої в концепті її власного режисерського задуму. Здійснюючи постановки опери в класичних оперних театрах, режисери вдавались до історичних акцентів. У сучасних версіях опери переважає експериментування з формами вираження синкретизму жанру, прагнення комунікувати з глядачем за допомогою «живих» емоцій, а не історизму. З розвитком модернізму і постмодернізму «Тоска» найчастіше зазнає інтерпретацій в стилі *монументалізму* – з багатим декоруванням, акцентом на масових мізансценах, на реконструюванні фасадів вказаних місць історичних подій і *символізму* – з акцентом на сюжетній дії. Тут важливо володіти принципово інакшим інструментарієм, завдяки якому можна маневрувати за допомогою виразних деталей, а не загального концепту. Остання прем'єра опери «Тоска» в Україні відбулася в Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка, яка має потужний творчий потенціал. Роль режисера в цьому процесі стала визначальною, його ініціатива й організаційні здатності забезпечили синергійну роботу усіх творчих ланок. Він постає модератором комунікації з колективами філармонії, зокрема з трьома оркестровими і двома хоровими, а також із запрошеними солістами та місцевими акторами-співаками. У процесі постановки вирішувались важливі комунікативні завдання: вербально розкрити сенс опери засобами відео-контенту; апелювати до надзавдання, донести до глядача авторську ідею за допомогою зримого контенту; прагнути, щоб костюм героя репрезентував його характер та духовну зміну відповідно до розвитку сюжетної дії опери; роз'яснити кожній хоровій групі сутність масових сцен, адже хор почасти виконує функцію самостійної акторської лінії в драматургії дійства, а часом посилює акторські протистояння; промотивно підготувати глядацьку аудиторію шляхом виступів режисера на ТБ, інтерв'ювання, промоції на медійних платформах у ЗМІ та соціальних мереж.

Додатки ілюструють авторський погляд на візуальне вираження конфлікту опери, її основні сюжетні лінії та інтерпретацію характерів дійових осіб.

Ключові слова: опера Дж. Пуччіні «Тоска», веристська опера, режисерський театр, сценографія, філармонійний проєкт, авторський задум.

ANNOTATION

Voronova T. «Giacomo Puccini's opera «Tosca»: the director's and communicative concept of implementation» – Qualifying scientific work in the form of a manuscript.

A creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 "Stage Art". – National Music Academy of Ukraine, Kyiv named after P. I. Tchaikovsky. 2024.

Content of the annotation.

The content of the abstract. The purpose of the study is to substantiate the essence of the director's own embodiment of Giacomo Puccini's opera "Tosca", taking into account the interpretations of other directors, to systematize them by ideological and staging orientation, to consider the communicative features of the opera, which can influence the growth of popularity of regional musical culture, and the intensification of communication.

The object of the study is Puccini's opera «Tosca».

The subject of the study is the director's and communicative concept of the embodiment of Puccini's opera Tosca on the stage of the Chernivtsi Regional Philharmonic.

The main objectives of the study: to consider the opera «Tosca» in the context of the European theatrical culture of the period of writing the work; to characterize the opera "Tosca" in the context of Puccini's musical works, his artistic and aesthetic views, the originality of his individual style; to analyze the main stage productions of the opera "Tosca"; to reveal the peculiarities of the director's embodiment of the opera in the conditions of the philharmonic institution; to substantiate the feasibility of directorial experiments aimed at communicating with the audience; to recreate the essence of the director's concept of communication on the stage of the Chernivtsi Regional Philharmonic.

The research **methodology** is based on an interdisciplinary approach, modern concepts of opera performance, revealed in cultural and art historical discourses.

The scientific novelty of the study is that Puccini's opera Tosca is first examined in terms of communicativeness and adaptation of the performance to the public's perception in a society traumatized by war; the peculiarities of the director's embodiment of the opera by the Philharmonic artists, which is an atypical artistic location for staging this genre, are characterized.

Practical significance of the work. The materials of the scientific substantiation can be used in training courses on the history of world opera music, cultural literature, opera analysis, musical theater directing and in further research on the

subject of the work, as well as in the practical work of directors - interpreters of the opera genre.

Chapter 1 reveals the worldwide popularity of Puccini's opera *Tosca* from its early staged versions to the present day. In today's information society, the therapeutic interaction of an artist-interpreter with a potential audience that is exposed to the military triggers of the present on a daily basis requires special scientific and practical attention. The article identifies the peculiarities of directors' searches in revealing the theme of war and the life choices of the individual, outlines the latest approaches to addressing opera "hits" based on historiographical, integrative, interdisciplinary and interdisciplinary approaches and scientific analysis of this issue.

In Chapter 2, analyzing the ideological and artistic features of the work, the practicing director models the general direction of the project, reveals the author's conceptual vision and individual style. The basis of the director's research is the work of such Puccini monographers as Michel Gerardi, Professor of Musicology and History of Modern Music at the University of Pavia (Italy), Nicholas Barangwanath and Alexandre Wilson, who have studied the context of the creation of operas by Puccini and other verist composers at the turn of the XIX-XX centuries. The most valuable sources for studying and rethinking in the process of director's interpretation are those that characterize the concept of "originality" of *Tosca* of 1900, since the composer's idea could change depending on the place of its new incarnation, and the number of changes during the author's rewrites of scenes is such that it is difficult to identify differences between the original and copies. The chapter reveals the details of the creation of the libretto based on the drama by V. Sardu, and also emphasizes that the author of the opera resorts to a director's interpretation of his creation. Therefore, the author of this work, as a stage director, explains the reason for choosing the 1900 version of the opera, recently reissued by the Ricordi publishing house with Parker's extensive annotation, for its stage realization.

Chapter 3 shows in detail the specifics of the process of realizing Puccini's *Tosca* on the stage of the Chernivtsi Regional Philharmonic named after Dmytro Hnatiuk. Identifying the peculiarities of the opera's realization in an unconventional artistic location and the results of this project as a continuation of the post-production period of interaction between the artist and the public, the author appeals to contemporary practices in Ukraine and abroad. The path of the stage director is revealed step by step - from the idea to its realization, illustrating the work with each of the performing structures of the institution separately, especially with soloists, who receive all the attention of the audience and require a holistic vision of the performance's mise-en-scene from the project author. It is important that the chapter describes the joint work of the director and conductor as co-authors of the interpretation and staging of mass mise-en-scene.

The Conclusions summarize the results of the research, in particular, the following: Giacomo Puccini created the opera «Tosca» in the line of experiments of the new director's theater of the late XIX - early XX centuries, extrapolating his verist views on the historical plot with real prototypes, but focused not on historicism, but on dramaturgical relationships with the work of V. Sardou. The opera's composition is based on the idea of the protagonists' life and survival in the midst of military upheaval, an idea that is in tune with the author of the study and embodied in the concept of her own directorial idea. When staging the opera in classical opera houses, directors used to emphasize historical accents. Modern versions of the opera are dominated by experimentation with forms of expression of the genre's syncretism, the desire to communicate with the audience through “live” emotions rather than historicism. With the development of modernism and postmodernism, Tosca is most often interpreted in the style of monumentalism - with rich decoration, emphasis on mass mise-en-scene, reconstruction of the facades of the specified places of historical events and symbolism - with an emphasis on plot action. Here it is important to have a fundamentally different toolkit that allows you to maneuver with expressive details rather than a general concept. The last premiere of Tosca in Ukraine took place at the Chernivtsi Regional Philharmonic, which has a strong creative potential. The director's role in this process was decisive; his initiative and organizational skills ensured the synergistic work of all creative elements. He acts as a moderator of communication with the Philharmonic's ensembles, including three orchestras and two choirs, as well as with guest soloists and local actors and singers. Important communication tasks were solved during the production: to verbally reveal the meaning of the opera through video content; to appeal to the supertask, to convey the author's idea to the audience through visual content; to strive for the character's costume to represent his character and spiritual change in accordance with the development of the opera's plot to explain to each choral group the essence of mass scenes, because the chorus partly performs the function of an independent actor's line in the drama of the action, and sometimes intensifies the actors' confrontations; to prepare the audience for the production through the director's TV appearances, interviews, and promotion on media platforms in the media and social networks.

The appendices illustrate the author's view of the visual expression of the opera's conflict, its main storylines, and interpretation of the characters.

***Key words:** Puccini's opera Tosca, verist opera, director's theater, scenography, philharmonic project, author's idea.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ

1. Воронова Т. Взаємодія національного та міжнародного досвіду в інтеграційно-культуротворчих процесах сьогодення (на прикладі опери Дж. Пуччіні «Тоска»). Актуальні питання гуманітарних наук, 2024, вип. 76, т.1. С. 83-87.

2. Воронова Т. Опера Левка Колодуба «Поет» як вектор режисерської актуалізації образу Кобзаря в реаліях сьогодення. Українське музикознавство, вип. 47 (2021), С. 28-38.

3. Воронова Т. Практичне значення словесної складової опери в контексті розвитку режисерського театру ХХ–ХХІ століть, Вісник Київського національного університету культури та мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, Т. 3, № 2 (2020).

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ імені П. І. Чайковського.

Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Участь у ХХІV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», 8 грудня 2021 р., м. Одеса.

2. Участь у Міжнародній науково-практичній конференції НМАУ ім. П. Чайковського «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу», 23 лютого 2021 р., м. Київ.

3. Участь у Міжнародній науково-практичній конференції НМАУ ім. П. І. Чайковського «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки» 23 лютого 2022 р., м. Київ.

4. XXVII Молодіжна науково-творча онлайн-конференція «*Дні науки*» (28-29 квітня). Одеса, 2023 р.
5. Участь у Міжнародній конференції креативних індустрій «Харків. Культура. Залізобетон: виклики, можливості, перспектива» 27-28 червня 2023, м. Харків (на базі м. Вільнюс).
6. Участь у Міжнародній науково-практичній конференції «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» 26-28 лютого, 2024 р.
7. Участь у Всеукраїнській науково-практичній конференції «Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України», м.Київ, 28-29 травня 2024 р.
8. І Буковинська музична науково-практична конференція «Сучасні проблеми координації та комунікації музичної культури Буковини через призму аналізу діяльності «Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині»: до 160-річчя заснування Товариства та 135-річчя від дня народження В. Барвінського, м. Чернівці, 4-7 вересня 2023 року (в якості куратора та доповідача).

Постановка опери на захист відбулася 1 жовтня 2022 року о 17.00 в залі Чернівецької обласної філармонії ім. Д. Гнатюка, м. Чернівці.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ОПЕРА ДЖАККОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА» В СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	
1.1. Дослідження опери Джакомо Пуччіні «Тоска» в контексті європейської театральної культури періоду написання твору.....	15
1.2. Аналіз основних режисерських утілень опери «Тоска» Джакомо Пуччіні.....	26
Висновки до РОЗДІЛУ 1	34
РОЗДІЛ 2. МОДЕЛЮВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА» У НЕТРАДИЦІЙНІЙ ЛОКАЦІЇ ФІЛАРМОНІЙНОЇ УСТАНОВИ	
2.1. Концептуальне бачення оперної вистави крізь призму комунікації режисера та глядача.....	36
2.2. Формування режисерських завдань на етапі сценічного задуму.....	46
Висновки до РОЗДІЛУ 2	52
РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА» У ФІЛАРМОНІЙНОМУ ФОРМАТІ	
3.1. Кореляція ідейно-художнього задуму у співпраці із творчими колективами філармонії.....	54
3.2. Втілення режисерського концепту комунікації на сцені Чернівецької обласної філармонії.....	59
Висновки до РОЗДІЛУ 3	67
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
ДОДАТКИ	83
Додаток 1 Афіша вистави.....	83
Додаток 2. Програма вистави (зовнішня частина).....	84
Додаток 3 Лібрето (внутрішня частина)	84

	11
Додаток 5. Фото-контент вистави з описом мізансцен.....	85
Додаток 6. Посилання та вижимка з промоції на ТБ.....	111
Додаток 7. Посилання на саму виставу.....	111
Додаток 8. Посилання на критику.....	111

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному оперному театрі відбувається активне збагачення й урізноманітнення засобів художньої виразності, проте не менш актуальною є проблема комунікативності, для режисера-постановника вона може стати визначальною. Це спонукає оптимізувати вітчизняний і зарубіжний досвід у цій сфері, зосередити увагу на нетипових локаціях для масштабних постановок опери, охарактеризувати традиційні і новаційні підходи, що й актуалізує тему дослідження на матеріалі сценічного втілення зарубіжної опери на сцені філармонії.

Мета дослідження — обґрунтувати сутність власного режисерського втілення опери Джакомо Пуччіні «Тоска», враховуючи інтерпретації інших постановників, систематизувати їх за ідейно-постановницькою спрямованістю, розглянути комунікативні ознаки опери, здатної впливати на зростання популярності регіональної музичної культури, на активізацію спілкуванням.

Об'єкт дослідження — опера Дж. Пуччіні «Тоска» .

Предмет дослідження — режисерсько-комунікативний концепт утілення опери Дж. Пуччіні «Тоска» на сцені Чернівецької обласної філармонії.

Основні завдання дослідження:

- розглянути оперу «Тоска» в контексті в контексті європейської театральної культури періоду написання твору;
- охарактеризувати оперу «Тоска» в контексті музичної творчості Дж. Пуччіні, його художньо-естетичні погляди, своєрідність індивідуального стилю;
- здійснити аналіз основних сценічних постановок опер «Тоска»;
- розкрити особливості режисерського втілення опери в умовах філармонійної установи;

- обґрунтувати доцільність режисерських експериментувань, спрямованих на комунікацію із глядачем;
- відтворити сутність режисерського концепту комунікації на сцені Чернівецької обласної філармонії

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, сучасних концепціях втілення опери, розкритих в культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах.

Теоретична база дослідження спирається на такі наукові джерела:

- праці про творчу спадщину Джакомо Пуччіні, його біографічні та ментальні мотиви – М. Жерарді [91], А. Вілсон [95], Дж. Бадден [94] тощо;
- публікації про режисерський театр і практичні компетентності митця – І. Даць [18], П. Ільченка [28], О. Касьянової [30, 32, 32], О. Коваленко [39], А. Солов'яненка [67] ;
- матеріали про комунікативність як визначальний концепт музичного театру, співзвучного викликам часу, про втілення опери «Тоска» в Україні і за її межами – М. Черкашина-Губаренко [78, 79];
- дослідження про втілення опери в нетрадиційних для цього жанру локаціях – статті автора [11], а також С. Голубничого [16], К. Юдової-Романової [84];
- відео-контент, іконографіка вистав і критичні матеріали в медійному просторі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому розкрито особливості режисерського втілення опери зусиллями артистів філармонії, яка є нетиповою мистецькою локацією для постановки цього жанру.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з фаху «Музична режисура», а також з історії опери, теорії та історії культури, у подальшому дослідженні творчості Дж. Пуччіні.

Апробація матеріалів дослідження здійснювалась на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури, у доповідях на трьох всеукраїнських і чотирьох міжнародних науково-практичних конференціях, а також на одній регіональній.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у трьох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування містить: анотації (українською та англійською мовами), вступ, три розділи, висновки та додатки. У списку використаних джерел 95 позицій. Загальний обсяг роботи становить 111 сторінок, з них основного тексту —70 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРА ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА» В СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1.1. Дослідження опери Джакомо Пуччіні «Тоска» в контексті європейської театральної культури періоду написання творк

Композитор народився 22 грудня 1858 року в містечку Лукка, (Тоскана). П'ять поколінь Пуччіні становили музичну династію, поступившись лише музичній династії Бахів, шість генерацій якої присвятили своє життя мистецтву. Мати майбутнього композитора також походила з родини музикантів. Коли Джакомо виповнилося шість років, помер його батько, залишивши 33-річну вагітну дружину і п'ятьох дітей. Місто призначило вдові скромну пожиттєву пенсію і, зважаючи на значні заслуги родини, зарезервувало для сина посаду органіста в кафедральному соборі. Музичною освітою хлопця займався рідний дядько Фортунато Маджі. Він викладав у ліцеї, а також був керівником придворної капели. З 10 років Пуччіні співав у церковному хорі, крім того, він майстерно грав на органі. Так майбутнє хлопчика було визначене, і ніхто не сумнівався, що він продовжить традицію своїх шанованих предків, але він залишив органну практику після того, як 11 березня 1876 року почув у Пізі «Аїду» Джузеппе Верді, який тріумфував в європейських театрах. Це визначило вибір молодого Пуччіні – музичний театр. Мати писала листи, використовуючи всі далекі зв'язки, писала навіть особисто королеві, щоб влаштувати сина навчатись у Міланській консерваторії, а також домоглась призначення йому стипендії, а один з її родичів – Ніколау Черу – сплачував за навчання. Пуччіні все життя називав матір своїм «добрим ангелом» та офірував дзвони для католицького собору в пам'ять про неї. Можливо, через це в усіх його 12 операх оспівано жінку, її патетичний дух, нестримну силу у природній боротьбі за життя і щастя.

Навчаючись у Мілані, він написав свої перші опуси: оперу «Віліссі» – на конкурс опер до постановок, і хоч не переміг у ньому, проте привернув до себе увагу Джуліо Рікорді, який став його другом і підтримкою на все життя, а всі опуси композитора виходили у знаменитому виданні «Рікорді». Після сценічних невдач другої опери «Едгар» Дж. Пуччіні пише третю – «Манон Леско», яка принесла йому європейське визнання і прихильність «великого Верді» [70]. Після завершення прем'єрної вистави артистів викликали на сцену більше 10 разів. Далі був бурхливий успіх опери «Богема», до сюжету якої паралельно звернувся друг композитора Леонковалло, не менш відомий на той час. Ці дві опери змагалися за глядача, і Пуччіні здобув першість. «Contro tutto e contro tutti fare opera di melodia!» («Проти всього і всіх твори мелодію!») – це творче кредо композитора. «Senza melodia non esiste musica» – «Без мелодії немає й музики». Такий режисерський погляд на театр підтверджують слова автора: «У театрі діють усталені закони: зацікавити, здивувати, зворушити».

Дж. Пуччіні пощастило мати чудових друзів-акторів, які творили в його шедеврах та самі по собі були епохальними особистостями, серед них: Енріко Карузо, Франческо Таманьйо, Маттіна Баттістіні, Беньяміна Джильї, Тітта Руффо, а також Соломія Крушельницька, наша краяна, видатна «крятивниця» пізнього шедедру Пуччіні [52]. Їх пов'язувало фактичне сусідство на італійських віллах, творчість і дружні стосунки родин.

Після успіху перших двох ранніх опер – «Віліссі» та «Едгар» – Джакомо Пуччіні отримав від нотного видавця Тіто Рікорді щомісячну субсидію і визнання свого таланту з подальшими перспективами на співпрацю. Так, 1889 року композитор розпочинає роботу над оперою «Тоска» за однойменною драмою Вікторієна Сарду (1831-1908), популярною в театральному середовищі, після перегляду вистави із Сарою Бернар в головній ролі. Рікорді передбачав успіх у співпраці з молодим автором, тому, як переконує листування композитора з матір'ю, Пуччіні отримав солідний дохід та подальші комерційні гарантії для своїх творчих експериментів. Він пише своєму покровителю: «Саме в «Тосці» я бачу оперу, яка цілком підходить

для мене: без тягlostей, що дає основу для ефектної вистави і великі можливості у використанні музики». Проте задум було втілено через 10 років наполегливої роботи композитора, після сценічного успіху опер «Манон Леско» та «Богема». Обидві опери мали лібрето, яке написали у співавторстві Луїджі Ілліка і Джузеппе Джакозі. Першою роботою стала «Манон Леско» над лібрето якої працював колектив авторів, очолений замовником Рікорді: Д. Джакоза, Л. Ілліка, Д. Оліва, М. Прага. Вони опрацювали вже відомий роман аббата Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско», який набув значної популярності завдяки багатьом версіям його втілення. Це й балет Ф. Галеві «Манон Леско» (1830), а за ним і опера Д.Обера (того ж року), але головною була опера Жюля Массне, популярна в роки юності Пуччіні. Маючи талант музичного драматурга, автор висував свої вимоги до лібрето, тому точилися запальні дискусії, внаслідок яких сценарист М. Прага і поет Д.Оліва покинули роботу. Надалі тривала довга творча співпраця з Л. Іллікою і Д. Джакозою. Уже в цьому опусі автор зосереджує увагу на ідеї кордоцентризму, людинолюбства та жаги до життя, яку і втілює головна героїня опери.

