

УДК 781.6:782.1:78.71.1(450)Россіні
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251823

ГАЛИНА ТІТОВА
ORCID iD: 0000-0003-4748-886X
Заслужена артистка України,
доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
galinatheatre@gmail.com

ОПЕРА «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК» ДЖОАККІНО РОССІНІ У ВІТЧИЗНЯНИХ ПАРАДИГМАХ

Розглянуто сценічні інтерпретації твору Дж. Россіні «Севільський цирульник» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття режисерів Миколи Смолича (1944), Дмитра Смолича (1955), Дмитра Гнатюка (1979; 1990), Анатолія Солов'яненка (2019). З'ясовано актуальність постановки опери в соціокультурних реаліях сьогодення відповідно до запитів глядача доби інформаційних технологій. Обґрунтовано необхідність переосмислення твору початку епохи романтизму з урахуванням сучасних можливостей театральної сцени. Встановлено наявність музикознавчих досліджень оперної драматургії «Севільського цирульника» в контексті творчої спадщини Дж. Россіні, фрагментарності наукових розвідок режисерських інтерпретацій твору в музичних театрах України. Проаналізовано композиційну побудову постановок, їх відмінність та близькість по відношенню до оригінального композиторського джерела. Розкрито індивідуальні підходи до режисерського бачення особливостей, принципів і концептуальних рішень створення художніх образів у виставі. Окреслено виконавців партій у різних сценічних утіленнях. Визначено особисті «виставлення» режисерських акцентів в інтерпретації «Севільського цирульника» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття, обумовлені специфікою театральної естетики часів утілення вистав. Описано напрями розвитку вітчизняної режисури в контексті світових тенденцій оригінального синтезування традиційних та інноваційних постановочних підходів у автентичних версіях опер та можливостей поєднання різних стилів, жанрів, форм у сучасних версіях опери в контексті постмодерністської естетики. Доведено існування певних «моделей», «прикладів», «парадигм», що трансформувалися під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників (перші дві постановки втілювались українською мовою на тлі традиційного скороченого музичного матеріалу, спрощуючи музично-стилістичну структуру опери-буф; остання постановка вирізняється поверненням до оригінального музичного матеріалу — відкриттям більшості купюр та виконанням італійською мовою).

Ключові слова: опера «Севільський цирульник» Дж. Россіні, інтерпретація, композиція, мізансцена, особливості художніх образів героїв.

Постановка проблеми... Творчість Дж. Россіні, якого Г. Гейне називав «Сонцем Італії», припадає на період завершення класицизму та початок романтизму в італійській музиці. З цього приводу Г. Каспер та К. Каспер писали: «У Россіні є така особливість: його комічні опери веселі, пустотливі, але у них

ніколи не буває грубості та вульгарності — якостей, притаманних більшості сучасних режисерів. <...> Більш за все випробувань випадає на долю “Цирульника” — по-перше, тому, що його багато ставлять, по-друге, треба ж режисеру якось відзначитися від інших» (2018, сс. 128–129). Геніальна музика опери відкрила нові шляхи в історії жанру, гармонійно синтезуючи буфонаду, лірику, драматизм, веселощі та сатиру. Замість традиційних масок комедії дель арте в опері почали діяти реальні люди, вчинки яких підказані самим буттям.

У наш час, коли спосіб життя людини інформаційного суспільства вимагає довготривалих психологічних навантажень, опера «Севільський цирульник» завдяки рекреаційному потенціалу, який полягає у невичерпній дотепності, мелодійному багатстві, яскравій характерності, віртуозності вокальних партій, користується великим попитом у глядача. Саме тому, опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні потребує ретельнішого дослідження у вітчизняних парадигмах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Оперній творчості композитора Джоаккіно Россіні в контексті музичної культури його часу, особливостям музичної драматургії «Севільського цирульника» присвятила свої дослідження М. Черкашина-Губаренко (1984; 2011; 2014), наголошуючи на віртуозності вокальних партій в контексті стрімкої динаміки сценічної дії, великої кількості комічних ситуацій. Різні погляди на інтерпретацію опер Дж. Россіні в постмодерністській естетиці відображені у статті А. Єфименко (2015). Аналіз поновленої М. Смоlichem іркутської версії «Севільського цирульника» (1942–1943) здійснив Ю. Станішевський (2002), наголошуючи на особливостях режисерських підходів до втілення опери в повоєнному Києві 1945 року. Про видозміни у трактуванні опери Д. Смоlichem 1955 року свідчать особистий архів режисера та стаття заступника директора Київського театру опери та балету Б. Пономаренка (1955) про оновлення складу виконавців у цій версії вистави. Дослідження режисерських утілень на київській оперній сцені (1979) та в Оперній студії Київської консерваторії (1970–1980) здійснив В. Бондарчук (2018), визначаючи характерні риси особистого стилю

постановника Д. Гнатюка. Кардинальні видозміни в інтерпретації твору Дж. Россіні постановником А. Солов'яненком під впливом світових тенденцій оперної режисури розглянуто в статті О. Гончар (2019).