Вірогідно, на становлення композиторського задуму впливали пізні яскраво видовищні опери Дж. Верді, переважно героїчна опера «Аїда», написана на псевдоісторичний сюжет давньоєгипетської історії знахідок Огюста Марієтта. Саме в цей час Дж. Пуччіні задумав майбутню історичну оперу «Тоска». Проте стиль автора наближається до веризму і психологізації, притаманної пізньому романтизму, як в опері «Богема». Новий твір привернув увагу композитора подібністю відтвореної трагічної історії, тригеру його бідного дитинства та юності, що яскраво порівнюється в сюжеті з богемною елітою Парижа. Обидві прем'єри принесли Дж. Пуччіні світову славу, відтермінувавши вихід «Тоски» на 10 років, що стало для автора визначальним у доборі засобів музичної виразності. Але задум відштовхнувся від драматичної вистави В. Сарду.

Драматург створив однойменну драму «Тоска» під впливом подій 17-18 червня 1800 року. Тут варто охарактеризувати історичний контекст як визначальний фактор. Адже в історії опери відомі лиш окремі випадки, у яких втілено справді історичний сюжет, детально задокументований істориками та бібліографами. Історичними або близькими до них за ідейною основою є опера Клаудіо Монтеверді «Коронація Поппеї» 1642 року, надалі – Джакомо Майєрбера «Гугеноти», Джузеппе Верді «Аїда» та «Набукко», а в українській історії – «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського і «Тарас Бульба» Миколи Лисенка тощо.

XX століття теж розпочалося тріумфом історичної опери «Тоска», адже за основу сюжету взято події битви при Маренго, що відбулася 17 червня 1800 року. Фактично, між подіями, втіленими в сюжеті опери та її прем'єрою лежить століття, але успіх такої ретроспективи був очевидним вже на етапі сценічного втілення композиторського задуму Джакомо Пуччіні.

Дія опери розгортається в Римі 1800 року (у драмі навіть вказані точні дати – 17-18 червня). Відомо, що Італія до середини XIX століття була поділена в її межах на незалежні королівства та між імперіями. Загалом, це була бідна аграрна країна феодального устрою, яка перебувала під значним впливом католицизму. Зокрема, Римом, як центром Священної Римської Республіки, безпосередньо управляв Папа. 1798 року, завдяки армії Наполеона Бонапарта, в Римі було створено самостійну Римську Республіку, на кшталт Давньоримської. Нею керували сім консулів. Одного з них звали Ліберо Анжелуччі, який міг бути прототипом персонажа опери Чезаре Анжелотті, втеча якого з тюрми вводить нас у вир подій твору. Через рік правління французькі війська покинули Рим, який був окупований військами сусіднього Неаполітанського Королівства. Сюжет «Тоски» розгортається на тлі подій, коли Наполеон через два роки після падіння Республіки нову ввів війська в Італію і вдруге був близький до поразки. На початку другої дії у Палаці Фарнезе святкують перемогу над французами, відомості про яку приніс гонець австрійського генерала Меласа. Однак до вечора Наполеон

отримав підкріплення і таки здобув перемогу, а неаполітанці покинули місто.

Деталі бою при Маренго розкривають карколомність переходу від свята перемоги неаполітанців, союзників Австрії у боротьбі проти Наполеона, до розчарування і спроби втекти з міста, перемогу останнього та повернення Римської Республіки, яку підтримували молоді демократи, митці й інтелектуали, на кшталт головного героя Маріо Каварадоссі. Проблема полягає в тому, що обидві події, тобто поразка Наполеона та його остаточна перемога, відбулися в один день, їх розділяють кілька годин. В опері барон Скарпіа запитує одного з підлеглих, солдата Шароне, про генерала Меласа. Він не може повірити, що Мелас розбитий, бо для нього ця політична перипетія означає втрату посади та ризик бути притягненим до відповідальності за всі вчинені ним злочини. Але для його найближчого заступника, поліцейського Сполетти, «гінчого пса», що репрезентує найгрубіше продовження свого господаря-тирана, – це шанс стати поліцмейстером Риму, здавши Скарпіа та його вірних підданих «наполеонівцям». Завдяки цій ситуації, стає зрозуміло, чому сюжет набуває такої гостроти, коли уся дія обертається довкола аполітичної Флорії Тоски, яка любить Рим і яку люблять римляни, але відверто вона не тримається конкретної політичної позиції, а радше виступає проти тиранії. Адже співачка, а тим паче небожителька, благодійниця міста, як про це йдеться у третій дії, в арії «*O dolce mani!*», служила і служитиме будь-якій владі, покладаючи всі свої артистичні квіти під ноги Мадонні. Проте, і на цьому варто зупинитися, імена головних героїв теж сприймаються як ключ до віднайдення ймовірних історичних прототипів чи їх ролі в опері.

Слово «скарпіа» (від латинського «*carpere*», італійського «*carpire*») означає «схопити», воно перетворилося на слово «павутина». Начальник поліції ловить у свої тенета злочинців. Подібність до слова «*scorpio*» («скорпіон») випадкова, хоча навмисної гри слів теж виключити не можна. Ще є кілька версій прізвища барона: це може бути анаграма від прізвиська

«Sciarpa»/«шарф», яке має безжальний і безпринципний Джерардо Курчі (Gherardo Curci), який служив неаполітанському королю, одруженому з австрійською принцесою, що співзвучно з подіями при Маренго та участю австрійської сторони в них. Він має подібне прізвисько, і хоч не сицилієць, яких вважали дуже підступними і жорстокими, проте, на відміну від судді Вінченцо Спеціале (Vincenzo Speciale), чиє ім'я нагадує оперного героя барона Вітелліо Скарпія (Vitellio), але ініціали обох збігаються. Отже, головний злодій опери має достовірного історичного прототипа.

У головної героїні вигадане прізвище від жіночої форми слова «тосканський». Імовірно, що Дж. Пуччіні, народжений в Тосканському герцогстві, таким чином пов'язав себе з головною героїнею, а її мелодійне ім'я Флорія, можливо, походить від назви міста Флоренція, столиці герцогства, що здавна вважається культурним серцем Італії, звідки походять видатні атланти Ренесансу та, власне, і світова опера. До того ж, Пуччіні, пропустивши традиційне жовтневе полювання, приїхав до Флоренції, щоб побачити славнозвісну виставу «Тоска» із Сарою Бернар в головній ролі. Цілком імовірно, що композитор таким чином увіковічнив постать геніальної актриси.

«Пуччіні прекрасно розумів цінність драми Сарду – її стрімкий розвиток і надзвичайну експресивність. Він різко заперечував, коли лібретист Ілліка хотів вкласти в уста тенора довгу прощальну промову, і замість цього написав коротку, але надзвичайно виразну й емоційну арію «E lucevan le stelle» («У небі зірки горіли»)), – пише музикознавець Генріх У. Саймон [95]. Щоб отримати дозвіл на переробку твору, Пуччіні звернувся до Джуліо Рікорді, який доручив композитору Альберто Франкетті написати оперу за однойменним сюжетом. Останній тісно співпрацював з видавцем і був популярним театральним композитором свого часу. Проте молодий Пуччіні не одразу приступив до написання музики, адже паралельно працював над «Манон» і «Богемою». Крім того, розпочати роботу заважало лібрето, адже задум Пуччіні був більш оригінальним за змістом. Джакоза й Ілліка

скоротили кількість дійових осіб, знявши другорядних для розкриття сюжету, зменшили кількість сцен (значною мірою завдяки Пуччіні), як переконують кількість ремарок і переписаних сцен, про що точно вказано у джерелі.

Результатом такої роботи став більш драматичний і набагато ефектніший текст, ніж оригінальний, як уже зазначалось у листі Джуліо Рікорді до Пуччіні в жовтні 1895 року, це мимоволі визнав сам Сарду (CARNER 1985, с. 49). Покращенню оперної версії, яка також виграла від умілої оркестровки та ефектної режисерської жестикуляції, безсумнівно, сприяла різна структура просторів, що надало змогу створити ефект одночасності і «компактності». Частина оригінального другого акту драми В. Сарду, дія якого відбувається в Палаццо Фарнезе, де святкують передбачувану перемогу над Наполеоном, було перенесено у третій акт. Це спростило сприйняття й уявлення одночасно послідовно відтворених подій сюжету, що розвивався фактично протягом доби. «Пуччіні намагався ввести дію у звукову, світлову, кольорову і моральну атмосферу Риму початку ХІХ століття. Друг композитора дон Панікеллі допоміг йому відтворити справжнє звучання дзвонів в околицях замку Сант-Анджело. А Альфредо Вандіні, мешканець Луккі і теж друг композитора, переповів йому слова старовинної народної пісні (пісні пастуха)», – пише Густаво Маркезі. Його колега Абрам Гозенпуд додає: «Музика Пуччіні додала плоті й крові мелодраматичним фігурам Сарду. Пристрасна, поривчаста, нестримна Тоска, благородний, мужній, романтично-мрійливий Каварадоссі, злостивий, підступний і жорстокий Скарпіа – три яскравих образи виразно втілені в музиці». Однак спочатку оперу сприймали без захвату. Дехто з критиків зазначав, що п'єса надто драматична, аби стати ідеальним лібрето. Композитор П'єтро Масканьї говорив: «Я був жертвою поганих лібрето. Пуччіні став жертвою надто гарного». Однак п'єсу Сарду давно забуто, а опера Пуччіні продовжує своє життя на сценах усіх оперних театрів світу вже понад сто років після прем'єри,

після більш як трьох тисяч постановок, коли сотні сопрано здійснили свій фінальний стрибок з парашюту тюремного замку.

Останньою перепоною для її втілення стало отримання дозволу Вікторієна Сарду, автора драми. Однак після того, як композитор спільно з лібретистами Луїджі Іллікою та Джузеппе Джакоза, які працювали раніше над лібрето «Богемі», опрацювали лібрето «Тоски», надавши сюжету стрімкості і динамічності, Пуччіні особисто зустрівся в Парижі з автором драми і погодив лібрето, вдало відхиливши вимогу автора отримувати великий відсоток від виконання опери.

Таким був тривалий шлях від зародження ідеї до створення музики «Тоски». Важливо, що Пуччіні постійно втручався в роботу лібретистів, бо бачив свої опери як режисер ще на етапі композиторського задуму! Це спонукає розглядати їх саме під таким кутом зору – тобто режисерська композиційність твору правомірно переходить у стадію композиторського втілення для того, щоб згодом повернутися до першої стадії. Це вирізняє Джакомо Пуччіні серед інших композиторів пізньокласичного періоду та початку ХХ століття, але внаслідок значної кількості версій одного й того ж твору в редакціях автора до кожного конкретного сценічного майданчика, складно віднайти справді оригінальну версію, побачити суто режисерський підхід композитора до сценічних утілень опери.

У процесі дослідження варіативності сюжету за основний взято найпопулярніший в диригентсько-постановочній практиці підхід, який описано в перевиданні опер «Рікорді» – версія «Тоски» 1900 року. Неодноразово трапляються згадки про втрату оригіналів-рукописів, навіть про знищення спадщини Дж. Пуччіні в роки Другої світової війни. У цьому переконують полемічні зауваження, висловлені протягом 1950-х років, про які пише Жерарді [91].

Виявити ієрархію джерел у «Тосці» надзвичайно складно. Відомий автограф композитора, який у цьому контексті видається надзвичайно важливим. Але в багатьох випадках він становить лише робочий етап на шляху

до остаточного тексту, який вміщено в першому і наступних виданнях оркестрової партитури. Відомі також дві основні версії опублікованої вокальної партитури, підготовлені за життя Дж. Пуччіні для широкого продажу, перша з яких є надзвичайно важливим етапом у створенні «Тоски» 1900 року. Але ці джерела вокальних партитур також проблематичні. Головна причина полягає в тому, що в роки діяльності Дж. Пуччіні і аж до середини ХХ століття видавничий дім «Рікорді» утримував окремі редакції та архівні бібліотеки для музики, які здавали в оренду професіоналам, і для музики, підготовленої для аматорського ринку. Лише перший тип матеріалів, що був основним видом діяльності видавництва, постійно зазнавав оновлень і виправлень для використання в італійських театрах (але не обов'язково матеріали, що надсилалися до зарубіжних театрів). Майже всі ці матеріали втрачені під час Другої світової війни або пізніше. Останній тип (вокальні партитури та інші похідні матеріали), потрапивши до великих бібліотек, став об'єктом авторського права, єдиний, детально описаний бібліографами; їх авторитет для створення різних версій певного твору не викликає сумнівів.

У виданій вже у ХХІ столітті версії «Тоски» (видавництво «Рікорді») враховані всі основні джерела і створено абсолютно новий текст опери. Традиційна версія, яку зазвичай виконували до цього часу, була цікава поєднанням композиторських позначок (здебільшого похідних від автографа), а далі, шар за шаром, редакторських втручань, значною мірою необхідних, зважаючи на попередню природність автографа. Однак всі вони поступово віддаляли партитуру від композиторського задуму.

Таким чином, редакторам-музикознавцям на кожній сторінці доводиться порівнювати партитуру автографа з першою друкованою партитурою й наступними перевиданнями, а також з різними вокальними партитурами. Ці спроби створити версію тексту, яка одночасно відповідає нормам того часу і максимально наближена до намірів Дж. Пуччіні. У більшості видань більш ранніх опер ХІХ століття майже завжди надається перевага автографу партитури, тобто першому письмовому підписаному варіанту, якщо тільки він

не є помилковим. Але у виданні опер Пуччіні це дуже часто не автохтонний задум партитури. Зрештою, Пуччіні дуже часто переробляв свої опери відповідно до умов театру, і це ще більше ускладнює завдання для дослідників його творчості. У цьому сенсі, «Тоска» є, мабуть, найбільш стабільною серед зрілих партитур Пуччіні, це практично фіксована версія партитури (за винятком кількох змін, внесених у французьку версію 1909 року). Ці зміни надалі не були враховані в італійських версіях опери. Однак у процесі роботи над виданням «Тоски» стало очевидним, що можна виокремити також одну ранню версію опери – ту, яку (в широкому сенсі) Пуччіні привіз на репетиції до світової прем'єри в Римі в театрі Констанці. Згодом він переглянув їх: під час репетицій першого виконання або після прем'єри, під час підготовки до постановок. Ця версія, яку можна відновити за автографом Пуччіні та за першим виданням друкованої вокальної партитури, має деякі, дуже суттєві відмінності (особливо в окремих відомих моментах). Така версія свідчить про численні зміни в задумах композитора. Хоча цілком зрозуміло, що Пуччіні сам був відповідальним за подальші зміни в цих уривках.

Є відчатави для того, щоб представити їх публіці на розсуд як окрему «версію» «Тоски». Вони, безумовно, являють собою завершену версію тексту: всі, окрім №.1 і 8, – це моменти, які збереглися з автографічної партитури в першій друкованій вокальній партитурі, що з'явилась, приблизно, під час першого виконання (хоча, очевидно, була підготовлена раніше). Більше того, вони пропонують різке відмінну версію деяких з найбільш відомих моментів культової опери. Розглянемо лише один приклад: величезна критична дискусія точилася навколо ремінісценції «E lucevan le stelle» у фіналі опери (принаймні, з «Опери як драми» Джозефа Кермана у 1950-х роках), і знання перших намірів Пуччіні (зі співом самої Тоски під час репризи та набагато довшим викладом арії у фінальному оркестровому виконанні) дає підстави піддати сумніву умови цієї дискусії. Більше того, інші знакові моменти («Quanto? Il prezzo» Тоски) набувають нової перспективи завдяки знанню того, що оригінальний Пуччіні уявляв цю фразу з очевидним мелодичним профілем (а не «quasi

parlato»). «Тоску» 1900 року, хоч ніколи й не будуть вважати «остаточною» версією опери, проте вона спонукає слухачів і виконавців знову замислитися над тлумачення оригіналу та версії, і не є остаточною в полеміці постановників.

Науковці спираються на оригінальний рукопис Дж. Пуччіні і на перше видання партитури «Тоски», щоб реконструювати первинну версію опери, яку не випадково називають «Тоска 1900». Реконструкція виявила безліч дивовижних відмінностей, більшість з яких стосуються деяких відомих моментів опери, зокрема фіналу хорового «Te Deum» у першому акті та фіналу *Vissi d'arte* у другому акті, а також перегляду оригінальної партитури пісні *E lucevan le stelle* у гранд-фіналі.

У постановці «Ла Скала» представлено одну з версій, запропонованих у критичному виданні Паркера, над якою автор все ще працює, додаючи чимало нових елементів з історії появи «Тоски» Дж. Пуччіні.

Слід зазначити, що в пору написання опери режисерська й акторська професії вже були самостійними. Формування наукового базису та законів театрального простору сприяли пошукам нових засобів художньої виразності: техніка і пластика гри, психологізація й індивідуалізація, нова драматургія, чутлива до соціально провокативних запитів публіки. Також варто зауважити, що на зламі століть виявили свій талант актор-зірки із притаманним їм оригінальним стилем гри, зокрема: Ж. Муне-Сюллі, Г. Режан, Сара Бернар, яка втілила Тоску у драматичному ключі, Е. Дузе, Й. Кайнц, Л. Барнай та інші. Драматургія Б. Шоу, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Чехова та інших дала поштовх для розвитку в акторському мистецтві нового напрямку – реалізму. На першому плані у драматургії постає психологізм, відтворення життєвої достовірності, як в оригінальному лібрето Л. Ілліки та Д. Джаккози під впливом «режисерської руки» генія Пуччіні. Окремо варто відзначити відображені в опері мотиви, що вирізняють її від історичних «попередниць»...

На зламі століть відбулась значна кількість політичних і суфражистських акцій [92], деякі з них мали досить потужний резонанс. Мова йде про вимоги жінок бути суб'єктом виборчого права, мати рівні трудові права та умови. У Європі відбуваються індустріалізація, і жінки відіграють посилену роль у цьому процесі. Мистецтво – найбільш передова сила суспільної активності в усі часи, а коли за суфражистські погляди жінок ув'язнювали, насильно годували під час акцій голодування, позбавляли дітей і майна, не давали змоги вирішити на законних засадах конфлікти – мистецтво ставало чи не єдиною безпечною і мирною зброєю жіноцтва. Ймовірно, що цей фактор вплинув і на сюжети опер Джакомо Пуччіні, у яких в центрі конфлікту перебуває жінка, її моральні й суспільні орієнтири. Це пов'язано також з подіями особистого життя композитора, який щиро шанував і любив свою матір, був надзвичайно люблячим чоловіком і батьком доньки, як його описують бібліографи за наявним листуванням.

1.2. Аналіз основних режисерських утілень опери «Тоска» Джакомо Пуччіні

Зважаючи на багату постановочну історію опери «Тоска», однієї з найпопулярніших класичних драматичних партитур, розглянемо основні вектори реалізації композиторського задуму європейськими та українськими митцями.

Режисер-постановник, спираючись на висновки та фахові рецензії, конструює власні судження про труднощі партитури та її найбільш яскраві номери, інтерпретовані сучасниками і майстрами другої половини ХХ століття. Характерна для цього твору внутрішня контраверсійність характерів дійових осіб спонукає режисерів і сценографів обирати один із двох варіантів вирішення драматургії у візуальному аспекті. Перший умовно називаємо монументальним, а другий, більш сконцентрований на дослідженні характерів дійових осіб, – символічним.

Перший варіант вирішення драматургії втілено 1956 року у відомій кіноверсії опери режисера Карміне Галоне в Римському театрі. У ньому здійснено спробу досягти історичної достовірності завдяки зйомкам декорацій у місцях, вказаних в оригіналі твору. Відомо, що події опери пов'язані з трьома відомими локаціями Риму, і про це є примітка в партитурі:

1) Церква Сант-Андреа-делла-Валле, де відбуваються події, відображені в першій дії опери, і зав'язка конфлікту;

2) Палаццо Фарнезе – місце розгортання сюжету другого акту і кульмінаційного вбивства Скарпіа;

3) Башта тюремного замку Сант-Анджело – з нею пов'язується третій акт опери та її розв'язка.

У цій версії постановники прагнули повноцінно відтворити автохтонність подій та авторський задум композитора. Завдяки поєднанню подієвого ряду і ретельно дібраних декорацій, внутрішнього оздоблення палацу Фарнезе і церковної атрибутики, ця версія є класичною монументальною експозицією історії. Автор сценографії – Джузеппе Конка, він досягає яскравого контрасту між життям і фоновією тривогою, що виражається засобами монументальності, вишуканої архітектури Риму і вразливої, витонченої краси її перлини – співачки Флорії.

Значною мірою це відтворює виразна пластика й міміка Франко Кореллі і Франки Дюваль, які виконують партії Каварадоссі і Флорії Тоски. Вони розкривають мелодійну єдність закоханих, яку втілив композитор у творі.