Незважаючи на наявність ретельного вивчення багатоманітних режисерських утілень опери «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні, простежується необхідність дослідження інноваційних технологічних підходів до сценічного втілення творчого доробку композитора.

Мета дослідження — визначити трансформації режисерських інтерпретацій опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» у контексті еволюційних видозмін театральної естетики України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Завдання дослідження:

1) проаналізувати в хронологічній послідовності режисерські інтерпретації опери «Севільський цирульник» (включно з поновленнями вистави, на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття);

2) розглянути кожне з режисерських утілень як певну «модель», «приклад», «парадигму», що трансформується під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх чинників;

3) визначити напрями розвитку вітчизняної режисури в контексті світових тенденцій, які диктуються відкритістю кордонів та впливом новітніх технологій.

Виклад основного матеріалу дослідження... За останнє десятиліття однією з найпопулярніших опер у афішній скарбниці майже кожного музичного театру знаходиться твір Дж. Россіні "Севільський цирульник". Секрет такої тривалої популярності криється не тільки у нескладному сюжеті, а у великій магії россінівської музики, що збуджує своєю синергією почуття та емоції, проникаючи до самих глибин людської підсвідомості.

Опера «Севільський цирульник» написана Дж. Россіні у 1816 році на лібрето Ч. Стербіні, за комедією П. Бомарше вперше була втілена 20 лютого того ж року в театрі Аржентіно в Римі. Щоб уникнути збігів у назві із знаменитим

композитором Дж. Паїзієлло, який написав популярну на той час оперу під назвою «Севільський цирульник», двадцяти чотирьох річний Дж. Россіні спочатку дав назву своєму твору «Альмавіва, або Даремна обережність». Але, отримавши згоду на однойменну назву від самого Дж. Паїзієлло, молодий композитор підписав оперу «Севільський цирульник». Опера була створена менш ніж за двадцять днів, з використанням раніше написаних творів, серед них і увертюра, запозичена з опери «Дивний випадок». Завдяки шанувальникам Дж. Паїзієлло прем'єра опери Дж. Россіні провалилась, але подальше її виконання викликало зацікавленість і захоплення глядачів, досягло неймовірної популярності, крокуючи до безсмертя. Дотепер жодна афіша театру не оминає цього россінівського шедевра, підкреслюючи твердження М. Черкашиної-Губаренко (2011), що з кожною новою постановкою унікальний майстер постає у новому світлі.

На київській оперній сцені повоєнного часу ця перлина італійської комічної опери дивним чином виринала у прем'єрних афішах лише тричі, не враховуючи поновлення (1944, 1990, 2019), що для такого твору скоріше є винятком, аніж правилом.

Київський глядач побачив оперу у постановці режисера Миколи Смолича, диригента Веніаміна Тольби та художника Олександра Хвостенко-Хвостова, яка у 1942–1943 рр. здійснювалась в евакуації в Іркутську і була відновлена, коли театр повернувся до Києва (Станішевський, 2002). Опера виконувалась українською мовою у перекладі М. Рильського.

Музична драматургія інтерпретації Миколи Смолича (1888–1968) та Веніаміна Тольби (1909–1984) мала деякі відмінності від оригіналу. Опера отримала поділ на три дії (у Дж. Россіні їх дві). Друга картина першої дії стала другою дією, відповідно друга дія стала третьою і мала найбільше купюр і скорочень у ансамблях, хорах та речитативах. Вся вистава зберігала традиційні підходи до постановки: декорації О. Хвостенко-Хвостова (1895–1967) відтворювали архітектурні ансамблі заявленого композитором історичного періоду та місця дії. Характерні особливості жанру опери-буф були витримані і

традиційно підкреслені у постановці: незмінний побутовий сюжет; весела, стрімка дія, іронічні та кумедні ситуації, пародійні образи.

Диригент В. Тольба надав більш жвавого темпоритму мелодиці з розгорнутою палітрою динамічних відтінків, що вирізнялась багатьма віртуозними вокальними ефектами. Частину номерів другої та третьої дії — речитативи та ансамблі, насичені великою кількістю музичних повторів — він «закрив», що тільки підсилило розвиток дії. Роль другорядних осіб Амброжіо і Берти була знівельована до партій статистів, оскільки більшість сцен і речитативів з їх виконанням були «закриті» купюрами — така композиція дозволила сконцентруватись на головних персонажах.

Увертюра лунала на закритій завісі, а згодом перед глядачем поставали декорації традиційного італійського балкону, будинку Бартоло, на якому з'являлася Розіна. Костюми відповідали модним тенденціям часу дії і пов'язувались із образами: ошатна перука Бартоло з великою кількістю буклів та локонів, об'ємні та пишні сукні Розіни з великою кількістю прикрас, дорогий розшитий срібними та золотими нитками весільний камзол графа Альмавіви. Образ Розіни мав нахил до більш ліричної героїні, яка шанує і поважає свого опікуна і ні в чому не бажає йти йому наперекір. Так, у сцені співу серенади Графом Альмавівою Розіна лякається стукоту в двері і тікає, зачиняючи балкон, щоб не розгнівати опікуна Бартоло. Служниця Берта залишилась лише в ансамблях, декількох речитативах та у своїй знаменитій арії. Ця композиція дещо спрощувала сам конфлікт, але для глядача у такій постановці акцентувались характери головних героїв, їх прагнення і внутрішнє наповнення. Глядач захоплювався грою і співом головних героїв, серед яких були справжні легенди оперного мистецтва: К. Лаптев, К. Мінаєв (Фігаро), М. Платонов, В. Борищенко, І. Кученко (Граф Альмавіва), М. Бем (Розіна), С. Іващенко (Бартоло), І. Паторжинський, М. Роменський, Б. Гмиря, М. Частій, І. Тоцький (Базіліо), О. Снаговська, М. Лозинська (Берта), Я. Отрошенко, М. Шостак (Фіорелло). З 1945 року виставою диригував Я. Карасик (Анонс, 1945).

У середині 50-х років (Анонс, 1955) надається інформація про поновлення

вищезгаданої постановки сином Миколи Смолича Дмитром Смоличем (1919–1987), який дещо змінює попередню версію, наближаючи постановку до оригіналу. Випуклість комічних ситуацій стає головним у прочитанні твору Дж. Россіні. У Д. Смолича (Особистий архів) Розіна — «вихованка з характером, що може постояти за себе». Так, у першій сцені, де героїня виходить на балкон і кидає листа коханому, вона вже не боїться, а залишається на балконі доти, доки її не забирає служниця Берта. У фінальній сцені саме Бартоло запрошує нотаріуса, який і складає шлюбний контракт, як виявиться — для Графа Альмавіви, що підсилює іронічність ситуації і повертає сюжетну лінію до оригінального прочитання. Саме іронія і комізм є головними секретами успіху опери, а композитор, за думкою М. Черкашиної-Губаренко (1984), «вільно володів цими секретами». Диригент П. Дроздов надав нового дихання всій виставі, дещо сповільнюючи речитативи і додаючи рухливості ансамблям. У такому вигляді вистава звучала з новими динамічними відтінками. Це поновлення стало знаковим для всього оновленого творчого колективу театру. Заступник директора Київського театру опери та балету Б. Пономаренко підкреслював: «За останній час творчий склад театру поповнено багатьма молодими вокалістами, артистами балету, оркестру, хору — вихованцями Київської та інших консерваторій, <...> З випуску Київської консерваторії 1954 року до театру прийшли Віра Багацька, Олександр Купрієнко, Василь Шилов, зараз артист захоплений роботою над образом Бартоло <...> Слід відзначити і молодого диригента Павла Дроздова <...> , який готує для київських глядачів оперу Россіні “Севільський цирульник”» (1955, с. 3).

Декорації О. Хвостенко-Хвостова залишили без змін. Ця версія оперної постановки отримала довге сценічне життя. На ній зростало і набувало професійних секретів нове покоління співаків. Саме в ролі Фігаро «розкрився» акторський талант Д. Гнатюка. У постановці його партнерами були: С. Билиник (Граф Альмавіва), Г. Олійніченко (Розіна), М. Частій (Базіліо), С. Іващенко (Бартоло), А. Сопова (Берта), І. Клякун (Фіорелло), Я. Отрошенко (Офіцер). Також у різні роки у виставі були задіяні: Ю. Гуляєв, Б. Пузін, М. Фокін,

К. Огнєвой, Є. Чавдар, Н. Куделя, В. Шилов, В. Пазич, О. Чулюк-Заграй та інші. У 60-ті диригував виставою О. Рябов, незмінно за хорові сцени відповідав Л. Венедиктов. Вистава мала великий успіх і була затребувана глядачами.