Подібною за стильовим і психоемоційним станом є кіноверсія вистави Джанфранко де Босіо, здійснена через двадцять років, у якій головні ролі виконує дует Раїни Кабайванської і Пласідо Домінго під орудою Бруно Бартолетті. Особливістю цієї версії є зосередження постановників на психоемоційній складовій арій, майстерність драматичної гри і перевтілення. Контраст між цими станами Кабайванської викликає аналогії з грою Сари Бернар, яка вражала публіку. Проте кіноверсію не може розцінювати як самостійну, цілісну виставу. Її вторинність зумовлена майстерністю оператора

і кінорежисера, які обирають якість сценічного кадру, відповідне освітлення, деталі, крупні плани, відеомонтаж переходів сценічної дії, плинність кадру. Варто зазначити, що ця версія була здійснена в період розквіту жанру *музичного кіно* (70-80-ті роки), її можна розглядати нарівні з чорно-білою кінооперою Франко Дзефіреллі «Тоска» (1964) з Марією Каллас в головній ролі.

Проте, на нашу думку, «Травіата» Джузеппе Верді і «Сільська честь» Луїджі Масканьї в інтерпретації зрілого Дзефіреллі мають ознаки подібності в стилі тогочасних кіно постановок опер, які все більше віддалялися від гіперпластичності доби німого кіно й укрупненої театральності, характерної для режисури 50–60-х років. Інгмар Бергман «Чарівна флейта» (1975), «Карміна Бурана» Карла Орфа та «Коронація Поппеї» Клаудіо Монтеверді в оригінальній режисерській інтерпретації Жан-П'єра Поннеля остаточно вписали оперу в художнє обрамлення кінодискурсу, що надалі постане у виставах доби постмодерну, переважно в широковідомій версії Ковент-Гарден з Анджелою Георгіу, Роберто Аланьйо та Руджеро Раймонді в головних ролях (початок 2000-х років).

З погляду сучасних сценічних засобів та їх творчого потенціалу, цікавою є версія Метрополітен-опера (2018), показана в багатьох кінотеатрах України та за її межами. На тлі гіперболізовано натуралістичних декорацій у поєднанні з динамічною пластикою артистів це вирішення видається переважно академічним, але якісний добір світла й кольору надав простору нью-йоркській сцени живого наповнення. Тут варто відзначити роботу в команді режисера-постановника Девіда МакВікара і дует авторів світлопрозору – Джон Макфарлейн і Девід Фінн. У сценографічному вирішенні Макфарлайна помітна духовна трансформація Тоска, відтворена завдяки змінам в її костюмі – від ніжної, романтичної в першій дії, до трагедійної, стриманої у третій.

Доступні великому загалу історичні відомості, віднайдення й реставрація подій наполеонівських воєн в кіно та сучасній літературі надають змогу

відійти від «вільного інтерпретування» модерністських версій до нерідко художнього реконструювання засобами сучасних арт-технологій в постмодерністських та метамодерністських версіях протягом останнього десятиліття. Припускаємо, що це викликано строгістю й точністю хронології тих подій, які описує автор. Зокрема, варто згадати про ідеологічне спрямування наскрізної дії в авторів-інтерпретаторів, що потребує окремого дослідження. Так, саме ідеологія в різні історичні періоди впливала на художнє вираження форми, що особливо виразно проступає в українській постановочній бібліографії.

Після неоднозначно сприйнятої світової прем'єри в театрі Констанці в Римі за участі румунської співачки Харіклеї Даркле в головній ролі 17 березня того ж року опера відбулася в Ла Скала під орудою Артуро Тосканіні, почавши свій шлях театрами Європи. Так, уже 15 грудня 1900 року оперу було вперше показано в Одесі на сцені Міського театру. Флорію Тоску співала пані Мендіороц, Маріо Каварадоссі – Джіовані Апостолу. У сезоні 2020-2021 року Одеський національний театр опери та балету здійснив постановку опери до 120-річчя її прем'єри: диригент Ігор Чернецький, режисер-постановник Володимир Лукашев. Вистава загалом вирішена традиційно реалістично, монументальні писані декорації та сценічне світло занурюють в естетику оперної режисури 70-80-х років, але молоді актори одеської сцени, виразні й переконливі в розкритті задуму композитора, привертають слухачів своєю грою. Сценічне життя вистави триває, вона відкриває новий театральний сезон 2024-2025 року.

Львівська сцена відома співпрацею і дружбою Пуччіні з Соломією Крушельницькою, яка нерідко гостювала і приймала у себе на віллі родину композитора, що мешкала неподалік. Фактично, С. Крушельницька була «рятівницею» пізнього дітища композитора – опери «Мадам Батерфляй», про що йдеться у статті [52]. Це був польсько-австрійський період діяльності театру, відзначений високою гастрольністю, співпрацею з італійськими та

європейськими великими театрами, він безпосередньо вплинув на розвиток оперної творчості багатьох митців.

Опера «Тоска» є однією з найпопулярніших вистав у Львівській опері. Її сюжет добре відомий львів'янам: ще до прем'єри опери у місцевому театрі йшла драма Сарду. Уперше ж опера Джакомо Пуччіні прозвучала у Великому міському театрі (нині – Львівська національна опера) у березні 1903 року. Головну партію тривалий час виконувала відома польська сопрано Яніна Королевич-Вайдова, однак 1904 року під час гастрольних виступів цю партію на сцені театру виконувала славетна італійська співачка Джемма Беллінчіоні.

TEATR MIEJSKI WE LWOWIE.

We wtorek dnia 26-go stycznia 1904.

Trzy ostatnie gościnne występy **GEMMY BELLINGIONI** i **AUGUSTA DIANNI.**

Po raz pierwszy w bieżącym sezonie

Tosca

opera w 3 aktach, słowa L. Jilki i G. Giacosa, podług dramatu Wiktoryna Sardou. Przekład L. G. Muzyka G. PUCCHINIEGO.

OSOBY.

Flora Tosca, śpiewaczka	GEMMA BELLINGIONI	Spisaska agent policyjny	p. Malinowski	Roberto, ksiądz	p. Malinowski
Barca Cavalcadone, matka	AUGUSTA DIANNI	Sciarotta, śmieciarz	p. Kozłowski	Fiorentino	p. Paluszko
Barba Scarpia, ścisłowski policjant	Dr. Salsani	Polizjona wojownika	p. Kozłowski	Scarpia	p. Scarpia
Osmer Angelotti, krewny S. Scarpia	p. Kozłowski	Polizjona	p. Kozłowski	Polizjona	p. Kozłowski
Katryncja	p. Kozłowski	Polizjona	p. Kozłowski	Polizjona	p. Kozłowski

Kierownik artystyczny: **Józef Chodakowski.** Kapelmistrz: **F. BRUNETTO.**

Debiutowe z pracowni malarskiej Stanisława Jasieńskiego.

Ceny miejsc (łącznie z garderobą)		Ceny miejsc (łącznie z garderobą)	
1. Łódź pierwsza	40 K.	10 K.	10 K.
2. Łódź druga (okrojona)	30 K.	7 K.	7 K.
3. Łódź trzecia (okrojona)	20 K.	5 K.	5 K.
4. Łódź czwarta (okrojona)	15 K.	3 K.	3 K.
5. Łódź piąta	10 K.	2 K.	2 K.

Przewidywany o godzinie 7-miej w wieczornym.

Zakończono przedrukowanie programów — po okazach artystycznych „Zemsta” — dnia 26-go stycznia w 4 aktach M. Dr. Trzy opery. — We wtorek 26-go stycznia w 3 aktach „Tosca” — w 3 aktach „Początek”. — Przedostatni występ Gemmy Bellingioni i Augusta Dianni. — W piątek 30-go stycznia w 3 aktach „Zemsta”. — W sobotę 31-go stycznia w 3 aktach „Tosca”. — W niedzielę 1-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W poniedziałek 2-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W wtorek 3-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W środę 4-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W czwartek 5-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W piątek 6-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W sobotę 7-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W niedzielę 8-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W poniedziałek 9-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W wtorek 10-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W środę 11-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W czwartek 12-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W piątek 13-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W sobotę 14-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W niedzielę 15-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W poniedziałek 16-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W wtorek 17-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W środę 18-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W czwartek 19-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W piątek 20-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W sobotę 21-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W niedzielę 22-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W poniedziałek 23-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W wtorek 24-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W środę 25-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W czwartek 26-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W piątek 27-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W sobotę 28-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W niedzielę 29-go lutego w 3 aktach „Zemsta”. — W poniedziałek 30-go lutego w 3 aktach „Tosca”. — W wtorek 31-go lutego w 3 aktach „Zemsta”.

Aфіша гастрольної вистави у Львові за участі світових зірок, 1904 рік.

У наші дні в цій виставі можна побачити «молоді обличчя» української оперної сцени, що нерідко дебютують виразними і водночас досить складними партіями. У цьому контексті варто згадати про прихід Енріко Карузо до Пуччіні. Останній з перших звуків тембру Карузо виявив, що голос співака «посланий Богом» для успішної прем'єри твору. Саме тому цю мелодраму вважають досить складною для виконання, але львівські співаки успішно здійснюють це. Цікаві й декорації та костюми в цій версії, зважаючи на спробу авторів провести мотив шахової гри у сценічній ситуації. Володимир Дубровський спільно з Тадеєм Риндзаком, художником-постановником

багатьох прем'єр театру, багаторічним майстром львівської сценографічної школи, вводить глядача у багатовимірний простір собору – тюрми, що в реальності нерідко перебуває поруч. Простір оживає завдяки висвітленню сценічних акцентів у процесі трансформації одних в інші протягом дії опери. Це, безумовно, «свіжий» погляд на речі в контексті розвитку театру наших днів, але костюмне вирішення зводить його до монументального академізму, про який ішлося раніше у дослідженні історії постановок [Лодигіна, 2023].

У Києві постановки «Тоски» розпочинаються у 20-х роках, коли її видозмінили до невпізнаваності... У пореволюційній радянській державі не могло бути жодних «імперіалістичних поглядів» і двозначних героїв, а головне – релігійних компонентів сюжету, що рефреном звучать у сценічному дійстві. Уперше оперу поставлено 1924 року в МАЛЕГОТе, Ленінградського Малого оперного театру (Михайлівський театр), вистава мала назву «В боротьбі за комуну» з приписом: «музика Дж. Пуччіні». У головній ролі актриса Валентина Павловська – лірико-драматичне сопрано, прима театру, яка за сюжетом перетворилася на російську революціонерку Жанну Дмитрієву. Каварадоссі, відповідно, стає комунаром Арленом, а Скарпіа – генералом Галіфе. Замість Марії Магдалини комунар Арлен пише фреску-присвяту Всесвітній Червоній армії. А останній дует із третьої дії опери «Trionfal, di pova sprete l'anima fremete» прославляє майбутню смерть закоханих заради ідей революції і повністю позбавлений сенсу первинної патетики. Головна героїня помирає від пострілів версальців із червоним прапором на грудях. Навіть Луначарський рецензував її як перетворення «Тоски» в пролетарську «тоску», тобто нудьгу. Відбулося 14 показів вистави, згодом її зняли з репертуару, ще за життя композитора. У російському некролозі про смерть Дж. Пуччіні (1924) був фейковий припис, нібито автор цікавився революційною версією опери і сподівався побачити її в Ленінграді.

Після поразки Скоропадського, в радянський час, оперу вперше виконали під назвою «Боротьба за комуну». Очевидно, перенесення подій наполеонівських війн в Італії у Францію 1871 року було частиною нової

радянської кон'юнктури. Проте у другій половині ХХ століття виставі повернули її первинний вигляд і вона стала однією з найчастіше виконуваних опер в Україні. Останній її успіх 2017 року у Києві пов'язаний з довершеністю Людмили Монастирської в цій партії. Вистава мала медійний резонанс завдяки одній із найбільш успішних ролей артистки (Ставиченко, 2016).

Цікавою з культурознавчого погляду є вистава Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, яка йшла з успіхом до повномасштабного вторгнення росії. Варто зазначити, що її попередня прем'єра відбулася ще 1993 року на сцені старого оперного театру, по вул. Римарській. Це була перша в його історії вистава мовою оригіналу. Нову постановку опери, здійснену 2017 року, харків'яни показали на фестивалях у Бельгії та Нідерландах, як зазначено на офіційному веб-сайті театру. Варто детальніше розглянути цю режисерську версію.

Насамперед, у ній збережено історичну достовірність подій і наголошено на темі тиранії й вибору людини. Декорації вирішені завдяки використанню великих принт-полотен, які відтворюють частини інтер'єрів місць, де відбуваються події. Це яскравий приклад того, як режисер простими методами створює монументальні декорації для всієї драми, хоча світло-простір вистави загалом колористично досить одноманітний. Це градієнти червоного й темно-синіх відтінків, що загалом створюють атмосферу аскетизму і трагедійності. У цьому вирішенні особливо увиразнена персоніфікація барона Скарпії, який є ніби господарем кривавого видовища. Армен Калоян – режисер-постановник і автор цієї версії – прагне домогтися життєвості і сповідує «веристський» погляд на твір. Надія Швець, сценограф, уточнює, що це ніби «листітка з минулого». Однозначно можна стверджувати, що ця версія опери є спробою альтернативної монументальності, бажанням її інтерпретаторів донести життєву достовірність воєнних подій двохсотрічної давнини.

Сучасні версії опери в європейському культурному контексті становлять здебільшого експериментування з формами вираження синкретизму жанру.

«Якщо зважуєшся на експеримент, це означає – схибиш. За визначенням, експеримент – це перебування на невідомій території, де помилка цілком можлива» (Марина Абрамович [1]). Метамодерн перформативних практик, як переконують дослідження історії постановок опери, зацікавлений ідеєю, а не формою. Це означає, що театр не прагне достовірності фактів, не копіюється в історичних розвідках і не відтворює щось краще за попереднє, а йде шляхом «мистецький акт – самостійна ідея». Принаймні, так можна було б пояснити його. Найчастіше такі ініціативи завершуються «позитивним нулем», зважаючи на різноманітність мистецьких уподобань сучасної публіки. І якщо про живопис та інсталяційні практики можна говорити, що вони розвивають сучасне мистецтво, то театр, особливо музичний, часто відкочується до пануючого мистецького нарративу минулого або експериментує із засобами сценічної виразності, щоб справити враження на цільову аудиторію. Це зумовлено багатством завдань і поліжанровою природою опери.

Аналізуючи модерні підходи до вирішення драматургії, бачимо, як важливо для втілення нового концепту володіти стратегічно інакшим інструментарієм. Дж. Пуччіні був надто скрупульозним драматургом, що й дає змогу режисерам-експериментаторам маневрувати за допомогою виразних деталей, а не загального концепту.

Непересічним явищем стала постановка опери «Тоска» Дж. Пуччіні в м. Ерфурт (Німеччина, 2016). Оркестр і диригент-постановник Йохан Мальвітц під час вистави перебували в наметі від дощу, осторонь від місця дії. Сценічний простір являв собою величезні сходи до старовинного католицького собору —30 метрів завширшки і майже 100 — завдовжки вгору. Оркестр був невидимим для публіки, тому складалося враження, що вистава відбувається в супроводі фонограми. Для комунікації під час вистави перед диригентом був розміщений телеекран, на якому в онлайн-режимі диригент бачив перебіг подій на сцені, а солісти й хор завдяки трансляції також мали можливість бачити диригента. У такому розташуванні оркестру є позитивні моменти. Звучання оркестру посилене мікрофонами, він міг вільно виконувати

всі примітки, нюанси композитора, динамічно не перекриваючи солістів і хор. Варто відзначити й важливу роль звукорежисера, який вирівнював загальний баланс.

Експериментальною можна вважати й виставу в Оперному театрі Ренне (2024). Концепт сучасного костюма у поєднанні із пластичними вставками танцівників-пантомімів має сенс в контексті позначень категорій добра і зла в опері. Вони репрезентують, ніби шакалів, барона Скарпії, що після доволі натуралістичного вбивства від рук Тоски роздягають і розтягують на шматки свого господаря. Сцена з пастушком перед початком третьої дії також вирішена в дусі пластичного театру. Це рух людських оголених душ одне до одного в інфернальному просторі, вони перетворюються на «живу» декорацію прощального слова Каварадоссі перед розстрілом.

Висновки до Розділу 1

У розділі проаналізовано сюжетно-історичну основу твору, її часову й жанрову трансформацію відповідно до запитів і композиторських пошуків Джакомо Пуччіні. Виявлено ключові відмінності першоджерела – драми Вікторієна Сарду, видозміни, здійснені у процесі співпраці лібретистів Джузеппе Джакози та Луїджі Ілліки. Систематизовані дані опрацьовано шляхом музикознавчого та культурологічного огляду наявних мистецьких розвідок остаточного варіанту сюжету на прикладі співвідношення лібрето і музики до опери Дж. Пуччіні «Тоска». Розглядаючи тенденції постановок опери «Тоска» в класичних оперних театрах Італії, Британії, України, авторка зосереджує увагу на основних акцентах історичного дискурсу твору.

Таким чином, завдяки здійсненому дослідженню, можна стверджувати:

1. Написання твору співпало з часом пошуків та експериментувань нового режисерського театру в руслі реалізму, як чільного напрямку в мистецтві кінця XIX – початку XX століть. Дж. Пуччіні екстраполює свої веристські погляди на історичний сюжет з реальними прототипами, проте акцентує не на історизмі, а на драматургічних взаємозв'язках з героями першоджерела – твору В. Сарду. Нове

лібрето Л. Ілліки і Дж. Джакози відповідало наскрізній ідеї композитора – показати контраверсійність головної героїні, не применшуючи її ролі, але й не абсолютизуючи її як ідеал. Композиція опери ґрунтується на розвитку ідеї життя й виживання головних героїв в умовах воєнних потрясінь, яка співзвучна авторці дослідження і втілена в концепті її власного режисерського задуму.

2. Сюжети нової веристської драматургії вимагали яскравого, нерідко видовищного втілення, адже розвивались паралельно з візуальними досягненнями арт-нуво, імпресіонізму й експресіонізму, з архітектурою Нового Світу, відкриттями на Далекому Сході, вивченням нових культур, лібертизацією та поліетнічністю Європи, з процесами розмиття моралі та новим вченням Фрейда тощо.
3. Значну роль починають відігравати суфражистські ідеї, які поширювались в Європі на зламі ХІХ – початку ХХ століть. Вони пов'язані з тим, що жінка починала боротьбу за визнання себе частиною суспільства, чії права можуть і мають бути захищені законом. Не дивно, що цю тематику так послідовно втілено в сюжетних колізіях лібретистів і в композиторському задумі, вона становить лейт-тему усіх опер Дж. Пуччіні, в кожній з яких жінка зображена відповідно до її соціального статусу та викликів, які змушена долати.
4. Сучасні версії опери в європейській культурі спираються переважно на експериментування з формами вираження синкретизму жанру, їх автори прагнуть комунікувати з глядачем за допомогою «живих» емоцій, а не історизму. Проте аналіз постановочних версій ХХ-ХХІ століть переконує, що з розвитком модерну і постмодерну опера найчастіше зазнає інтерпретацій двома шляхами: *монументалізму* – з багатим декоруванням, акцентом на масових мізансценах, на реконструюванні фасадів вказаних місць історичних подій, і *символізму* – з акцентом на сюжетній дії опери.

РОЗДІЛ 2. МОДЕЛЮВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА» У НЕТРАДИЦІЙНІЙ ЛОКАЦІЇ ФІЛАРМОНІЙНОЇ УСТАНОВИ

2.1. Концептуальне бачення оперної вистави крізь призму комунікації режисера та глядача у філармонійному просторі

Світовий музичний театр протягом останніх років активно змінює способи комунікації зі своїм потенційним глядачем. Пандемія коронавірусної інфекції, що спричинила світову економічну кризу та закриття кордонів між багатьма країнами на тривалий період, суттєво вплинула на формати показу вистав на онлайн-платформах, сприяла відкриттю доступу до архівів найбільших оперних театрів світу для безкоштовного або комерційного перегляду. Але цей фактор виявився не настільки вирішальним для музичної культури України, як жахіття повномасштабного вторгнення російської федерації та спричинена війною масова міграція українців до країн ЄС.

Україна, як одна з європейських держав, що має розвинений музичний театр, почала відкриватися світові постановками творів М. Лисенка, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Колодуба, Б. Лятошинського та ін. У суспільстві виник запит на твори, які б підтримали духу українців у відстоюванні своєї свободи і незалежності. Принагідно зазначимо, що задум цієї вистави виник у режисера-постановника напередодні повномасштабного вторгнення, а остаточно втілений через кілька місяців бойових дій та після трагічних подій, що відбулися протягом півроку.