У 1975 році Дмитро Гнатюк (1925–2016) отримав режисерську освіту на факультеті музичної режисури Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого. А у грудні 1979 року оновив спектакль у співпраці з диригентом А. Власенком і художником О. Бурліним. Другим режисером запросили В. Борищенка, хормейстером — В. Згуровського. На оновлену версію вистави, що відбулась 2 грудня 1979 року (Анонс, 1979) режисер зібрав не просто «хороших» співаків, але й виконавців, які мали неабиякий акторський талант задля відтворення особливих нюансів, які вимагав режисер Д. Гнатюк. На роль графа Альмавіви запросили киянина М. Гуторовича, який закінчив Московську консерваторію та працював в Московському музичному театрі імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, який часто запрошувався на гастролі та володів чудовим тенором. На роль Розіни режисер обрав І. Захарко, яка була «<...> правдива і переконлива. Приємний голос артистки, досконала техніка, майстерність перевтілення підпорядковані створенню образу, <...> захоплює і полонить» (Морозова, 1979, с. 3). На партію Базиліо запросили соліста Харківського театру опери та балету В. Манолова, роль Бартоло виконав В. Лосицький. Вимоги режисера — не займатись шаржуванням і не захоплюватися сценічними перебільшеннями — були виконані.

У новому сценічному декорі були прибрані надмірно розкішні деталі, наприклад, в обстановці кімнати Розіни залишились письмовий стіл, музичний інструмент і декілька стільців. Вся увага концентрувалась на виразності індивідуальних характерів. У ролі Фігаро виступав Д. Гнатюк, який підкреслив енергійну і дотепну вдачу свого героя. Разом з ним співпрацювали: А. Мокренко, В. Курін, Р. Майборода, В. Лупалов (Фігаро), Є. Мірошніченко, Н. Куделя, Л. Пащенко, І. Захарко, Т. Слупська (Розіна), Г. Васько, О. Дяченко, С. Фіцич (Граф Альмавіва) А. Кочерга, В. Грицюк, М. Кіришев, В. Пивоваров (Базиліо), В. Лосицький, І. Черней, С. Скубак (Бартоло) Л. Юрченко, В. Мартиросова,

Т. Кузьминова, С. Кисла, О. Яценко (Берта), С. Скубак, В. Лупалов, С. Матвеев (Фіорелло). На ролі також були призначені: М. Стефюк, В. Лукянець, Н. Мельник, Р. Майборода, І. Пономаренко, М. Шопша, В. Кузьменко, Б. Тарас.

У 1990 році 25 жовтня відбулась прем'єра нової сценічної інтерпретації «Севільського цирульника». Д. Гнатюк прагнув надати нового імпульсу виставі, запросивши до постановки молоду команду: диригента М. Дядюру, художника М. Левицьку, хормейстера А. Семенчука.

Це була перша постановочна робота тоді ще молодого диригента М. Дядюри на київській сцені, який всіляко прагнув утвердитись саме на диригентській професійній ниві. Ця постановка надала йому таку можливість. Розглядаючи головні концептуальні принципи втілення опери, постановники ставили перед собою завдання удосконалити виконавські традиції, знайти нові характеристики образів, загострити іронію і буфонність персонажів на тлі традиційних купюр та музичного матеріалу. В. Бондарчук, співпрацюючи з Д. Гнатюком, зауважував: «Особливість Гнатюка-режисера в осмисленні і розкодуванні музичного матеріалу» (2018, с. 255). Отже, у роботі режисер надавав перевагу композиторському задуму, який віддзеркалювався саме у партитурі. Вислів «ставимо по партитурі» міцно та надійно увійшов до його професійного кредо.

«Занурившись» у деталі художнього оформлення постановок, звернено увагу на наданні великого значення інтермедійним завісам. Перша — прозора, що нижнім своїм контуром вказувала на далекі шпилясті будівлі і виступала певною алегорією закритості життя у місті. При великій кількості будинків з мурами життя мешканців, як на долоні — прозоре, де всі про всіх знають. Друга завіса — велична, що нагадувала будинок готичного стилю з арками та статуями, вказуючи на статус самих героїв запропонованого дійства. Глядач потрапляв до італійського старовинного міста з першими акордами увертюри.

Дію опери розпочинала затемнена сцена з ліхтарями, яка вводила глядача в атмосферу панування таємничості, з якої згодом виринали головні герої — Граф Альмавіва та Фігаро. Чоловічий хор, закутаний у чорні плащі, створював

антураж тіней, які тільки підсилювали значимість основних героїв. Усі мізансцени вибудовані фронтально. Один із запрошених музикантів ніби вгадував наміри свого замовника і подавав Графу Альмавіва букет, який той закидав на балкон до Розіни. Після чого він розпочинав свою арію, у відповідь отримавши з балкону квітку як згоду і кріпив її до камзолу. Такою була експозиція ліричних відносин, вибудована режисером. Світлова партитура першої дії була контрастною — нічні темні тіні переходили у яскраве ранкове світло, що концентрувалось на Фігаро, який з'являвся, наспівуючи арію і акомпануючи собі на гітарі. Згодом він передавав свою гітару Графу для виконання серенади коханій Розіні. Аналізуючи експозицію, можна прослідкувати тенденції переходу від побутового театру до більш умовного. Розглядаючи Арію Фігаро як відтворення характерних рис героя, можна стверджувати, що режисер обрав форму арії-розповіді, а не ілюстраційні пластичні форми виконання без зайвих реквізиторських пристосувань: перуки, чи інструментів для професійної діяльності.

Узагальнюючи підходи і принципи створення образів на сцені Д. Гнатюка варто зазначити, що постановник підсилював і акцентував певну характерну рису героя, при цьому дещо змінюючи клавірні умовності оригіналу. Наприклад, опис кімнати Розіни подано таким чином, що в глибині видніється вікно з жалюзіями, що одразу вказує на життя «під замком». У постановці Д. Гнатюка художник М. Левицька таке умовне надзавдання «закритості» вирішує симетричним розташуванням ширм, що розходяться від центру, підкреслюючи замкненість простору, з мінімальним набором меблів, ліворуч — велике дзеркало, праворуч — стіл і туалетний столик Розіни. Своєю знамениту арію Розіна виконує, займаючись біля дзеркала своїм зовнішнім виглядом, і лише потім звертається до написання листа. Такою мізансценою режисер додає характерних рис Розіні — в міру самолюбства і кокетування. Ідея, що зберіг Д. Гнатюк від М. Смолича — це яскравий образ Базіліо, який після своєї переконливої арії «Поговір» залишає сцену з довготривалою нотою на словах «А я вам все владна...ю», всіляко переконуючи Бартоло у своїй компетентності у

вирішенні різноманітних «слизьких справ». Така мізансцена підсилила характерну рису Базіліо, який часто більше награв у своїх так званих переконаннях.

Режисерські експерименти, пошуки, спрямовані на оновлення чи народження нових засобів виразності для створення сценічного образу викристалізувались у сценічних шуканнях Д. Гнатюка. Він прагнув знайти для більш точного відтворення образу нові пластичні, музичні, емоційні засоби виразності, які з легкістю сприймалися би глядачем і отримали можливі нові формоутворення задля послаблення чи посилення заявлених якостей чи характеристик. Такі підходи не залишались непоміченими глядацькою аудиторією, оскільки ця постановка мала майже сорокарічне (39 років) сценічне життя. У виставі зростали, відточуючи свої професійні якості, співаки: Граф Альмавіва — С. Пащук, М. Шуляк; лікар Бартоло — Д. Агеев, Д. Грішин, С. Скубак; Розіна — О. Нагорна, З. Рожок, О. Фомічова; Фігаро — В. Опенько, П. Приймак, О. Киреєв; Дон Базіліо — С. Магера, Т. Штонда, Б. Тарас, А. Гонюков, О. Мілев; Берта — Л. Циган, І. Петрова; Фіорелло — Ю. Горинь, Д. Грішин, О. Мельничук та інші.

Одне з останніх звернень до «Севільського цирульника» здійснив А. Солов'яненко у співпраці з М. Дядурою, сценографом А. Злобіним та художником по костюмах Г. Іпатьєвою 19 квітня 2019 року.

Музична драматургія постановки найбільш наближена до авторської, оскільки відкрилась велика кількість попередніх купюр. У постановці вперше використали мову оригіналу. Диригент додав особливої динаміки в ансамблях та окремих аріях, що надало незвичних відтінків уже знаним музичним номерам. Режисер чітко обрав умовний театр з усіма дотичними до нього характерними ознаками, як то: час, місце, стиль, форма, палітра кольорів тощо. А. Солов'яненко визначив концептуальність постановки: «Ми зі сценографом А. Злобіним і художником по костюмах Г. Іпатьєвою перенесли дію в таке собі модернове, що не носить ніяких точних визначень часу і місця. Ніякої конкретики» (Гончар, 2019, с. 2).