Тема війни й цінності людського життя потребувала нового висвітлення, уникаючи травматизації, апелюючи до емпатійності глядача по відношенню до світлих героїв опери. У процесі втілення проекту передбачалося вирішити два вкрай важливі завдання:

1. Комунікація

- між артистами, які стали вимушено переміщеними особами та місцевим буковинським культурно-мистецьким середовищем;
- між режисером та публікою за допомогою засобів масової інформації;

2. Терапія мистецтвом

- пошук внутрішнього балансу завдяки співпереживанню;
- ототожнення себе з героями, які сповненні жаги до життя;
- лікування ментального здоров'я класичною музикою.

В українському сценічному мистецтві практика постановок у локаціях, нетрадиційних для оперного жанру, не нова, вона набула активного поширення в театральному житті протягом останніх 20 років. Досвід однієї з них розкрито в окремій статті [Воронова, 10]. На це є ряд вагомих причин, основні з яких:

- історично зумовлені обставини розвитку театральних інституцій музично-драматичного спрямування (за репертуарним охопленням, у більшості українських регіонів переважають обласні театри мішаного типу);
- вплив ринкової економіки і грантової підтримки оперних проєктів – антрепризи, фундації на кшталт «Нова Опера», «Опен опера Юкрейн» тощо;
- оперні фестивалі європейських практик: «Оперний Вікенд» у Києві, «Тульчин-Фест» (м. Тульчин, Вінницька область), «О-Фест» на Київщині, а також «Сокіл» та «Алкід» (м. Львів) – фестивальний показ опер Д. Бортнянського в умовах палацу;
- діяльність установ, що мають творчі можливості для реалізації проєктів.

Деталізуємо кожен пункт, розглянемо характер творчих взаємозв'язків і специфіку втілення задумів постановників на прикладі вистав останнього десятиліття. Обласні філармонії та музично-драматичні театри академічного рівня є комунальними і діють за державні кошти, перебуваючи у підпорядкуванні обласних відділів культури та міністерства культури України зокрема. Заробіток від реалізації репертуарних проєктів частково відшкодовує

витрати на сценічні потреби артистів. В Україні до початку повномасштабного вторгнення росії було тільки дві філармонії, які не мали обласного статусу – Северодонецька та Маріупольська, першу з яких евакуйовано до Львова, а друга фактично припинила своє існування в україноцентричному форматі. 2022 року було відкрито Коломийську філармонію ім. О. Козаренка, яка тісно співпрацює з Івано-Франківською обласною філармонією ім. І. Маланюка та з Чернівецькою обласною філармонією ім. Д. Гнатюка. Такий паралельний графік діяльності установ, що діють в межах одного й того ж регіону, надає можливість постійно обмінюватись творчими кадрами, а брати участь у спільних проєктах. Це дає змогу посилювати потенціал колективів локально для виконання масштабних завдань в умовах нестачі кадрів через відсутність протягом останніх 20 років держзамовлень у вищих навчальних закладах мистецького спрямування на рідкісні професії для сфери культури. Крім того, на роботу обласних театрів негативно впливає відтік кадрів за межі України, низька оплата праці. Ця проблема чи не найбільше спонукає втілювати режисерський задум опери у філармонійних умовах, адже постановка твору такого синтетичного жанру потребує значної кількості митців, що не передбачено штатними умовами або їх важко залучати разовими угодами – запрошеннями. Крім того, створення сценографії оперної вистави чи відео-контенту вимагає державних кведів на закупівлі чи оплати послуг, які не зафіксовані статутом як необхідні для функціонування цієї інституції. Філармонія почасти має право закупити будівельні матеріали для ремонту приміщення, але не може самостійно створювати декорації з цих же самих матеріалів. Проте з розширенням впливу контрактної системи найму співробітників, театри й філармонії обласного підпорядкування за допомогою грантодавців чи меценатів налагоджують процес культурного менеджменту і розширюють свої матеріальні можливості.

Найбільш важливою на етапі затвердження проєкту філармонійного формату є промотивна підготовка глядача. Особливо це впливає на

комунікацію з огляду на різноманітність буковинської публіки, яка зацікавлена у промоції установи.

Буковина – регіон України, який сміливо можна назвати одним із найбільш полінаціональних за складом населення. Це зумовлено історичними кордонами, що проходили по річках Сірет і Дністер між Північною та Південною Буковиною. За останні 300 років ця територія зазнавала впливу таких сусідніх держав, як Румунія, Молдова, Австро-Угорщина, Польща та ін. На початок ХХ століття м.Чернівці мало, окрім українського населення, високий відсоток єврейського, румунського, молдавського, німецького, польського та вірменського. Поліетнічність регіону сприяла збагаченню його культурних традицій.

Тривалий «культурний застій» у Буковині був спричинений турецькою окупацією, постійними грабіннями та воєнними конфліктами, що призвели до фактичного зникнення Чернівців, до 1775 року відомого середньовічного містечка на перетині торгових шляхів. Попри ці обставини, у місті зберігалися давні традиції церковного співу у греко-православних церквах та монастирях румунів і русинів, які сповідували православ'я, але мали різну народнопісенну традицію. Основними носіями народної музики були цигани-кочівники у складі п'яти осіб (скрипка, лютня, бас, цимбали та нажерул¹⁾, яких називали лаутари (від рум. «Lauta» – укр. «лютня»). Крім цього типу музикування, в народі побутувала «дойна» – лірично-елегійна пісня сумного характеру, як правило, про любов чи тугу за батьківщиною, а також «колінди», пов'язані з календарною обрядовістю великих православних свят, та інші жанри побутового музикування. У русинському, або українському середовищі, як нам звичніше називати, панували інструментально-вокальні жанри, характерні для козацької доби. Це думи й балади мандрівних бандуристів і кобзарів-сліпців та лірників, своєрідних інформаційних джерел для населення віддалених куточків України, а також «троїста музика» у складі скрипки, цимбалів і баса.

Особливого колориту сповнене гуцульське середовище на Буковині, розташоване на річці Черемош в буковинських Карпатах, де побутували сопілка й трембіта. Спільним для обох народностей була традиція церковного співу, яка мала грецьку невменну нотацію, співці переймали її від церковних учителів-дияконів. Греко-католицьке віросповідання сприяло розвитку п'ятилінійної системи нотації, яка мала суттєві відмінності в хоровому виконавстві порівняно з католицькою традицією в Західній Європі.

З настанням австрійського періоду місто почало оживати, а для місцевої знаті й духовенства актуалізувалося питання здобуття освіти. Під керівництвом барона фон Сплени та його наступника барона фон Енценберга запрошеними поселенцями стали фермери, ремісники й шахтарі, серед яких були німці, угорці, поляки і словаки. Не дивно, що у краї почали побутувати ансамблі духових інструментів, які виконували швабські танці: лендлери, гопсери тощо. Угорці збагатили місцевий колорит поширенням чардашу. Не менш цікавою є музика вірмен, які добре зберігали свої традиції та віру.

Австрійська влада зважала на полірелігійність краю і не чинила опору конфесійно спрямовній початковій музичній освіті місцевого рівня. Відмітною ознакою нового порядку стали військові оркестри, що супроводжували приїзди цісаря та важливі громадські події. 1809 року, під час воєн з Наполеоном Бонапартом, у Чернівцях з'явився перший спінет – прототип фортепіано. Найближчим осередком закупівель інструментів була Галичина, проте шлях до Буковини був досить небезпечним через поширене на той час грабінництво, але це не зупиняло наміри місцевої знаті придбати фортепіано. Проте більш придатною для вокального музикування і простішою у транспортуванні була гітара, завезена з Італії, вона все ще переважала у домашньому музикуванні.

У першій чверті XIX століття серед буковинців найбільшого поширення набула музика Йозефа Гайдна, який написав австрійський гімн. 1821 року місто придбало перший орган для католицького костелу і запросило богемського музиканта Йозефа Марека як правничого служб та органіста.

У 1830-х роках в Чернівецькій гімназії було започатковано викладання музики, окрім філософії та мов. У цей період викладали відомі музиканти – Карл Кеніг, Франц Пауер, який навчався у Бетховена, Йоган Кауфман та ін. З Австрії приїздила трупа, яка виконувала комедії Августа фон Коцебу, фарси Йоганна Нестроя та магічні п'єси Фердинанда Раймонда.

У цей період було збудовано перший театр і створено оперне товариство, яке мало кошти для запрошення італійських труп, а також призначено в крайовий сейм відповідального композитора Карла Умлауффа, друга Шуберта, який розвивав музичну освіту в регіоні, виконував опери Моцарта, Майєрбера й Бетховена. Яскравою подією 1847 року став приїзд Ференца Ліста, який виконав відомі твори Россіні, Шуберта, Шумана, Шопена й Бетховена, а також власні вкрай технічні твори. На прийомі у барона Умлауффа митці місцевого оперного товариства грали для видатного гостя «Чарівну Флейту» Моцарта.

Через рік після цієї події в результаті революції Буковина остаточно відділилася від Галичини, розпочавши свою унікальну сторінку історичного дискурсу, надавши краянам змогу навчатися співу та грі у видатних місцевих композиторів і канторів: Сидора Воробкевича, Карла Мікулі, Євсевія Мандичевського, Франца Пауера та майбутньої зірки Чіпріана Порумбеску, особливого ініціатора й багаторічного вчителя доктора Векслера.

Головним результатом цих процесів стало утворення Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині, а згодом і Співочого товариства, румунського хору «Армонія». У період розквіту Австрійської імперії (1862 – 1902), було налагоджено систему музичної освіти та обміну між своїми осередками. У результаті аукціонів, благодійних внесків містян, розіграшу облігацій та грамотному аудиту було зібрано чималу суму і збудовано приміщення Товариства, в якому міститься нині Чернівецька обласна філармонія.

Доктор Антон Норст, музичний історик, критик і музикант Ісідор Нусбаум, описує консолідацію багатого поліетнічного населення міста довкола ідей

втілення музичних прем'єр, на зразок Відня, як приклад, – запрошення Адальберта Гржималі, відомого європейського професора для керівництва музичною спільнотою.

Музичне Товариство, арендуючи різним музичним інституціям частини свого приміщення для хорового й інструментального музикування, згуртувало велику кількість молодих талановитих краян, створило музичну школу при інституції для тих, хто прагнув і надалі розвиватися і вступати до консерваторій. Російська імператорська музична спільнота в Одесі та Галицьке музичне товариство у Львові пропонували Гржималі керівні посади з вищим доходом, проте видатний пражанин залишився в місті, яке так щиро прийняло його й нагородило коштовною скрипкою Страдіварі виробництва 1718 року.

Початок нового століття позначився для буковинців приїздом відомих уже митців – Е. Карузо, П. Морганса, С. Крушельницької, яка вважається «пуччиніївською» виконавицею, М. Лисенка, М. Менцинського, О. Руснака, Г. Хоткевича та ін.

З розпадом Австрійської імперії, після Першої світової війни місто Чернівці та його околиці стали північною частиною Буковини у складі Королівської Румунії. У цей період тривала діяльність музичних спільнот переважно в румуноцентричному дискурсі, в якому культурі русинів – українців, німців, поляків, євреїв та інших – не було визнання. Але відомий загалу факт створення 1924 року Румунської консерваторії і запрошення до керівництва нею директора Яської консерваторії композитора Александра Цірри. Місту важко було утримувати новий заклад, адже спеціального приміщення, придатного для музикування, не було. Тут викладав Й. Ельгусер, виступали Ф. Шаляпін і Е. Карузо з концертами. Починаючи з 1935 року, навчальний заклад став приватним, а кількість учнів зменшилась. 1940 року, з приходом радянської влади, консерваторія припинила свою діяльність.

У радянський період у Чернівецькій обласній філармонії було утворено багато творчих колективів, деякі з них становлять «кістяк» нинішньої

філармонійної спільноти. Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні й танцю ім. А. Кушніренка, утворений 1944 року, зберігає місцеву традиційну музику, він є фольклорною лабораторією та місцем виступів відомих самобутніх митців, таких як Григорій Шевчук, Петро Лисоконь, Георгій Реутський, Сергій Трофимов, Петро Окружко, Алла Серебрі, Дарій Ластівка, Ілля Міський та інші. Протягом багатьох років його очолював А. Кушніренко, випускник Львівської державної консерваторії, народний артист України. Йому належить значний внесок у розвиток буковинської культури. Останніми роками художнім керівником ансамблю був народний артист України Ярослав Солтис, а балетмейстером – заслужений артист України Леонід Сидорчук. Ансамбль активно гастролював, розширював свій репертуар новими вокально-хореографічними та інструментальними композиціями.

У різний час філармонією керували талановиті менеджери, серед яких особливо слід відзначити Пінкуса Фаліка, завдяки якому Чернівецька філармонія притягувала зірки всесоюзного й зарубіжного значення, а гастролери самі запрошувалися виступати в місті. Його дружина Сіді Таль – відома на весь світ єврейська співачка, пісні якої, нарівні з доробком Едіт Піаф, звучать в усьому світі. Філармонію справедливо вважають колискою української естради, адже саме з цієї сцени розпочали свій шлях Д. Гнатюк, О. Руснак, сестри Ротару - Софія, Лідія та Ауріка, Н. Яремчук, В. Зінкевич, О. Серов, П. Дворський, С. Шкурган, А. Шкурган, Л. Сандулеса, І. Бобул, вокально-інструментальний ансамбль «Червона рута» та «Смерічка» Л. Дутківського, В. Івасюк, а також експериментував з музикою Г. Скупинські, чернівецький композитор Голівуду.

У режисерській практиці побутує незаперечне правило: «ключ до опери – її назва». Воно правомірне, адже композитори-класики часто розкривали сутність драми засобами музичної драматургії. З цього погляду, опера «Тоска» Джакомо Пуччіні є зразком такого розуміння, конфлікт опери, характер головної героїні долають шлях від романтизованої, відвертої, природно

грайливої до агресивної, нещадної й удаваної, як актриса за професією. Історики, характеризуючи гру Сари Бернар, часто підкреслюють її вміння передавати нюанси мінливого стану героїні, її екзальтований психоемоційний стан, пластичність фізичних проявів тілесності. В. Немирович-Данченко критично оцінював гру актриси, вважаючи її крикливою й переоціненою. Але незаперечним фактом є те, що саме в її інтерпретації драма, побачена композитором, сприяла подальшому «омузичненню» й розкриттю цього образу в сюжеті опери.

В. Бобровський відзначає: «Художня структура музичного твору як суб'єкт, як активний носій живого духовного змісту – це спектр незліченних можливих смислів, що розкриваються у свідомості, яка сприймає (споглядає). Ці можливі смисли об'єднані об'єктивно наявними рамками художньої структури та усвідомлюються диференційовано лише завдяки образному сприйняттю кожної особистості. Вона знаходить у цьому спектрі «промінь», що резонує з її душевним ритмом і розкриває художню ідею, образну систему цього твору відповідно до свого душевного складу». Таке визначення науковця наштовхує на думку, що в питаннях оцінки митця та його творіння дуже складно говорити про те, чого він прагнув домогтися в результаті: побачити Тоску, якою він побачив її чи шукати в ній самого себе? Так, як і сценічно ситуації загалом. У Флорії Тоски є вибір: стати жертвою чи вбивцею? Критики часто сперечаються щодо прийняття нею рішення про вбивство. Арія «Vissi d'arte» в музичному плані подібна до більшості передсмертних арій героїв в операх Пуччіні – щира й емоційна, але прощальна, проте ми знаємо, що Тоска – актриса, і талановита, якщо в це вірить не менш творчий Маріо Каварадоссі. То чи не награною є її роль жертви перед катом, перш ніж безстрашно вбити свого кривдника? Полеміка точиться більше ста років, даючи змогу інтерпретаторам говорити і додумувати те, що могло бути, а чого й ні. До того ж, за сюжетом, триває війна, а в ній, як відомо, усі методи дієві. Напевно, серед героїв опер Пуччіні Тоска є однією з найбільш суперечливих через її професію, зраду республіки заради кохання, нарівні з Чіо-Чіо-Сан, яка

зраджує японським традиціям синтуїзму, охрещується заради рівності з Пінкертоном, і, врешті, вбиває себе біля малої дитини. Спостерігаємо і внутрішній конфлікт, який композитор розкриває в контрастах трьох частин опери, все сильніше заглиблюючи «меладраматичну» Флорію у драматизм і афект.

Маріо Каварадоссі – герой безсумнівної репутації борця за незалежність італійської республіки, хоча зважаймо, що він підтримує політику Наполеона, а до Італії в її сучасному вигляді ще ціле століття історичних перепитій. Проте у критичних публікаціях нерідко висловлюються сумніви щодо щирості почуттів художника до вже немолодої співачки, яка ніколи не зможе відкрити на взір суспільства дошлюбні зв'язки юнака, який фліртує з нею в церкві, а під ніч ховається з нею в маленькому садовому будиночку. Шанувальники опери навіть проклали між основними місцями подій – баштою Сан-Анджело, церквою Сант-Андреа делла Валле та палацом Фарнезе – лінії, які на карті перетинаються десь посередині, майже в десятихвилинній пішій доступності. Ймовірно, що місце було ідеальним для переховування республіканця-втікача Анжелотті, це видає гарну обізнаність драматурга у місцині, про яку йдеться в опері.

Вінченцо Спеціале чи Джерардо Курчі, яких можемо вважати історичними прототипами Віттеліо Скарпія, мають не менш відомих в історії тиранів-попередників. Смерть Марата у Франції 1793 року від рук жінки – Шарлоти Корде – це найближчий історичний факт, що попередив відомий сюжет опери. Знамениту однойменну картину Давида, написану через два тижні після вбивства, ще й досі культурологи називають першим модерністським полотном в історії живопису через безлике сприйняття чужої смерті, безвідносно до політичних упереджень. Важливо, що історія Французької революції, хоч і має в живописі жіноче обличчя, драматургії чи філософії, проте писали її історики-чоловіки, які здебільшого зводили мотивацію жінок-вбивць до образу кривавої античної Медеї [91].

2.2. Формування режисерських завдань на етапі сценічного задуму

Останньою прем'єрою опери «Тоска» в Україні стала вистава в Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка. До її постановочного періоду команда постановників приступила в останні місяці перед повномасштабним вторгненням. Одразу стало очевидним, що інституційні можливості філармонії (розміри сцени, слабка функціональність механізмів тощо) не дають змоги обрати шлях монументального втілення опери, традиційного для європейської музичної практики. Проте ідея модерністського принципу перенесення подій в умовно муссолінівську Італію середини ХХ століття та застосування системи знаків у візуальному контенті, сприяли яскравій виразності у вирішенні головних режисерських завдань. Зокрема, було визнано за доцільне включити у сценічну дію проєкційні екрани, щоб досягти ефекту «оживаючих» декорацій опери. Через відсутність оркестрової ями та порівняно невеликий розмір сцени, які надавали б можливість розмістити оркестр, не привертаючи уваги глядача, чи монтувати монументальні декорації, було вирішено зламати «четверту стіну», щоб досягти необхідного сценічного ефекту. Це дало змогу вирішити питання паралельного мізансценування, особливо в масових сценах, та наповнити простір.

Авторка цього дослідження не має змоги детально розглянути фрагменти вирішення великого за обсягом матеріалу пуччініївського шедедру, проте конкретизація моментів, значущих в композиції, стане ключем до розкриття режисерських мотивів. Це буде здійснено у третьому розділі.

Розподіляючи знаки, режисер керується дедуктивним методом вивчення, тобто від найменшого: фрази, фрагменту сцени, власне сцени, надалі – більш крупні дія або ява, почасти акт, що типово для виміру італійської опери.

У сцені написання художником Каварадоссі ікони з обрисів маркізи Аттаванті звучить яскрава розгорнута мелодія «*Recondita armonia*», проте арія присвячена Тосці, в ній підкреслено зв'язок між людиною й одвічною красою природи, втіленою в земній жінці. Тому цілком логічно, що створюючи образ

Марії Магдалини, яка першою побачила воскресіння Христа, юний митець апелює до чуттєвості і щастя жити в гармонії й любові. Марія Магдалина – це розкаяна грішниця, яка за апокрифами, до зустрічі з Христом мала розпутне життя та одержимість злими духами, про що в Євангелії є короткі уточнення, але, ставши ученицею Господа, повернула собі вічну красу й чистоту серця, сподобившись першою побачити воскреслого Вчителя.

У візуальному зображенні, фарби з пензля художника трансформуються у квіти, трави, смарагдові ліси, а руки, обережно торкаючись їх, стають лейтмотивом опери, аж до останньої арії Каварадоссі «O dolci mani!», яка звучить перед його стратою в третій дії. Адже Тоска показує, що на її руках кров, хай навіть і ката.

Мотив рук і квітів не єдиний, що привертає увагу глядача з першого погляду. Як музично, так і візуально впродовж усієї опери трансформується мотив перемоги, який на початку третьої дії звучить особливо урочистою фанфарою. Показово, що він лунає з башти тюремного замку, а не на полі битви. Для українського глядача поняття перемоги в застінках каземату є тригерним і наболілим, зважаючи на історію українських воєн, особливо якщо йдеться про полонених у війні з росією. Режисер-постановник намагається наблизити цю ідею до глядача візуально, виявляючи те, що в літературі часто називають *драматургією контрастів*: тут зіставляються особисте щастя, виражене у потьмянілих спогадах чорно-білої відеографіки в першій дії, й темні кольори станка-ешафоту, що ототожнюються із сходженням головного героя на Голгофу. Опера насичена апеляціями до Біблії, тому не можна сприймати поза цим образним контекстом.

На зриме перевтілення і трансформацію героїв значною мірою впливає сценічний костюм. Через порівняно малі масштаби філармонійної сцени актори діють фактично за межами порталів, на авансцені, а нерідко бувають на відстані прямого зорового контакту з глядачем. Це вимагає від сценографа уважності до деталей сценічного костюма та вдалого добору колористики, адже всі хиби стають перебільшено помітними під світлом сценічної рампи.

Костюм Флорії Тоски мав нагадувати її сценічних прототипів ХХ століття – Марлен Дітріх, Едіт Піаф та ін. Для цього режисери відтворили їхні костюми за журналами 1940-х років з популярними зірками Німеччини відповідно до світло-кольорового вирішення мізансцен і доречності сценічної ситуації.

Така апеляція мала на меті відтворити зірковість, масштаб головної героїні, яка веде дію опери, становить її доцентрову силу. У першій дії Флорія постає ніжною, блідо-рожевою квіткою, яка може бути слабкою і вразливою поряд зі своїм коханим. Вона ревнує, підозрює, заперечує і провокує, але в усьому виявляє себе жінкою-музою, і це підтверджує її мелодійна палітра. Однак така її сутність різко трансформується у другій дії, коли Тоска постає зіркою, актрисою у своїй стихії. Гордовита й холодна, ніби льодяна королева, вона спонукає до заціпеніння і спостереження. У фіналі другої дії, скинувши срібну мантіль, героїня демонструє криваво-пристрасне нутро. У третій дії Тоска стає подібною до свого ката. Вона одягає чорний шкіряний плащ на білу дівочу сукню. Особливо це помітно в останній, передсмертній агонії героїні, яка, за режисерським задумом, не стрибає з башти вниз, а кінчає життя самогубством над тілом коханого за допомогою пістолета. Такий болісний кінець підкреслено вливанням червоних фарб у проекції статичного образу Марії Магдалини, що можна спостерігати на задньому плані.

Отже, проблема видозміни фіналу вирішується як технічним, так і психоемоційним розрахунком. Тоска стає героїнею, вона виходить із стану жертви, трансформуючись в самостійну, ніким не контрольовану силу, здатну навіть убити сміливою рукою заради порятунку свого кохання. Це стає принципово новим поглядом на драму, на відміну від того, що її часто трактували в межах лише мелодраматичного амплуа. Натомість зло і добро, чітко втілене в образах барона Скарпії і художника Каварадоссі, який рятує політичного в'язня Анжелотті, не сподіваючись на подяку чи на визнання його героїзму, передано завдяки монохромності костюмів цих героїв. Так, Маріо Каварадоссі до кінця опери одягнений у просту білу сорочку, а барон Скарпія –

у строгий чорний шкіряний плащ, що нагадують фашистських чи радянських катів.

Одним із складних режисерських завдань у процесі трансформації задуму композитор – режисер, стало вирішення закулісних сцен, що супроводжуються одночасним звучанням музики та часто нерівномірно наповненням простору зали. Це вимагає як сонористичного розмежування в межах звуку та відлуння, так і різнопросторового розміщення груп акторів, які беруть участь у сценічній дії. Зокрема, найскладнішими номерами є хорова сцена з Тоскою в Палаццо Фарнезе, де, за авторським задумом, героїня співає перед королевою величальну оду в суміжному приміщенні на горі, ймовірно у тронній залі, а в цю мить у зримій частині сцени відбувається запекла суперечка між Маріо Каварадоссі й Віттеліо Скарпія в кабінеті останнього. Сценічне вирішення цього фрагмента вимагає звукового й візуального розмежування. Доволі часто в театрі такі завдання вирішуються шляхом синхронізації хору, що співає закулісно, з диригентом в оркестровій ямі або на сцені за допомогою екрану із зумуванням руки диригента. Проте цих пристроїв у залі філармонії не було, а розмір закулісного простору вкрай обмежений для розміщення великої кількості хористів (майже 60 осіб), зокрема й дітей. Тому артисти перебували в кулуарах філармонії за найближчими виходами із глядацької зали по відношенню до сцени. Хормейстер і диригент-постановник мали синхронізувати свої дії тільки шляхом зорового контакту. Найменше відставання долей спричинило б згубні наслідки для синхронізації такої складності сцени на відносно великій відстані від оркестру. Крім того, закличні інтонації Флорії Тоски на тлі хору мали прослуховуватися в глядацькій залі, доводячи спокійно-холодного ката Скарпії до нервозності, адже йому відомо, що перед ним сидить юний коханець Флорії – інструмент його безжального впливу на співачку.

Інша складність постала з режисерсько-диригентським баченням сцени «Il Pastore», яку нерідко «викидають» як диригенти-постановники, так і

режисери. Для цього є причини, чому так відбувається, їх варто проговорити детальніше:

1. Сцена не має прямого драматургічного відношення до подій, відтворених в опері, а радше надає їм настроєвого характеру. Вона нагадує самотійну інтермедію для показу під час зміни декорацій в інтер'єрі Палаццо Фарнезе на монументальну сцену башти тюремного замку.
2. У Пуччіні партія Пастушка виписана так, ніби ми не бачимо його, а лише здалеку чуємо гру і голос, що ускладнює пояснення його появи пересічному глядачеві.

У процесі роботи над постановкою було виявлено, що між другою і третьою діями цей вставний фрагмент у композитора не випадковий, адже після жахливого вбивства, після екзальтованого «Mori donato!Mori!» Тоски над закривавленим тілом тирана, потрапляємо у третю дію на башту тюремного замку, де скоро мають страчувати Маріо Каварадоссі. Вкрай драматична сцена «E lucevan le stelle», одна з найпотужніших в опері, занурює глядача в пережитий тригер другого акту. Натомість вставка з Пастушком свідомо відвертає увагу глядача від крикливих діалогів другої дії, повертаючи спокій і рівновагу, а з ними й відчуття заспокоєння перед бурею смертельних агоній головних героїв. У ній, з нашого режисерського погляду, композитор дає можливість глядачеві відчуттиплинність часу, видихнути і вхопитися за промінь надії. Ось чому цю сцену було правомірно повернено в пізніший період становлення режисерського задуму, вона вела до розв'язки дії опери. Детальніше її сценографічне втілення буде розглянуто в *Розділі 3*.

Синтез засобів художньої виразності, виявлення сильних сторін акторів стали ключовим фактором у вирішенні мізансцен. Але з початком роботи над задумом постала проблема, зумовлена відсутністю у більшості учасників колективу акторської освіти, навіть елементарної. Усвідомлення цього зупиняло і знекровлювало режисерську фантазію, обмежувало її

«системою знаків», або ж герой мав діяти відповідно до запропонованих обставин. Внутрішній конфлікт, суперечності і подвійна гра з блефуванням, характерна для головної героїні, видавалися недосяжними. За це свого часу цінували актрису Сару Бернар. Навіть підготовленому співаку-актору це завдання може бути не під силу. Філармонійні артисти-співаки почасти сформовані як камерно-концертні виконавці, адже це їх основний профіль діяльності в таких інституціях України. Саме тому режисерові вкрай складно вимагати від них динамічної гри, пластики і зорового контакту з партнерами по сцені, складно працювати над мізансценами, які вимагають незручних для виконавця фізичних положень. Як ілюстрація – сцена після допиту Каварадоссі, коли, за сюжетом, головного героя заносять з катівні у напівпритомному стані. Лежачи актор запитує Тоску, як він тримався на допиті і чи не виказала співачка схованки втікача. Сцена супроводжується протяжно-ліричним орнаментуванням в оркестрі, допоки Скарпіа не перериває ідилію, посилаючи Сполетту зі свитою шукати Анжелотті у схованці колодязя. Каварадоссі розуміє, що Тоска зрадила республіку, але радісна звістка про перемогу Бонапарта над Меласом ніби підриває на ноги стражденного художника. Це непросте завдання для артистів, навіть професійних. Кожен має в цьому поєдинку відіграти свій «пас» по відношенню до опонента: і пластично, і просторово витримувати дистанцію і, порушуючи її, вступати в перепалку. Проте найскладніше – емоційно витримати протистояння, щоб мелодекламація та спів не переходили на крик у швидких темпах, породжуючи типове розходження з оркестром і втрату ансамблю.

Таких помилок можна припуститися у фіналі другої дії – у сцені вбивства Скарпіа. Є кілька основних шляхів несподіваного нападу Тоски на свого кривдника. Найчастіше – біля столу, де герой після удару ножом падає на підлогу, а в деяких версіях – у крісло або на стіл, волаючи про допомогу. У процесі моделювання власного режисерського задуму, було прийнято рішення спрямувати увагу на стіл як місце, де вирішується одним

розчерком пера «страта або милування», а у випадку з Тоскою – це вечеря-святотацтво, яка ледь не закінчилась для неї згвалтуванням. Але таке рішення мало ще й сонористичні причини, адже близьке розташування оркестру до авансцени на рівні перших рядів партеру мало б розділити звукове домінування екзальтацій Тоски над віддаленими звуками з вулиці, які сполохали героїню, змусивши стрімко тікати з палацу. Фактично, це найвища точка й акцент сценографії, а її пластика та емоційний стан тримають в напруженні аудиторію й оркестр.

Висновки до Розділу 2

Задум режисерського проєкту у філармонійному форматі має на меті знайти точки перетину з потенційним глядачем, що йому резонує та відгукується на реалії сьогодення. Апелюючи до історичного розвитку Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині в австрійську добу, виявлено тенденцію звернення публіки до музично-театральних жанрів, які в радянський період виконувались у двох окремих інституціях: Музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської та Чернівецькій обласній філармонії. Це суттєво вплинуло на розвиток культури сприйняття оперного мистецтва, конкретизувало інституційні функції і можливості філармонії і міста зокрема.

У розділі розкрито слабкості в роботі інституції і шляхи подолання труднощів у сценічному втіленні синтетичного жанру в просторово-пластичному вираженні. Серед них варто назвати такі:

1. Ампула «героїня-актриса» вимагає динамічного розмежування психоемоційних станів, коли Тоска як професійна актриса (в сюжеті Сарду), удаючи впевненість, веде сценічну дію, залишаючись людиною і закоханою жінкою, щиро співпереживаючи і страждаючи.

2. Часта зміна темпоритму, зумовлена динамічним розвитком перипетій в опері, вимагає від акторів зримого і вокально різноманітного відпрацювання акції та реакції на неї.
3. Малі масштаби сцени вимагають знаковості у мізансценуванні, породжуючи умовності в запропонованих обставинах та у візуальному вирішенні: «кабінет-катівня», «стіл для вечері – ліжко для розпусти», «розлите вино з келиху – кров на руках вбивці» та інші зримі знаки.

Усі визначені шляхи сприяють синтетичному вирішенню визначених завдань, дають змогу простежити за розвитком наскрізної дії, яку виявив режисер у процесі аналізу опери (*див. Розділ 1*).

РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ «ТОСКА» У ФІЛАРМОНІЙНОМУ ФОРМАТІ

3.1. Кореляція ідейно-художнього задуму у співпраці із творчими колективами філармонії

До 2022 року, коли опера «Тоска» вперше була цілісно представлена публіці у Чернівцях, відбулося вже кілька творчих експериментів з успішних втілень творів цього жанру. Зокрема, йдеться про дитячу оперу Стефанії Туркевич «Куць» [29], поставлену за підтримки Українського культурного фонду. Цю прем'єру першої української композиторки в історії національної музичної культури здійснили артисти філармонії завдяки наполегливій роботі Йосипа Созанського, диригента Чернівецької обласної філармонії, який відновив й оркестрував нотний матеріал. Він налагодив творчі зв'язки із Стефанією Павлишин (Велика Британія), дослідницею-монографісткою Туркевич. Колектив постановників – Руслана Косар, Надія Селезньова, Іван Бутняк (режисер-постановник), художниця з костюмів буковинська етномодельєрка Світлана Крачило – створив цілісне самодостатнє художнє бачення народної казки. Витинанкова сценографія Івана Салевича посилила художність твору, який має драматургічні прогалини. Ініціював постановку заслужений діяч мистецтв України Йосип Созанський, диригент симфонічного оркестру філармонії. Він неодноразово звертався до виконання самостійних арій або частин опер в концертних програмах. Але визначальним фактором у створенні ідейно цілісного, крупного проєкту стала комунікація митця з режисером.

Режисер і диригент оперного проєкту – це співтворці одного художнього задуму. Як зазначають А. Солов'яненко [67] і П. Походзей [65], кожен з них має своє індивідуальне бачення і впливає на концепт задуму. Нетрадиційна локація є викликом для обох сторін, вважає С. Голубничий [16], особливо у випадках, коли приміщення не пристосоване для розміщення оркестру, актори діють поза межами умовного дзеркала сцени, а у процесі постановки, з виявом

прогалин сценічності, неодноразово змінюється режисерське бачення мізансцен. Дуже часто такі вистави мають ситуативний характер, а остаточного результату підлаштувань майданчика під задум не видно в роботі «на макеті». Більше того, коли до цього додається весь комплекс диригентських завдань музичної повнокровності вистави, визвучення солістів і оркестру, а також зорового контакту всіх учасників творчого акту. Бачити диригента, миттєво реагувати на його жест, не втрачаючи контролю над ситуацією та партнерською взаємодією – неабияка складність, яку покладають автори проєкту на співака-актора. У цьому процесі режисер стає медіатором, який поєднує музичне й театральне в цілісний художній результат.

Йосип Созанський – диригент з багаторічним досвідом роботи з оркестром філармонії – на момент затвердження вистави художньою радою мав досвід утілення першого акту опери в концертному виконанні артистами цієї установи [21]. Це вплинуло на психологічний аспект відносин диригента і режисера, адже відчувалося зріле, сформоване бачення диригента ще на етапі вивчення матеріалу, виключаючи типову хаотичність на ранньому етапі роботи. Зважаючи на стислі терміни підготовки вистави, було сформовано почерговий графік роботи режисера і диригента, коли вивчена і закріплена під його орудою сцена ставилася наступного дня у форматі вигородок. Крок за кроком диригент і режисер готували артистів до зведених репетицій, забезпечуючи їм постійну взаємодію з керівниками проєкту в роботі над ідеєю та надзавданням. Взаємодіювання репетицій режисера і диригента надавали можливість зрозуміти, над чим варто працювати більше, а що в перспективі відшліфується природним чином. Усі ці дії вплинули на остаточний результат, посилили комунікативний аспект проєкту.

Утілення проєкту стало викликом для режисера-постановника через те, що неможливо було залучити до роботи сценографа зі сторони. До того ж, стислі терміни змушували вдаватись до простих і доступних методів пристосування світло-простору з метою донести авторську ідею навіть до невідготовленого глядача. Спираючись на знання, здобутті під час навчання в

художній школі, маючи досвід участі в масштабних українських проектах, на підвищення кваліфікації для режисерів та сценографів, зокрема стажування на виставі «Орфей у пеклі» 2021 року (диригент Д. Морозов, режисер Ж.Чепела) та резиденція Схід Опери «Light and Space» в Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка, Квадрієнале сценографії у Львові (лекторії, виставки та перформативна практика), довелося виробити індивідуальний фаховий погляд на оформлення вистави. У процесі виготовлення макету вистави автор консультувався з монументалістами-декораторами і сценографами з питань добору матеріалів, що забезпечують швидкий і безпечний монтаж декорацій на сцені. На цьому етапі стало очевидно, що необхідно використати інтермедійну завісу для другого акту у вигляді кімнатної стіни, яка трансформувалася в завісу для театру тіней. Використання станка у функції робочого місця Каварадоссі (похилий пандус півтора метри у висоту) в першій дії та Голгофи-ешафоту в третій означало відсилання до зерна вистави – подвійна роль речей та їх мінливість: сьогодні ти сходиш до вершин життя, а завтра це місце твого довічного спочинку.

Найскладнішим завданням було визначити колористику оперного дійства. Як зазначає К. Юдова-Романова [86], світло виражає настрій сцени і атмосферу вистави загалом. Режисер-постановник, як сценограф, вдався до поступового насичення кольорів у гаммі: світло-рожевий в першій дії, червоний, кривавий у другій та багряно-чорний у третій дії. Цей рух пов'язується із поглибленням трагедійності музичної драматургії в системі кольорового слуху. І зовнішні екрани, і внутрішній світло-простір в комбінації зі змінами костюмів героїв рухалися від мелодрами до драми в опері, зрештою, трансформуючи її до трагічного фіналу.

Звернувшись до історії моди 30-40 років ХХ століття, постановники віднайшли старі австрійські журнали тієї доби, у яких були вміщені викрійки популярних моделей суконь весільної моди та буденного одягу жінок довоєнного та повоєнного періодів. Цей час ознаменувався у цій сфері переходом від німого кіно у звукове, а популярність кіноактрис в індустрії

краси була вищою за рейтинги політиків. Надихаючись моделями суконь Вів'єн Лі, Марлен Дітріх, українки Анни Стен та інших, режисерка-постановниця створила замальовки майбутніх костюмів героїні, які були пошиті та оздоблені майстринями під постійним контролем митця. Для Маріо Каварадоссі було виготовлено костюм – вільного крою штани-галіфе, біла вільна сорочка, а до неї – корчнево-пастельного кольору жилет на ознаку свободи й демократичності головного героя. Віттеліо Скарпія та його свита одягнені в чорні костюми та шкіряні плащі-канцеляристи, що вирізняються одне від одного лише формальними вкрапленнями. Костюми для Сегрестано та Анжелотті дібрали серед філармонійних костюмів для артистів хору. Важливо зазначити, що відеоконтент вистави не мав контрастувати з колористичним задумом режисера, а синергійно доповнювати світло-просторове чуття мізансцен.

Складно було включати проекційні екрани для паралельного перекладу тексту опери українською мовою, відповідно до вимог Міністерства культури та інформаційної політики. Виконання опери мовою оригіналу в Україні – це складне питання, зважаючи на синтез слова і музики в опері, без яких цей жанр неможливо уявити. Авторка цієї роботи досліджувала це питання під час навчання в магістеріумі, результати опубліковані у статті [12], а на нинішньому етапі роботи доводиться практично вирішувати його.

Сучасний театр все більше відходить від психологічного театру ХХ століття, вдаючись до перформативних і концептуальних практик (М.Абрамович [1]). Його реформаторами в останні десятиліття є режисери, які активно використовують сучасний сценічний інструментарій, переважно світло і простір. В. Вовкун [9], спираючись на дослідження М. Черкашиної-Губаренко [77, 78], наполягає на необхідності художнього експериментування, як чинника взаємопроникнення жанрів та сценічних засобів художньої виразності. Малі масштаби Чернівецької сцени спонукали вдатися до художнього експерименту з відео-контентом, який створює настроєвий контекст виконуваних арій і водночас є частиною сценографії.

На великому полотні, яке пише художник Каварадоссі (проекційний екран в глибині сцени), перед глядачем постають мури людського страху, розбиваючи які, бачимо прояви краси і життя, як у першому акті з проявленням Марії Магдалини на грубій стіні. Руки Магдалини перетворювались у відео-спогад прекрасного кольорового дня, коли співачка Тоска і молодий художник подали одне одному руки на знак вічної вірності й любові. Цей мотив рук неодноразово звучить у партитурі, триваючи аж до фіналу третьої дії (див. детальний опис в *Розділі 2*). Мотиви «флорії», тобто квітки, проникають в цей кольоровий спогад у першій дії, коли ще все життя попереду і ніщо не здатне зруйнувати людських стосунків. Надалі цей фільм постане у відео-графіці спогадів Каварадоссі перед стратою в знаменитій арії «E lucevan le stelle», але в чорно-білій кінохроніці, ніби перед обличчям смерті згадується все життя. Образ прекрасної «розкаяної грішниці» Марії Магдалини проходить крізь усю оперу, а у фіналі постріл в її зображення здійснюється одночасно з пострілом Тоски в себе. Цей прийом було застосовано як ілюстрацію загибелі жінки, яка була радше ідеєю, ніж прості смертні істоти. Одночасно з чорно-білою графікою екрану у фіналі опери спрацювало яскраве сценічне світло, що вповні виражало щільність емоційного наповнення музики з почерговим відтіненням сегментів сцени, де від тяжкої ночі в казематі на якусь коротку мить сходить яскраве сонце надії, але з розстрілом зникає, занурюючи Тоску в закритий, темний простір свідомості.