Увертюра відбулась на закритій завісі. З початком дії глядач потрапляє ніби на знімальний майданчик, де графа Альмавіву гримують за столиком, а хористи переодягаються у стилізовані під камзоли костюми, беруть заготовлені таблички із зізнанням у коханні, один акомпанує на гітарі, інші статисти знімають на камери. Фіорелло подає букет, який граф Альмавіва закидає на умовний балкон. Епізод знято, учасники отримують гонорар, переодягаються в офіцерську форму, фотографуються з Графом і, зробивши пару кадрів на свої смартфони, розходяться, залишаючи гітару посеред сцени як реквізит з оригінального твору. Фігаро з'являється на сцені на самокаті, у костюмі, що складає еkleктику у всьому: крій, підбір кольорів, співвідношення деталей. Граф Альмавіва у плащі, накинутому на сучасний костюм.

Нової характеристики отримала служниця Берта, яка постійно чхає, захоплюючись тютюном. Її одяг, як виклик — колоритний брючний костюм яскраво синього кольору, що облягає її фігуру. Така собі «наглядачка» в будинку Бартоло. Підбір нових характеристик образам тільки підкреслює жанрові особливості буфонади.

Щодо музичної драматургії — то весь твір виконується майже без купюр, за винятком невеликих речитативів, які не вписуються в концепцію, наприклад речитатив №5 (Клавір, 1876), у якому йдеться мова про ліхтарі, є дійсно не концептуальним, тому його закрили, але в ансамблях і аріях все збережено і виконується у повному обсязі. Певні сцени взагалі виокремлені, як музейний експонат в сучасній обстановці: сцена канцонети Альмавіви під гітару і сцена написання листа Розіни пером і чорнилами на папері при наявності смартфонів...

Розіна режисером не наділена ніякими додатковими характеристиками, окрім того, що сама собі зрідка акомпанує на роялі. Базіліо дуже пафосний і моторний, він встигає під час виконання арії і на стіл заскочити, і зігнутися, коли треба, а в потрібну мить і руку підіймати на кожній кульмінаційній фразі... Найбільш непередбачуваним є образ Бартоло в костюмі, схожим на піжаму чи халат. Він полюбляє дивитись футбол на плазмовому телевізорі, сидіти на офісному стільці і, головне, залишатись у формі, бо в кімнаті є велотренажер, на

якому він вправно крутить педалі. Чи допоможе це в його прагненнях, з таким набором характеристик? Готова відповідь: «Ні».

Дуже сучасним виглядає граф Альмавіва у штанах, куртці і кепці — такий собі «герой нашого часу», що може поборотися з Бартоло на світлових мечах, перевтілитися у потрібний образ, знайти відповідь на будь-яке питання. Усе, що йому на сьогодні необхідно, це — вправний помічник, який зможе на себе взяти роль арбітра між ним та Бартоло, допоможе втілити всі його задуми. Щодо самого Фігаро, то він виявився не таким харизматичним, як його оточення, окрім вправного керування самокатом. Він ніби доганяє події, що відбуваються у заданому стрімкому вирі, у якому всі кудись поспішають.

Сцена фіналу повертає всіх до кінематографії, яка, ніби аколада, огортає постановку. Щасливі молоді герої завмирають за принципом стоп-кадру, всі їх оточують, фотографують і залишаються у фронтальній побудові. Все навколо зупиняється і завершується.

Виконавці головних ролей: І. Мокренко, І. Євдокименко (Фігаро), А. Погребний, Д. Іванченко (Граф Альмавіва), Л. Гревцова, О. Фомічова, С. Чахоян (Розіна), Д. Агеев, А. Маслаков (Бартоло) змогли створити переконливі образи наших сучасників у модерновій інтерпретації класичного сюжету.

Таке прочитання, на думку М. Черкашиної-Губаренко (2014), є розповсюдженим явищем у більшості новітніх постановок, особливо, у фестивальних інтерпретаціях, що вирізняються своєю сміливістю у «балансуванні на межі між відвертою умовністю і життєвою правдою». Мова йде про зміну епохи, місця дії, нових характерних особливостей героїв, використання арт-технологій, сценічного дизайну. Основна мета таких постановок — зацікавити глядача, спровокувати його на емоції, оновити сценічний простір, і найголовніше — залучити велику аудиторію до співучасті в мистецьких процесах, не залишаючись осторонь розвитку у постійно мінливому життєвому русі буття. Необхідно, щоб навіть такий сталий жанр, як опера, розвивався і надалі отримувал нових прихильників, відповідаючи на сучасні запити суспільства.

Сьогодні національні театри України звернулись до сучасних інтерпретацій, що вказує на необхідність поєднання в репертуарі традиційних постановок з новітніми сценічними здобутками, які урізноманітнюють велику палітру відтінків оперного мистецтва.

Висновки.

1. У різноманітних інтерпретаціях твору Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття проявились особисті режисерські акценти постановників, обумовлені специфікою театральної естетики часів утілення вистав.

2. Під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників трансформувалися режисерські втілення твору Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття, які започаткували існування певних «моделей», «прикладів», «парадигм» оперних вистав. Перші дві постановки втілювались українською мовою на тлі традиційного скороченого музичного матеріалу, спрощуючи музично-стилістичну структуру опери-буф, відповідаючи тенденціям того часу. Остання постановка вирізнялась поверненням до оригінального музичного матеріалу — відкриттям більшості купюр та виконанням італійською мовою.

3. Основними напрямками розвитку вітчизняної режисури в контексті світових тенденцій є оригінальне синтезування традиційних та інноваційних постановочних підходів до автентичних версій опер, а також творче поєднання різних стилів, жанрів та форм в аспекті постмодерністської естетики.

Перспективи подальших розвідок... Шляхи подальших досліджень обраної тематики будуть спрямовані на пошук гармонійного поєднання традицій та новацій в контексті інтеграції музичного театру України у світовий мистецький простір на основі синтезування досвіду вітчизняних та зарубіжних режисерських шкіл.

Список використаної літератури і джерел

1. Анонс, 1945. «Севільський цирульник». *Журнал Українського театрального товариства*, 5, с.5.
2. Анонс, 1955. «Севільський цирульник». *Вечірній Київ*, 125 (1230), с.4.

3. Анонс, 1979. «Севільський цирюльник». *Вечірній Київ*, 275(10793), с.4.
4. Бондарчук, В., 2018. «Севільський цирюльник» Джоакіно Россіні. У кн.: *Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер та педагог*. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д. Г., сс. 316–322; 517–519.
5. Гончар, О., 2019. Браво, Фігаро. *Киеввласть*, 23 квітня.
6. Єфименко, А., 2015 “Музейна” та “режисерська” опера: два погляди на Россіні («Севільський цирюльник» і «Гільом Тель» у Мюнхені). *Українська музика: Національний часопис, щоквартальник Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 1–2(15–16), сс.228–237.
7. Каспер, Г., Каспер, К., 2018. Севильский цирюльник. В кн.: *Краткие либретто опер Россини*. Санкт-Петербург: Композитор, сс.119–132.
8. Клавір, 1876. «*Il barbiere di Siviglia*», G. Rossini. Mosca presso P. Iurgenson.
9. Морозова, І., 1979. Дотепний гумор, виразні характери. «Севільський цирюльник» на київській сцені. *Культура і життя*, 100(2589), с.3.
10. Пономаренко, Б., 1955. Вихованці опери. *Радянська культура*, 35, с.3.
11. Смолич, Д. *Записи. Особистий архів Д. Смолича. Різне. Статті. Лібретто*. Архів Національної опери України, папка 64.
12. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
13. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2014. Відомий і невідомий Россіні на фестивалі у Пезаро. *Музика*, 5(40), сс.60–63.
14. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2011. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені; від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(12), сс.13–18.
15. Черкашина-Губаренко, М. Р., 1984. «Севильский цирюльник» (Беседы о музыке). *Музыкальная жизнь*, 8, сс.15–17.