У сцені з Пастушком режисер запропонувала епізод гри дитини дзеркальцем з ангелом-провідником, який веде кожен живу істоту дорогою життя. Дитина-актор вловлювала прожекторне світло спрямовуючи його в глядацьку залу, де на його поклик засвічувався маленький ліхтарик янголят (дітей-акторів, які виконували роль мімансу в етюді). Поступово до Пастушка-дитини на сцену підходили «засвічені» ним ліхтарі, освітлюючи весь простір сподіванням щастя. Цей фрагмент відтворює роздуми режисера про людське

буття, у контексті опери він сприймається як самостійний етюд-інтерлюдія до третього акту.

3.2. Втілення режисерського концепту комунікації на сцені Чернівецької обласної філармонії

Чернівці – це самобутня культурно-мистецька перлина України, що яскраво відрізняється від інших історичних міст України. Перетин торгових шляхів, прикордоння з європейськими країнами сприяли становленню талановитих митців, які в різні періоди історії Буковини народжувалися тут або притягувалися, мов магнітом, ззовні. Як уже зазначалося (Розділі 2), Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині, починаючи з середини XIX століття, сприяло музичній еліті міста здобувати вищу музичну освіту. Серед видатних діячів цього Товариства – Адальберт Гржималі, Карл Векслер, Емануель Розенцвайг, Евзебія і Костянтин Мандичевські, барон Базіля фон Дузінкевич, Адальберт Мікуліч, Отто Вільгельм, Антон Кохановський та інші. Приміщення Товариства, в якому нині міститься Чернівецька обласна філармонія, побудоване з урахуванням акустичних вимог для професійного музикування. Широкий партер, ряд лож, висока стеля забезпечують об’ємне звучання і вміщують понад 500 слухачів. Але установа була розрахована переважно на музичні імпрези і не передбачала постановок оперних вистав, хоча при Товаристві й відбувалися музичні вистави невеликого формату. А 1905 року відома австрійська компанія «Фельмер і Гельнер» з Відня, яка зводила й Одеський театр опери та балету, збудувала в Чернівцях Міський театр. Його фасад у стилі австрійського бароко, оформлений сецесійними мотивами, справляє враження розкішного палацу з багатим внутрішнім убранством. Спочатку в театрі, не маючи власної трупи, приймали гастролерів з Європи. Тільки після майже двадцятирічного румунського періоду було утворено місцеву театральну трупу. 1940 року у Чернівцях на постійній основі працював колектив Харківського державного театру на чолі з Іваном Юхименком. Нагадаймо, що цей театр і його трупа

пов'язані з видатними митцями кінця XIX – середини XX століть, такими як: Григорій Квітка-Основ'яненко, Марко Кропивницький, Гнат Хоткевич, реформатор світового театру Лесь Курбас. Не дивно, що з приєднанням Буковини до радянської держави в репертуарі театру переважали українські п'єси – «Лісова пісня» Лесі Українки, «Украдене щастя» Івана Франка тощо. Починаючи з 1943 року, його очолив відомий режисер-курбасівець Василь Василько, який розпочинав свій шлях у професійне театральне мистецтво в Чернівецькому обласному музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської.

У наш час, починаючи з 2005 року, в театрі проводиться фестиваль «Золоті оплески Буковини», на його сцені представляють театральні ініціативи з різних куточків України та зарубіжжя. 2023 року театр здійснив ребрединг – «Драмтеатр ім. О. Кобилянської», знявши визначення «музичний», що означало наявність в репертуарі музичних вистав. Сцена театру повністю придатна до виконання опер, адже побудована за принципом «італійської кривої», має невелику оркестрову яму, на відміну від філармонійного приміщення. Проте акустично цей майданчик не є цілком музичним і працює переважно за допомогою «підзвучень», ймовірно, внаслідок реставраційних робіт у глядацькій залі наприкінці 70-х років. Саме тому теперішні зусилля обох інституцій спрямовані на задоволення запитів на музичні вистави (філармонія) і на драматичні – (театр ім. О. Кобилянської).

Постає логічне запитання: а як бути з постановкою такого синтетичного жанру, як опера? Тут правомірно зважати на фактор професійної орієнтації. У філармонії працюють творчі особистості, які здобули початкову професійну освіту в Чернівецькому музичному фаховому коледжі мистецтв ім. І. Воробкевича та в коледжах мистецтв сусідніх областей. Багато її працівників здобули освіту в Чернівецькому національному університеті ім. Ю. Федьковича на кафедрі музики, а також музичні академії Києва, Львова, Одеси та ін. Саме вони становлять основу, на якій формується «кістяк» оркестрантів, артистів-вокалістів та хорових диригентів філармонії. Фахівці

театрального мистецтва здобули професійну підготовку в театральних вищих навчальних закладах Києва, Львова і Харкова.

У роботі над виставою на початку повномасштабного вторгнення росії було започатковано міжгалузеву співпрацю митців з усієї України на основі ідеї культурної єдності, що базувалася переважно на волонтерських засадах. Вимушено переміщені особи з Донеччини, Луганщини, Слобожанщини, Київщини, Чернігівщини та Півдня України опинилися в умовно безпечному осередку культури західної частини держави, де їм було надано допомогу, залучено в робочий процес філармонії та її волонтерських ініціатив. Постановка дитячих опер Миколи Лисенка «Пан Коцький» та «Коза- Дереза» для дітей ВПО, що передувала реалізації «Тоски», переконала, наскільки спроможним є колектив новоприбулих та місцевих музикантів для створення спільної театральної імпрези. Використання та пристосування репетиційних приміщень філармонії для паралельних проектів швидко дали результат, оптимізували колектив. Участь музикантів-переселенців відчутно посилила хори й оркестри завдяки їхньому унікальному досвіду підвищення кваліфікації у таких майстрів як, народний артист України та художній керівник капели «Думка» буковинець Євген Савчук, диригент і керівник оркестру ХНАТОБ ім. М. Лисенка Дмитро Морозов із провідною солісткою театру Оленою Ширяєвою, головний диригент КМАТОБ «Київська опера» Ділявер Осман, художній керівник капели ім. П. Чубинського, заслужений діяч мистецтв України Дмитро Радик.

Партію Тоски виконала Богдана Зайцева-Чебан, лауретка мистецької премії ім. Сіді Таль, Каварадоссі – Володимир Фісюк, заслужений артист України, а роль Скарпії у першому складі – Степан Дробіт, керівник ансамблю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії, активний соліст-гастролер європейських театрів, лауреат міжнародних конкурсів. У другому складі цієї постановки роль Скарпія грав Олександр Форкушак, соліст Національного президентського оркестру, лауреат міжнародних конкурсів.

Слід зазначити, що такий «збірний» склад виявив високий професіоналізм, готовність в умовах війни до мобільних рішень. Роботу колективів очолила Руслана Косар, організувавши всі структури в один репетиційний процес. Дитячий хор для вистави створила Надія Селезньова, заслужена діячка мистецтв України, керівниця Академічного камерного хору «Чернівці».

У Чернівецькій філармонії ім. Д. Гнатюка є два великі академічні хорові колективи, які розвивають і виконують багатий і різноманітний репертуар. Це передусім заслужений академічний буковинський ансамбль пісні й танцю ім. А. Кушніренка, якому 2024 року виповнюється 80 років. У його складі три групи виконавців: хор, оркестр і балет. Хорова група ансамблю (під орудою Ярослава Солтиса) спільно з академічним камерним хором «Чернівці» (керівник Надія Селезньова) становлять монолітний колектив, який успішно працював у масових сценах вистави «Тоска». Зокрема, хор розподілили на персоніфіковані групи: діти (учні церковного хору костелу Сант- Андреа), монахині-наглядачки за дітьми (жіночий склад колективів), монахи, ксьондзи та кардинал (чоловіча група). Дитячий хор у першій дії брав участь у сцені святкування перемоги Меласа над Бонапартом, а у третій дії зіграв пластично-пантомімічну сцену спілкування ангелів-світлячків з маленьким хлопчиком-пастушком. Найбільш масова в опері – хорова сцена «Te Deum», яку супроводжують сильні, майже окличні репліки Скарпія, який під час спільної молитви виявляє свої облудні наміри щодо співачки Тоски, душу якої він щойно отруїв підозрами у зраді Каварадоссі. Тому, попри ансамблювання в оркестрі, сценічна дія побудована на багатошаровості масового дійства в акторському ключі: як у плані режисерських завдань, так і в аудіальному контрасті – «один проти натовпу».

Окремої роботи вимагала сцена катування Каварадоссі, яку було вирішено засобами театру тіней, утворюваних за спиною в робочому кабінеті поліцейського. Її виконали танцівники балету Буковинського ансамблю пісні й танцю. Вони ж відіграли й персоніфіковану роль військової варти та

розстрільного заgonу на тюремній башті замку у третій дії. Режисер спільно з балетмейстером-постановником заслуженим діячем мистецтв України Леонідом Сидорчуком вирішили пластично-пантомімічні мізансцени в опері, включивши їх у загальну канву мізансцен. Особливої уваги потребувала хода в'язнів і марш зміни караулу на тюремній башті, але найскладнішою в кореляції дій стала сцена розстрілу художника. Важливим акцентом у цьому фрагменті фіналу стало втручання Сполетти, який мав, за дорученням Скарпіа, на очікування Тоски розстрілювати Каварадоссі холостими патронами. Режисер не випадково зосередився на цьому герої, який виявився ще гіршим за свого начальника, тому його слід було увиразнити на тлі загальної розстановки сил в опері. Сполетта, не дочекавшись секунди до залпу по команді «вогонь», здійснює перший постріл в голову художника зі спини, на відміну від артистів мімансу (балетної групи), яким Каварадоссі дивиться прямо у вічі, коли вони цілились в груди. Це психологічно й емоційно складна сцена, її супроводжують дуже конкретизовані музичні символи в оркестрі.

Останній масовий фрагмент в опері відбувається практично одразу після розстрілу – суїцид головної героїні, яка, мов загнаний звір, опиняється на ешафоті над тілом свого коханого. Відповідно до режисерського бачення героїні як сильної та мужньої жінки, яка не боїться земного суду, а готова постати перед Творцем поряд із вбитим нею кривдником, Тоска в агонії цілиться в розлючений натовп, що жадає людського суду над нею. Таке режисерське вирішення необхідно було зримо увиразнити для глядача, тому міманс, який вигукував «А, Тоска! Попалася? Не втечеш!», ніби страшний психоделічний сон, огортав її і зтягував зашморг ймовірної спокути. Для цього частина чоловічої групи розмістилась у двох верхніх бічних ложах коло сцени і вигукувала текст мелодекламацією, як він написаний у Пуччіні. Інша частина чоловічого хору зайняла бокові двері партеру в вривалась до глядацької зали розлюченим натовпом, а третя група виконавців вилітала на неї прямо із порталів сцени, буквально оточуючи з усіх сторін. Ця сцена, моторозна і складна для втілення, мала вкотре представити натовп та

індивідуальне начало, подібно до того, як в «Te Deum» кидався клятвами на тлі молитви Скарпія. До слова, як часто жертва стає подібною до свого ката або міняється місцем із ним.

Масштабний філармонійний спільний проєкт вимагає тісного контакту постановників й артистів і дотримання репетиційного графіку. Це питання саме по собі складне, адже в установі працюють кілька самостійних колективів. Так, к Чернівецькій обласній філармонії функціонують три окремі оркестри: симфонічний оркестр Йосипа Созанського, камерний оркестр «Капріччіо» (керівник Павло Чеботов) та оркестр народних інструментів у складі заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні й танцю ім. А. Кушніренка. Так зазвичай відбувається в театральному середовищі, де на остаточней результат працює вся установа. Кожен колектив має свій індивідуальний графік творчої роботи, готуючи, в середньому, майже три, а почасти й більше абсолютно нових концертних програм на рік, які репрезентують його індивідуальне творче обличчя. Саме це становить складну проблему в підготовці масштабних проєктів, як це було і під час постановки «Тоскою», а також симфонічно-хорового дійства «Великий Млин» (на музику сучасних українських композиторів, К. Орфа «Карміна Бурана» та ін.). Але можна однозначно стверджувати, що такі проєкти дуже розвивають колективи, підвищують їх професійний рівень і вибудовують успішну комунікацію між структурними підрозділами філармонії.

Роль мови як засобу комунікації та світовідчуття розглядається у багатьох наукових працях філософів, психологів, лінгвістів, культурологів, мистецтвознавців. Мовленевий аспект опери як унікального синтетичного жанру пов'язаний з літературознавчою і музикознавчою термінологією. Зокрема, у 70-х роках ХХ століття виникла окрема наука – лібретологія, яка вивчає питання мови в музичному театрі, ці дослідження зосереджені в Інституті Лоренцо Да Понте (Відень). Відомі праці Ульріха Вайсштайна, Патріка Джона Сміта, Альберта Гіра та інших, як і безліч прикладів вдалих лібрето, які в поєднанні з неконсонансним музичним наповненням зазнавали

невдач або ж навпаки. Так, співпраця Моцарта з успішним драматургом Йоганном Шиканедером мала слабший резонанс за співпрацю з дещо грубуватим і прямолінійним в лібретистиці Лоренцо Да Понте. Відтак, секрет вдалого поєднання музики і тексту все ще не розгаданий, особливо в перекладацькій діяльності, коли для побудови успішної комунікації з публікою автори проєктів «шукають порозуміння» за допомогою мови перекладу, стрічки-табло, проєкційних екранів тощо. Реципієнт – театральний глядач-слухач мусить одномоментно поєднувати вербальний контакт, омузичнений текст і візуальне видовище, яке, на нашу думку, також є складовою діалогу. До того ж, мова є живим організмом, а не застиглою, це стосується й мови перекладу. Вона так само, відповідно до режисерських завдань, має право видозмінюватись і набувати характерного «присмаку», залежно від спрямування опери (трагедія, комедія, драма чи фарс тощо).

Музичний театр в інформаційну добу зазнає постійного культурного й кадрового обміну. Світова оперна тенденція вимагає від співака володіння кількома мовами, що спрощує дільцям-імпресарію чи інтендантам пошук соліста-вокаліста на контрактних умовах, про що пише М. Черкашина – Губаренко [78]. Проте у процесі мізансценування це стає неабияким викликом і для актора, і для постановника. Опрацьовуючи текст опери «Тоска», режисер здійснила його підрядний переклад, щоб уявляти повноту сценічної ситуації. За основу було взято неперекладений клавір видання «Рікорді». Складність мізансценування полягала в тому, щоб не вдаватись у надмірну ілюстративність італійського лібрето, а за допомогою виразних жесту, пластики, міміки та музичних нюансів передати зміст кожної репліки. Це вкрай складне завдання для співаків, які мали розучувати вимову репліки італійською і розбирати з режисером контекст її вживання. Зважаймо, що й чернівецька публіка протягом тривалого часу не мала досвіду споглядання іномовної іноземної опери. Щоправда, румуномовні глядачі в залі філармонії мали більше можливості відчути вербальний контакт зі співаком завдяки подібності романських мов.

Проблему іномовності вистави було вирішено шляхом включення експозиційних зовнішніх екранів, які мали колористику, відповідну атмосфері сценічного дійства з накладанням тексту українського підрядника, наданого колегами з Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка. Тому після вистави та між актами публіка жваво обговорювала смислові акценти опери. Режисер здійснювала промотивну підготовку глядача в ефірі чернівецького телебачення, роз'яснюючи вузлові моменти опери, які перебувають поза текстом і відкривають більш глибокі грані драматургії.

Після перших показів вистави у травні 2022 року в Чернівцях ще тривалий час кулуарно і медійно обговорювали можливості подальших сценічних втілень опери, вкрай складного, але цікавого жанру. Культурно-мистецькі спільноти музичних шкіл міста, Чернівецького фахового коледжу мистецтв та Чернівецького Національного університету ім. Ю. Федьковича зацікавилися ідеєю постановки музичних вистав українських та зарубіжних композиторів зусиллями місцевого студентства та професійних колективів. У новому сезоні 2022-2023 року, у жовтні, відбулася вистава опери «Тоска». Нині через брак виконавців у симфонічному оркестрі внаслідок їх масового від'їзду з України та перебування в лавах ЗСУ, виставу змушені відтермінувати.

Крім того, у листопаді 2023 року режисер здійснила новий комунікативний проєкт – музичний перформанс «Меланхолійний вальс» за однойменною новелою О. Кобилянської на музику Й. С. Баха, Ф. Шопена, Ф. Крейслера, сестер Мікуліч (чернівецьких композиторок доби створення Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині). Цей проєкт став продовженням режисерського концепту втілення вистав для діалогу з глядачем для терапії мистецтвом. Від початку він мав соціальне спрямування – залучити до глядацької аудиторії різні категорії жіноцтва, яке потерпає від воєнних дій в Україні. Завдяки залученню UA: «Суспільне» Культура, авторка проєкту домоглася популяризації діалогу в ефірі телебачення й радіомовлення. У наступних проєктах комунікативність постане визначальним фактором

режисерського театру сьогодення, мета якого – актуалізувати питання цінності людського життя, екології та гендерних відносин.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Чернівецька обласна філармонія ім. Д. Гнатюка має потужний історичний бекграунд, який забезпечив їй кадрову і слухацьку тяглисть, яка забезпечує належний творчий рівень і нині. 2022 року в умовах воєнних дій тут було втілено унікальний мистецький проєкт – постановку опери «Тоска» Джакомо Пуччіні. Полеміка довкола вистави, спроби повернути інституційне спрямування мистецької установи в русло спільних театральних-музичних імпрез переконує, що вона має такі можливості і творчий потенціал. Роль режисера в цьому процесі є визначальною, адже авторська ініціатива й організаційна здатність митця забезпечує синергійну роботу усіх творчих ланок, подібно до цехової роботи в класичному оперному театрі. Крім того, режисер є модератором комунікації між колективами установи, зокрема – між трьома оркестровими колективами і двома хоровими, а також із запрошеними солістами та місцевими акторами-співаками. Співпраця режисера з диригентом-постановником на етапі творчого задуму майбутньої інтерпретації проєкту має характер командної і потребує кореляції під час репетиційного періоду – вивчення сольних партій, мізансценування.

Простановка вистави передбачає вирішення таких комунікативних завдань:

1. Вербально розкрити сенс опери засобами відео-контенту для миттєвого розуміння сенсу лібрето;
2. Апелювати до надзавдання опери, донести до глядача авторську ідею за допомогою зримого контенту;
3. Прагнути, щоб костюм героя репрезентував його характер та духовну зміну відповідно до розвитку сюжетної дії опери;
4. Опрацювати і окремо роз'яснити кожній хоровій групі сутність і сенс масових сцен, адже хор почасти виконує функцію самостійної

акторської лінії в драматургії дійства, а в деяких випадках посилює акторські протистояння.

5. Прагнути співавторства режисера і диригента-постановника як двох інтерпретаторів, які рухаються наскрізною дією до надзавдання одним творчим руслом;
6. Працювати з актором-співаком, який фахово не підготовлений до виконання оперних ролей, забезпечуючи психологічний супровід на всіх етапах утілення задуму, особливо під час перших вистав, коли співак діє по відношенню до партнера та глядача наосліп. Тут режисер виконує функцію модератора комунікації,
7. Промотивно підготувати глядача, який живе в місті, де немає оперного театру, роз'яснюючи реалії українського сьогодення.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи результати здійсненого наукового дослідження відповідно до мети і визначених завдань, сформулюємо такі висновки:

1. Джакомо Пуччіні створював оперу «Тоска» в руслі експериментувань нового режисерського театру кінця XIX – початку XX століть, екстраполюючи свої веристські погляди на історичний сюжет з реальними прототипами, але зосередив увагу не на історизмі, а на драматургічних взаємозв'язках з героями першоджерела – твору В. Сарду.

2. Композиція опери ґрунтується на ідеї життя й виживання головних героїв в умовах воєнних потрясінь, ідеї, співзвучної авторці дослідження і втіленої в концепті її власного режисерського задуму. Це був час, коли набували поширення суфразистські ідеї, коли жінка починала боротьбу за визнання себе частиною суспільства, за свої права, які мали бути захищені законом. Цю тематику послідовно втілено в сюжетних колізіях лібретистів і в композиторському задумі, вона є лейттемою усіх опер Дж. Пуччіні. У музикознавчих і культурологічних розвідках ґрунтовно досліджено остаточний варіант сюжету з погляду співвідношення лібрето і музики до опери Дж. Пуччіні «Тоска».

3. Здійснюючи постановки опери в класичних оперних театрах Італії, Британії, України, режисери вдавались здебільшого до історичних акцентів у розкритті її сутності. У сучасних версіях опери «Тоска» в європейській культурі переважає експериментування з формами вираження синкретизму жанру, постановники прагнуть комунікувати з глядачем за допомогою «живих» емоцій, а не історизму. Аналіз постановочних версій цього твору протягом XX-XXI століть переконує, що з розвитком модерну і постмодерну «Тоска» найчастіше зазнає інтерпретацій в стилі *монументалізму* – з багатим декоруванням, акцентом на масових мізансценах, на реконструюванні фасадів вказаних місць історичних подій і *символізму* – з акцентом на сюжетній дії.

Аналіз модерністських підходів до вирішення драматургії, переконав, як важливо для втілення нового концепту володіти принципово інакшим інструментарієм, завдяки якому режисер-експериментатор має змогу маневрувати за допомогою виразних деталей, а не загального концепту. Остання прем'єра опери «Тоска» в Україні відбулася в Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка.

4. Задум режисерського проєкту у філармонійному форматі мав на меті визначити точки перетину з потенційним глядачем, який відгукується на реалії сьогодення. Зважаючи на особливості історичного розвитку Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині в австрійську добу, виявлено тенденцію звернення публіки до музично-театральних жанрів, постановку яких свого часу було розподілено між двома окремими інституціями: Музично-драматичним театром ім. О. Кобилянської та Чернівецькою обласною філармонією. Це суттєво вплинуло на розвиток культури сприйняття оперного мистецтва, конкретизувало інституційну спроможність філармонії. Розкрито слабкості в роботі цієї інституції і шляхи подолання труднощів просторово-пластичного вираження синтетичного жанру, зокрема: амплу «героїня-актриса» вимагає динамічного розмежування психоемоційних станів, коли Тоска, як професійна актриса, удаючи впевненість, веде сценічну дію, але як людина і закохана жінка глибоко співпереживає і страждає; часта зміна темпоритму, зумовлена динамічним розвитком перипетій в опері, вимагає від акторів зримого й вокально різноманітного відпрацювання акції та реакції на неї; малий формат сцени вимагає знаковості у мізансценуванні, породжуючи умовності в запропонованих обставинах та у візуальному втіленні: «кабінет-катівня», «стіл для вечері – ліжка для розпусти», «розлите вино з келиху – кров на руках вбивці» та інші зримі знаки. Усі визначені шляхи сприяють синтетичному вирішенню визначених завдань, дають змогу простежити за розвитком наскрізної дії.

5. Чернівецька обласна філармонія ім. Д. Гнатюка має потужний творчий потенціал, що надало можливість 2022 року, в умовах воєнних дій втілити тут унікальний мистецький проект – постановку опери «Тоска» Джакомо Пуччіні. Роль режисера в цьому процесі стала визначальною, адже його ініціатива й організаційні здатності забезпечили синергійну роботу усіх творчих ланок. Він постає модератором комунікації з колективами філармонії, зокрема з трьома оркестровими і двома хоровими, а також із запрошеними солістами та місцевими акторами-співаками. Співпраця режисера з диригентом-постановником на етапі творчого задуму мала характер командної, однак потребувала кореляції під час репетиційного періоду – вивчення сольних партій, мізансценування.

6. У процесі постановки опери необхідно було вирішувати такі комунікативні завдання: вербально розкрити сенс опери засобами відео-контенту; апелювати до надзавдання опери, донести до глядача авторську ідею за допомогою зримого контенту; прагнути, щоб костюм героя репрезентував його характер та духовну зміну відповідно до розвитку сюжетної дії опери; опрацювати і окремо роз'яснити кожній хоровій групі сутність і сенс масових сцен, адже хор почасти виконує функцію самостійної акторської лінії в драматургії дійства, а в деяких випадках посилює акторські протистояння. прагнути співавторства режисера і диригента-постановника як двох інтерпретаторів, які рухаються наскрізною дією до надзавдання одним творчим руслом; працювати з актором-співачом, який фахово не підготовлений до втілення оперних ролей, забезпечуючи психологічний супровід на всіх етапах утілення задуму, особливо під час перших вистав, коли співак діє по відношенню до партнера та глядача наосліп – тут режисер виконує функцію модератора комунікації; промотивно підготувати глядача, який живе в місті, де немає оперного театру, роз'яснити глядачеві реалії українського сьогодення. Підготовка глядацької аудиторії здійснювалась шляхом виступів режисера на ТБ, інтерв'ювання, промоції на медійних платформах у ЗМІ та соціальних мереж. Творча, наукова і промотивна

ініціатива режисера-постановника стала визначальним фактором у формуванні майбутнього творчо-мистецького проекту з постановки опери Джакомо Пуччіні «Тоска» в умовах філармонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович М. Пройти крізь стіни/ Пер. з англ. О. Міхеда., Київ: ArtHuss, 2018. 384 с. Серія UkrainianArtBook
2. Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2-3 березня 2020р./Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського; ред.-упоряд. О.В. Касьянова. Київ, 2020. 256с.
3. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії// Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. Вип. 2. С. 170-175.
4. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть / Ін-т культурології НАМ України. Київ. 2013. 232 с.
5. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації//Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей/ред. упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ. 2010. Вип. 89. С.190-205.
6. Бистрякова Ю., Осадча А., Пільгук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві//Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2017. Вип. 32. С.189-199.
7. Веселовська Г. І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.02; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ. 2007., 32 с.
8. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво. Київ: НАКККіМ, 2014. 143с.
9. Вовкун В. В. Спеціальні сценічні ефекти // Мистецтвознавчі записки. 2015. Вип. 28. С. 189-195. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_28_22.

10. Воронова Т. Взаємодія національного та міжнародного досвіду в інтеграційно-культуротворчих процесах сьогодення (на прикладі опери Дж. Пуччіні «Тоска») // Актуальні питання гуманітарних наук, 2024., вип. 76, т.1. С. 83-87.
11. Воронова Т. Опера Левка Колодуба «Поет» як вектор режисерської актуалізації образу Кобзаря в реаліях сьогодення. // Українське музикознавство, вип. 47 (2021). С. 28-38.
12. Воронова Т. Практичне значення словесної складової опери в контексті розвитку режисерського театру ХХ–ХХІ століть // Вісник Київського національного університету культури та мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, Т. 3, № 2 (2020).
13. Ганзбург Г. Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України // Українська культура: Проблеми і перспективи. Харків, 2004. С.81-86.
14. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2003. Вип. 27. С. 3–11.
15. Глинська Л. Ірина Молостова: «Драма – це видовище розуму, опера – видовище почуттів» // Арт лайн. 1999. №5–6. С.82–84.
16. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. 2023. №1(58), С.129-140.
17. Даць І. В. Концепт підготовки режисерів музичного театру в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матер.міжнар.наук.-практ. конф. Київ – 2-3 березня 2020р./ НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. С.155-162.
18. Даць І. В. Постать Ірини Молостової в контексті українського режисерського культурного простору // Культура і сучасність : альманах. 2022. № 1. С. 76–80.

19. Дембіцький С., Злобіна О., Костенко О. та ін. Українське суспільство в умовах війни. 2022 : Колективна монографія / за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ : Інститут соціології НАН України, 2022. 410 с.
20. Дзундза Р. Проблеми ідентичності в рецепції сучасних українських диригентів// Українська музика, 2018/2 (28), С. 67-75.
21. Дутчак В. Г. Від музики Майдану до музики війни: український феномен// Видавничий дім «Балтія Паблішн» Балтійського Університету: URL:<http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/237/6305/13340-1?inline=1> (дата звернення: 30.05.2024).
22. Єфименко А. Г. Як почути музику сфер // Zbruc'. 2018. 1 березня. URL: <https://zbruc.eu/node/77130> (дата звернення: 14.04.2024).
23. Єфименко А. «Сюзанна в країні чудес» Крістофа Лоя// URL: <https://zbruc.eu/node/74973>. (дата звернення 28.08.2024).
24. Єрошенко О. В. Жанрові видозміни музичної вистави сучасного українського театру // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: зб. матер. міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12-13 травня 2016р. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016. С. 135–138.
25. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво/Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. 17с.
26. Ізуграфова Н. Слово як фактор жанрового генезису опери//Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С.140-147.
27. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики//Українське музикознавство, 2020. Вип. 46. С.45-57.
28. Казковий сюжет та фантастична музика: у Чернівцях відбудеться світова прем'єра дитячої опери «Куць»
Джерело: <https://acc.cv.ua/news/chernivtsi/kazkoviy-syuzhet-ta-fantastichna->

- muzika-u-chernivcyah-vidbudetsya-svitova-premera-dityachoyi-operi-kuc-67009. Сайт <https://acc.cv.ua/> (дата звернення: 17.03.2023).
29. Касьянова О.В. Еволюційні модифікації танцювальних сцен у контексті генези української опери//Українське музикознавство, 2020. Вип. 46. С.59-75.
30. Касьянова О. В. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі//Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2011. №2(11). С.118-122.
31. Касьянова О. В. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 1(58), сс. 112-128.
32. Кісь О. Усна жіноча історія як феміністський проект: західні теорії, пострадянські контексти, українські практики// Народознавчі зошити. 2015, № 6 (126), с. 1386–1405.
33. Кияновська А. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід// Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей/ред. упоряд. М.Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. Вип. 89. С.47-57.
34. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ: Фенікс, 2012.
35. Клековкін О. Данило Лідер: Людина та її простір. Διάλογος : Вибрані місця з листів, розмов і записників. Київ: Арт Економі, 2016.
36. Клековкін О. Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект/ Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Арт Економі, 2014. 176 с.
37. Козаренко О. Оперні постановки у Хмельницькій обласній філармонії. Відгук Олександра Козаренка// URL: <https://oblifilarmonia.com/glavnye-novosti/opera>

- 38.Коваленко Ю. Сучасна режисура в українському театрі музичної комедії// Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 2009. №3(4). С. 69-75.
- 39.Коваленко Ю. Проблеми вітчизняної режисури театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури//Вісник Львівського університету. Серія мист-во. Вип.16 (ч.1), 2015. С.168-177.
- 40.Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ: Фенікс, 2019.
- 41.Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників): автореф. дис. ... канд.мистецтвознавства. 17.00.01 – теорія та історія культури/Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002. 18с.
- 42.Колесник Є. В Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича // Українське музикознавство, 2020. Вип.46. С. 8-18.
- 43.Колесник Є. В. Інтерпретація образу головної героїні опери Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді» // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. №3-4(52-53). С. 146-159.
- 44.Колодуб О. Творчі принципи організації оперної вистави//Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади/авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ: Музична Україна, 2006. С.104-112.
- 45.Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Либідь, 2007. 328с.
- 46.Кондратьєва М. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення// Сучасне мистецтво, 2010. Вип. 7. С. 111-114.
- 47.Кравченко Д. Сучасний театральний мюзикл як явище видовищної культури// Імідж сучасного педагога №10 (149), 2014. С. 47-50.

- 48.Кривошея Т. Візуальна антропологія в системі культурологічного знання/ Гілея/Науковий вісник Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, вип. 72, 2013., С.508-513.
- 49.Кривошея Т. Кураторський модус культурно-мистецької проектної діяльності в контексті «естетики взаємодії»// Феномен культури постглобалізму : зб. мат. II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 26 листопада 2021 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський ; техн. ред. О.В. Дейниченко. – Маріуполь : МДУ, 2021. – Ч. I. – 228 с.
- 50.Летичевська О.М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М. Венедиктова: монографія. Київ, 2018. 230с.: іл. .
- 51.Лодигіна А. Як Соломія Крушельницька врятувала оперу «Мадам Баттерфляй» і кар'єру її автора Джакомо Пуччіні//Українська Правда. Життя,липень2023.,URL:<https://life.pravda.com.ua/culture/2023/07/15/255398/> (дата звернення: 02.05. 2024).
- 52.Манько С. Б. Специфіка артистичної діяльності в процесі репрезентації на вітчизняній сцені мюзиклу та рок-опери // Аркадія. 2012. № 3 (34). С. 55–59.
- 53.Михайлова Н. М. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер-хормейстер-актор// Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. №2(7). С.91-95
- 54.Михайлова Н. М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ-початку ХХІ століть): автореф.дис....канд.мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво/Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2011. 12с.
- 55.Медвик П. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів./Джура, Тернопіль, 2008., 392 С.
- 56.Мерлін Б. Акторське мистецтво. Теорія і практика /пер. з англ. Харків: Гуманітарний центр, 2017. 256с.

- 57.Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства Харківська державна академія культури, 2003.
- 58.Нестьєва М. І. На противагу свавілля «режисерського театру». Аспекти історичного музикознавства – VI: Музика і театр в історичному часі та просторі. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2013. С.272–289.
- 59.Нестьєва М. І. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники?// Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012 №3(16). С. 11–16.
- 60.Никоненко Р. Н. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ-початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури/Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 16с.
- 61.Панчук О. Чернівці: Одне місто, одна людина в трьох державах: спогади свідка епохи від онука Ольги Кобилянської/ Чернівці: Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2020. – 256 с.
- 62.Поллак М. До Галичини. Про хасидів, гуцулів, поляків і русинів. Уявна подорож зниклим світом Східної Галиччини та Буковини/ Мартін Поллак; пер.з нім. Нелі Ваховської. Чернівці:Книги – ХХІ, 2022. 272 с.
- 63.Походзей П. І. Синтез диригентсько-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю (на прикладі Оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 173–178.
- 64.Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: матер. міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 22-23 лютого 2021р./Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського; ред.-упоряд. О.В. Касьянова. Київ, 2021. 288с.

65. Солов'яненко А. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави// Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. Вип. 2. С. 73-77.
66. Соломія Крушельницька. Міста і слава / упоряд. Г. Тихобаєва. - Л. : Априорі, 2009. - 167 с. : іл.
67. Сердюк Д. Семантика інтонаційного розвитку музичної драматургії образу (на прикладі образу Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема») // Музичне мистецтво і культура, 2024. (38), 70-85.
68. Скринченко В. Джаккомо Пуччіні: «Приготуйте мені щось таке, щоб я змусив світ заплакати...»//Музика,2019.
69. URL: <https://mus.art.co.ua/dzhakomo-puchchini-pryhotuyte-meni-shchos-take-shchob-ia-zmusyv-svit-zaplakaty> (дата звернення:10.06.2023).
70. Скрипка А.О. Шоу-технології як форма соціальної комунікації: автореф. дис. канд. соціологічних наук. 22.00.04 – Спеціальні та галузеві соціології/ Харківський національний університет ім.. В.Н. Каразіна, 2010. 17 с.
71. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність: монографія. Київ: Музична Україна, 2002. 736с.:іл.
72. Станішевський Ю. О. Національна опера України. 2001-2011: монографія. Київ: Музична Україна, 2012. 304с.
73. Тимошук М. Культурна та мистецька діяльність під час війни// Платформа «Велика ідея» URL: <https://biggggidea.com/practices/kulturna-ta-mistetska-diyalnist-pid-chas-vijni/> (дата звернення: 30.05.2024)
74. Тобіас Кратцер, Титус Енгель «За це варто боротися» пер. Єфименко А. Das Programmheft "Das Floß der Medusa". Hans Werner Henze. Oratorium in zwei Teilen. Es lohnt zu kämpfen. S. 12-16.(29.09.2023)
75. Хосе Ортега-І-Гасет «Бунт мас»/ праця/ Видання Організації Об'єднаних Свобід України (ООЧСУ)/ Нью-Йорк, 1965,158 С.

76. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру// Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2009. № 3 (4). С. 17–22.
77. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення// Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.
78. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі: монографія. Харків, Акта, 2015. 380с.
79. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору//Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (стаття перша). Київ, 2009. №2(3). С. 58–76; (стаття друга). Київ, 2009. № 4(5). С. 142–153.
80. Шутько С. Роль театрального костюма у створенні художнього образу вистави// Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022. №3-4(56-57). С. 212-224.
81. Шутько С. М. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? //Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4 (52–543). С. 203–216.
82. Юдова-Романова К. В. Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені//Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2019. № 2. Т.2. С.179–193.
83. Юдова-Романова К. В. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації// Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2021. № 1. Т.4. С.39–54.
84. Юдова-Романова К. В., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві// Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2019. № 1. Т.2. С.52–72.

85. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ: КНУКіМ, 2017. 314с.: іл.
86. Шейко В.М., Кушнарєнко Н.М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник. 5-е вид., стер. Київ: Знання – Прес, 2006. 307 с.
87. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
88. Чуньмей В. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : Харківський національний університет ім. І. Котляревського, 2012. С. 383–393.
89. Carner, Mosco: Puccini: A Critical Biography (2nd ed.) Duckworth, 1974.
90. Gerardi Michele. Puccini: His international Art/ Michele Gerardi: translated by Laura Bassini, 2000., The University of Chicago., London.
91. Gisela Bock. Women's history and gender history: aspects of an international debate. *Gender and History*. 1989, Vol. 1 (1), p. 8.
92. Judith M. Bennet. Feminism and History. *Gender and History*. 1989, Vol. 1 (3), p. 262.
93. Julian Budden. Puccini: His Life and Works — Oxford University Press US, 2002. — P. 5.
94. Wilson, Alexandra, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge University Press (2007).
95. Wilson G. Psychology for Performing Artists 2e: Butterflies and Bouquets: Wiley & Sons, Incorporated, John. 288p.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Афіша проєкту

Міністерство культури та інформаційної політики
 Національна музична академія ім. П. І. Чайковського
 Кафедра оперної підготовки та музичної режисури
 Чернівецька обласна філармонія ім. Д. Гнатюка

OPERA

TOSCA

GIACOMO PUCCINI

вистава-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня "доктор мистецтв"

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ "ОПЕРА ДЖ. ПУЧЧІНІ "ТОСКА":
 РЕЖИСЕРСЬКО-КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ УТІЛЕННЯ"

Дійові особи та виконавці:

Флорія Тоска - Богдана Зайцева-Чебан, Маріо Каварадоссі - Володимир Фісюк,
 Барон Скарпіа - Олександр Форкушак, Різничий - Василь Мельничук,
 Сполетта - Павло Дворський, Анжелотті - Борис Ковріжних.

Хор та симфонічний оркестр артистів Чернівецької обласної філармонії ім. Д. М. Гнатюка.
 Дитячий хор - кер. Надія Селезньова.

Режисер-постановник - Тетяна Воронова
 Диригент-постановник - Йосип Созанський

1 ЖОВТНЯ 2022 ЗАЛ ФІЛАРМОНІЇ ПОЧ. 17.00

вистава йде італійською мовою

Додаток 2. Програма обкладинка

Коли стирається тонка межа нашого власного щастя і проявляється громадянська позиція?

Чи можуть жіночі руки, що годують бідних, жаліють знедолених, бавлять бідняцьких дітей або ж розкриваються оксамитовими крилами співаючи на сцені, раптово взяти зброю вбивства та звершити праведний суд?

Про яку жінку нам говорить Джакомо Пуччіні?

Про слабку, позбавлену мужності чи волі, що зрадила республіці чи ту, що більше не може терпіти отрути, якою знищує все довкола Скарпія.

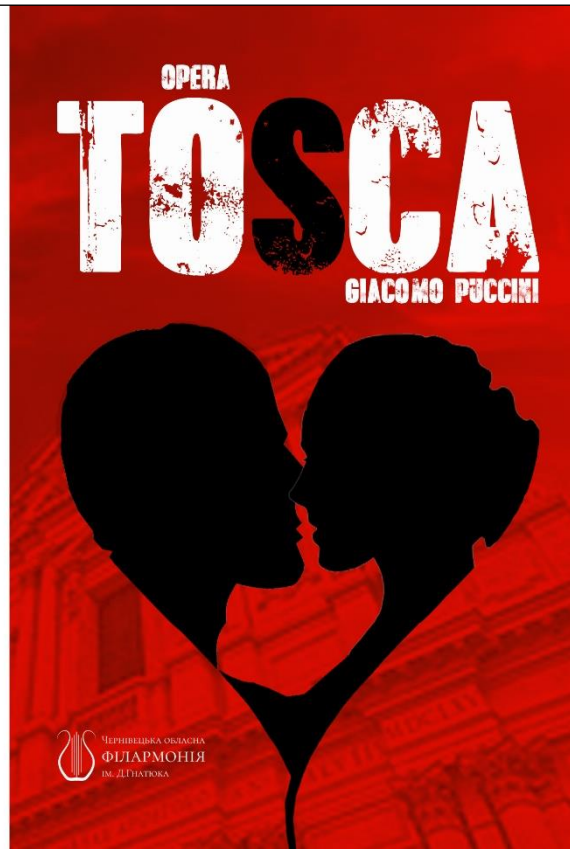
Але на те він і Скарпія, що врешті наступає сам собі на хвіст.

Велика, глибока за духовним потенціалом драма, яка говорить до українців на порозі великих випробувань.

Ніяких наративів!

Тільки відверта розмова.

Тетяна Воронова.



Додаток 3. Лібрето опери

«Tosca» - опера італійського композитора Джакомо Пуччіні «Tosca» в трьох діях на лібретто Луїджі Іллікі та Джузеппе Джакозі по однойменній драмі Віктор'єна Сарду (1887).

Дія перша

Рим, 1800 р. Наполеон під стінами міста, вирішується доля Італійської республіки. Республіканець Чезаре Анджелотті, який втік з в'язниці, ховається в церкві, де працює художник Маріо Каварадоссі. Маріо впізнає Анджелотті - консула Італійської республіки та пропонує йому притулок. До церкви приходить відома співачка Флорія Тоска - кохана Каварадоссі. Закохані домовляються зустрітися ввечері після вистави. Постріл гармати змушує втікача Анджелотті ховатися у саду біля будинку Каварадоссі.

У костелі з'являється шеф римської поліції барон Скарпія, що йде слідом втікача і підозрює художника Каварадоссі у приховуванні. До церкви повертається Флорія, щоб розповісти коханому про нові плани. Скарпія перекоонує Тоску в невірності Каварадоссі. Ревнива Флорія прямує до будинку коханого, за нею йдуть поліцейські. У барона народжується підступний план - знищити двох республіканців і спокусити Тоску.

Дія друга

Каварадоссі схопили, його катують. Тоска не витримує страждань коханого і видає місце, де ховається Анджелотті. Маріо повинні стратити на світанку. І Тоска, в обмін на життя милого, дарує свою любов Скарпія... Барон обіцяє їй, що в художника стрілятимуть холостими набоями, а потім закохані зможуть таємно покинути Рим за спеціальною перепусткою. Отримавши обіцянку та папір, Тоска рішуче заколює негідника кинджалом.

Дія третя

На світанку Тоска повідомляє Каварадоссі, що страта буде не справжньою, і він повинен зобразити свою смерть. Вони мріють про щасливе майбутнє. Після пострілів з'ясується, що Скарпія обдурих Тоску, як він це робив неодноразово з іншими жінками. Солдати стріляли справжніми патронами і Каварадоссі мертвий. Засліплена горем жінка здійснює самогубство на очах поліції.

Академічний симфонічний оркестр Чернівецької обласної філармонії;
Балет Заслуженого Академічного буковинського ансамблю пісні і танців - керівник та балетмейстер - постановник Заслужений артист України - Леонід Сидорчук;
Зведений хор Заслуженого Академічного буковинського ансамблю пісні і танцю та Академічний камерний хор «Чернівець» - художні керівники - Народний артист України - Ярослав Солтис, Заслужений діяч мистецтв України, помічник режисера - Надія Селезньова; Хормейстери - Валерій Гураль та Євгеній Гнатчук.

Дійові особи та виконавці:
Флорія Тоска - Богдана Зайцева - Чебан
Маріо Каварадоссі - Володимир Фісіук
Барон Скарпія - Олександр Форкушак
(солист Національного Президентського оркестру та Київської оперної студії)

Анджелотті - Борис Коврижних
Ризничий - Василь Мельничук
Сполетта - Павло Дворський
Шароне - Іван Щербак
Тюрєтник - Андрій Солтис
Пастушок - Людмила Бєня
Академічний камерний хор «Чернівець», художній керівник - Надія Селезньова, хормейстер - Євген Гнатчук
Хор та балет ЗАБАПІТ ім. А.Кушніренка, художній керівник - Ярослав Солтис, хормейстер - Валерій Гураль
Академічний симфонічний оркестр
Дитячий хор, керівник - Надія Селезньова
Режисер-постановник та художник-постановник - Тетяна Воронова
Асистент режисера - Надія Селезньова
Диригент- постановник - Йосип Созанський
Художній керівник - Руслана Косар

Додаток 4 . Фото-контент вистави з описом мізансцен

1. *Дія перша*. Образ Ризничого Сегрестано та Маріо Каварадоссі. За сюжетом дія відбувається в церкві Сант-Андреа делла Валле. Герої втілюють різницю двох світів: світу нарочитої набожності та лібертіанства. Вільний від стереотипів художник в арії «Recondita armonia» починає «світитися» від щастя життя та переживання справжнього кохання. Режисерське рішення направлене на акцент злиття людини з природою. У візуальному ряді на проєкційному полотні виникають квітучі сади, руки двох закоханих, що обіймають трави та дерева як переживання .





Поява Флорії відгукується на візуальний відеоряд втілення природи.



2. Анжелотті оповідає подробиці втечі від переслідувань Скарпіа.



3. Флорія Тоска виявляє ревності та підозрює Каварадоссі у зраді.





4. Артистка Б. Зайцева-Чебан втілює образ Госки, що в першій дії виявляє щирі почуття, не вдаючи себе актрисою, ким вона є за професією, а просто жінкою в своїй некерованій стихії.



5. Режисура масових сцен. Кожна з груп хору виконує свою самостійну функцію у мізансцені:
- Діти святкують перемогу Італійської Республіки сприймаючи це як масовий бешкет та привід вмовити монашок-опікунок на щирі подарунки.
 - Монашки регочуть разом із дітьми та підтримують награвано строгого Сегрестано.
 - Раптова поява шефа поліції Скарпіа зламає атмосферу свята. Хористи після фестивалів залякано дивляться на барона, який звинувачує людей у порушенні церковної тиші та виганяє готуватися до богослужіння.





6. Павло Дворський та Олександр Форкушак: «пес та його господар».



7. Скарпія знаходить зачіпку для обману та шантажу Тоски. В святому місці задумуються найчорніші справи.



8. Удаване співчуття Скарпія, що піймав Флорію у свої тенета.



9. Наймасовіша сцена «Te Deum» .



10.Хорові групи розміщено відповідно службового статусу.
Кардинали,монахи та монахині , учні-підлітки школи при церкві.





11. Дія друга. Кімната таємної канцелярії в Палаццо Фарнезе.



12. Одна коротка мить контакту закоханих на допиті.





13. Сцена катувань Маріо: Тоска розривається між демоном та янголом.



14. Артисти балету в театрі тіней імітують побиття на допиті.

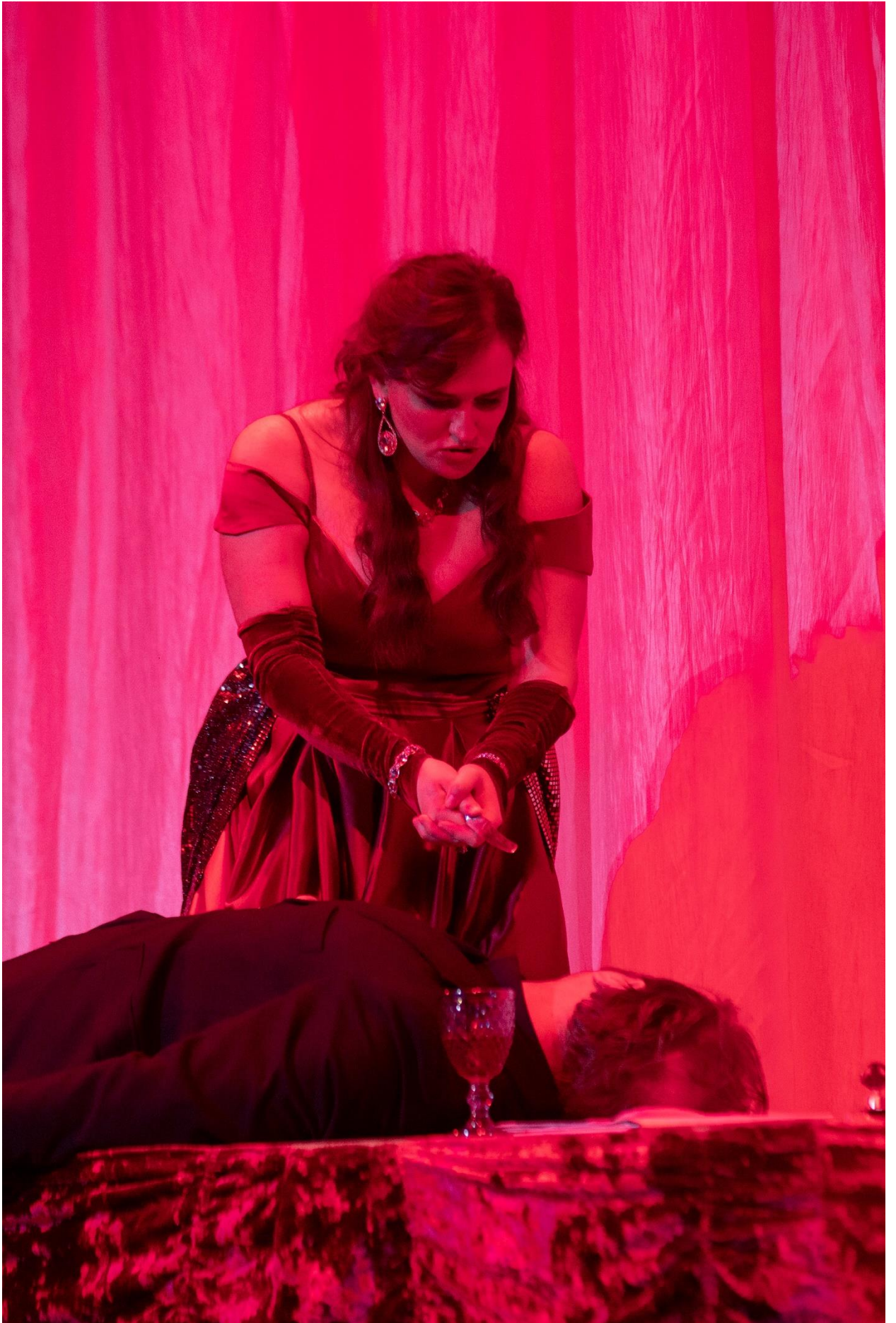


15. Непритомний Маріо «розв'язує» Тосці язика. Вона говорить правду.



16. Вирок винесено. Тоска зрадила Республіці. «М'ясник» віддає наказ.





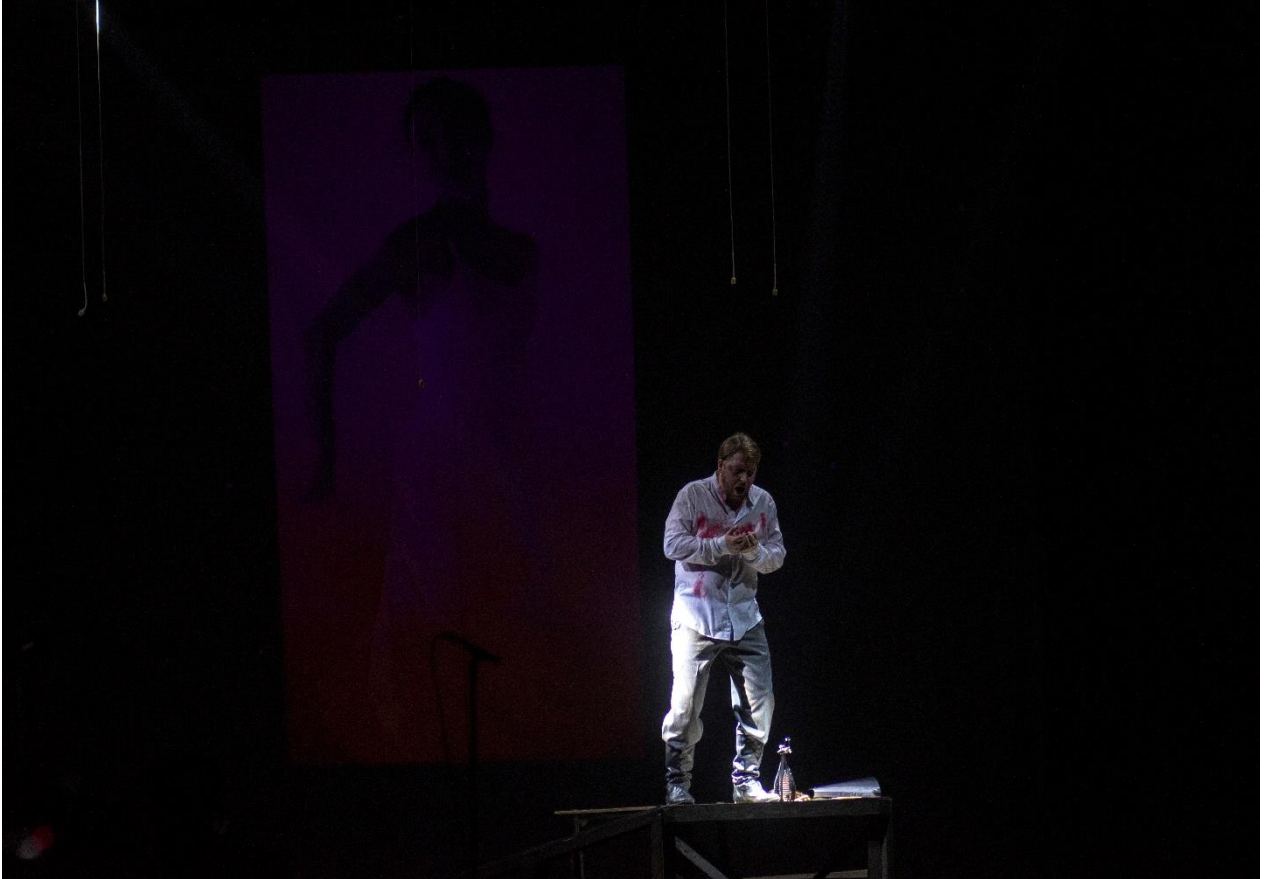


17. Тоска вбиває Скарпіа. Опівночі наступного дня звучить афектне: «А ще вчора перед ним тремтів увесь Рим!»

18. Інтермедія до третьої дії напряму не пов'язана сюжетом з оперою. Вона уособлює історію двох істот – Ангела та Пастушка. Власна режисерська знахідка мала на меті відтінити драму і привнести в неї надію, а також комунікувати своєрідним філософським нашаруванням: Людина та її доля. Світлий Янгол показує Пастушкові, тобто Людині, шляхи його життя. Людина засвічує вогні відбивачи промінь сонця люстерком свого серця. Надалі зібрані промені несе хода янголів, що супроводжує Людину дорогами долі. Ця хода переходить з відкриттям завіси до третьої дії у понуру ходу в'язнів тюремної башти Сант-Анжело, даючи привід для роздумів. Артистами дитячого хору виступили діти Чернівецьких музичних шкіл та діти ВПО.



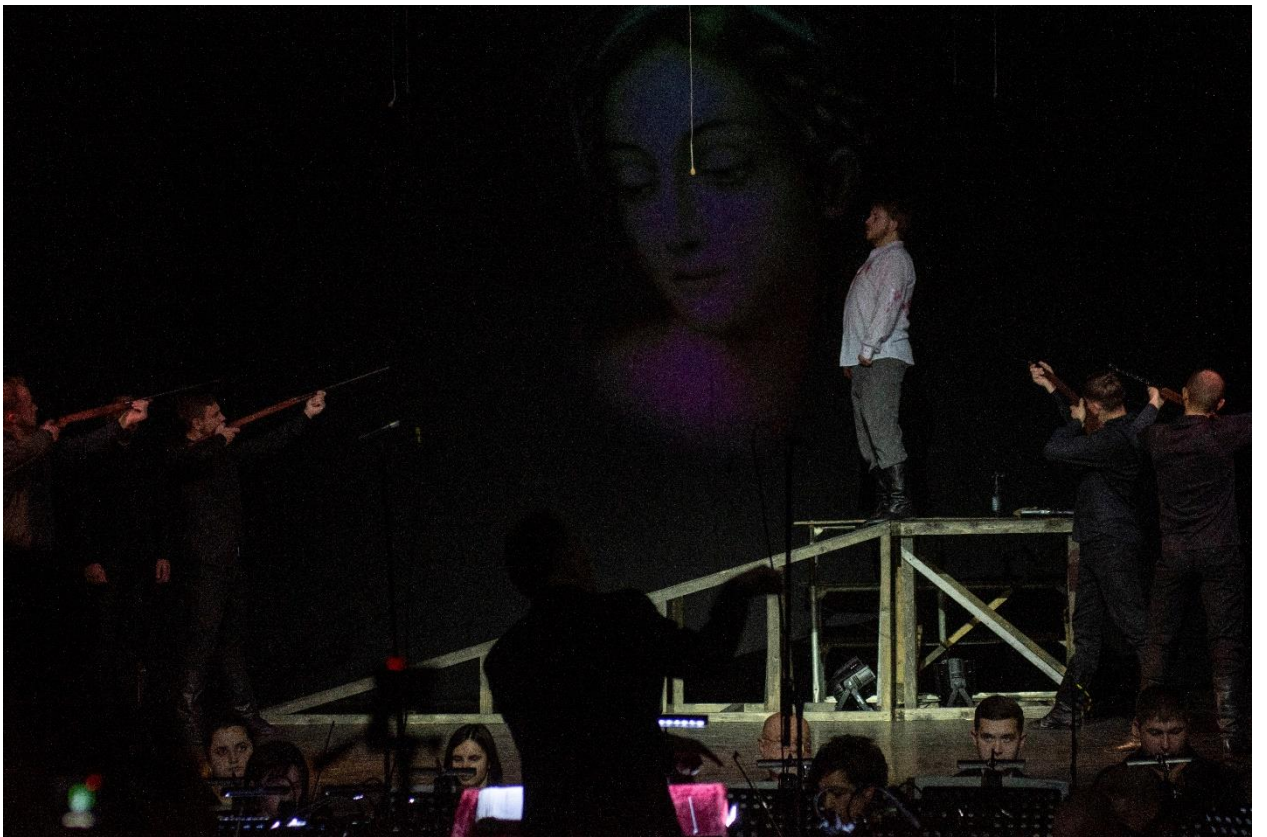
19.Арія Каварадоссі «E lucevan le stelle» - «У небі зірки світили».



Арія відображає квінтесенцію всього життя художника. Це спогад і всі залишені надії на щастя. У відеопроєкції виникає танцююча артистка, яка весільну фату змінює на чорний саван.







20. Раптове щастя зустрічі . Надія на життя: «Вдавай, що падаєш та помираєш, як Тоска в театрі!» Тим часом балет філармонії відтворює марш зміни караулу.

23. «Скарпіа, ми зустрінемося перед Богом!»



Тоска вчиняє самогубство над тілом коханого.



24. Вперше велика опера в ХХІ столітті у місті Чернівці, що приймало та народжувало видатних зірок опери. Оплески та бравіювання.



Творча команда проєкту. Посередині диригент-постановник- заслужений діяч мистецтв України Йосип Созанський, Тоска- Богдана Зайцева-Чебан, Маріо-засл.арт. Укр. Володимир Фісюк, Скарпіа – лауреат міжн.конкурсів Олександр Форкушак. Режисерка-постановниця та сценографка – Тетяна Воронова з асистентами Оленою Бенею, керівницею хору та засл. діячкою мистецтв – Надією Селезньовою. Художня керівниця філармонії – Руслана Косар. Артисти та запрошені солісти колективу.



Вистава відбулася до Міжнародного Дня Музики, 1 жовтня 2022 року.

25. Публіка в глядацькій залі. З пійманих кадрів бачимо, як відбувається комунікація через програмки, підчитку реклами з соціальних мереж. Бачимо викладачів, що привели своїх студентів та учнів на виставу. Між сценічними діями та опісля було запропоновано глядачам перейти для відгуку та обговорень в кулуари.



Додаток 6. Посилання та фото з промоції на телепередачі «Ластівчине гніздо» з Богданом Ластівкою:

https://youtu.be/m8BzTfuqMBA?si=IUDuWGcH0s_JS6Ga



Додаток 7. Посилання на саму виставу:

<https://www.dropbox.com/sc/1fi18li9rob5sXu7s2lxbve1/Opera-TOSCA.mp4?rlkey=vuy7bv1zyzghx8sbo1lnk7784&e=1&dl=0>

Додаток 8. Посилання на критику:

<https://www.ukr.net/ru/news/details/chernivtsi/91634745.html>