References

1. Anons, 1945. "Sevilskyi tsyrulnyk" [The barber of Seville]. *Zhurnal Ukrainskoho teatralnoho tovarystva*, 5, p.5.
2. Anons, 1955. "Sevilskyi tsyrulnyk" [The barber of Seville]. *Vechirniy Kyiv*, 125 (1230), p.4.
3. Anons, 1979. "Sevilskyi tsyrulnyk" [The barber of Seville]. *Vechirniy Kyiv*, 275(10793), p.4.
4. Bondarchuk, V., 2018. "Sevilskyi tsyrulnyk" Dzhokino Rossini. In.: *Dmytro Hnatiuk: opernyi spivak, muzychnyi rezhysler ta pedahoh* [Dmytro Hnatiuk: opera singer, music director and teacher]. Kamianets-Podilskyi: PP Zvoleiko D. H., pp. 316–322; 517–519.
5. Honchar, O., 2019. Bravo, Fiharo [Well done, Figaro]. *Kievvlavst'*, 23th April.
6. Yefymenko, A., 2015 "Muzeina" ta "rezhyserska" opera: dva pohliady na Rossini ("Sevilskyi tsyrulnyk" i "Hilom Tel" u Miunkheni) ["Museum" and "director's" opera: two views of Rossini ("The Barber of Seville" and "Guillaume Tel" in Munich)]. *Ukrainska muzyka: Natsionalnyi chasopys, shchokvartalnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 1–2(15–16), pp.228–237.
7. Kasper, G., Kasper, K., 2018. Sevil'skii tsiryul'nik. In.: *Kratkie libretto oper Rossini* [Short librettos of operas by Rossini]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp.119–132.
8. Klavir, 1876. "Il barbiere di Siviglia", G. Rossini. Mosca presso P. Iurgenson.
9. Morozova, I., 1979. Doteptyi humor, vyrazni kharaktery. "Sevilskyi tsyrulnyk" na kyivskii stseni [Witty humor, expressive characters. "The Barber of Seville" on the Kyiv stage]. *Kultura i zhyttia*, 100(2589), p.3.
10. Ponomarenko, B., 1955. Vykhovantsi opery [Pupils of the opera]. *Radianska kultura*, 35, p.3.
11. Smolich, D. *Records. Personal archive of D. Smolych. Miscellaneous. Articles. Libretto*.

Archive of the National Opera of Ukraine, folder 64.

12. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. H. Shevchenka: istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: history and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

13. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2014. Vidomyi i nevidomyi Rossini na festyvali u Pezaro [Famous and unknown Rossini at the festival in Pesaro]. *Muzyka*, 5(40), pp.60–63.

14. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2011. Opernyi svit Dzhoakkino Rossini na suchasni stseni; vid serioznoho do komichnoho [Gioacchino Rossini's opera world on the modern stage; from serious to comic]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.13–18.

15. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 1984. "Sevil'skii tsiryul'nik" (Besedy o muzyke) ["The Barber of Seville" (Conversations on Music)]. *Muzykal'naya zhizn'*, 8, pp.15–17.

HALYNA TITOVA

ORCID ID:0000-0003-4748-886X

Honored Artist of Ukraine,

*Associate Professor at the Department of Opera Training and Music Directing
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

galinatheathre@gmail.com

THE OPERA "THE BARBER OF SEVILLE" BY GIOCCHINO ROSSINI IN DOMESTIC PARADIGMS

The article reveals the stage interpretations of G. Rossini's "The Barber of Seville" on the Kyiv opera stage in the second half of the 20th — early 21st centuries by the directors Mykola Smolych (1944) and Dmytro Smolych (1955), Dmytro Hnatyuk (1979), (1990), A. Solovyanenko (2019). The author clarifies the relevance of the appeal to opera in the socio-cultural realities of today, substantiates the request of the audience of the information technology era on the chosen topic and the need to rethink the work at the beginning of the Romantic era in accordance with modern theater scene possibilities. The available musicological research of the opera drama "The Barber of Seville" in the context of the creative heritage of G. Rossini is mentioned in the article. A significant gap in the existing works on this topic is the fragmentary nature of scientific investigations of directorial interpretations of the composition in the musical theaters of Ukraine. The methodology of research of key aspects of opera is chosen: directorial incarnations of the specified period in the conditions of Ukraine — retrospective, interpretive; comparison of different domestic paradigms in the interpretation of the work — genre-stylistic, comparative; directions of development of domestic directing in the context of world tendencies — system analysis. The compositional construction of productions, their difference and proximity in relation to the original compositional source are analyzed. Individual approaches to the director's vision are revealed as well as features, principles of directing tasks and conceptual solutions to the reproduction of artistic images in the play. The performers of the parties in different stage incarnations are outlined. The personal directorial accents of the directors in the interpretation of "The Barber of Seville" on the Kyiv opera stage in the second half of the 20th — the beginning of the 21st centuries are determined, taking into account the specifics of theatrical aesthetics of the times of performances. The existence of certain "models", "examples", "paradigms", which were transformed under the influence of external and internal factors, is proved. The first two productions were embodied in the Ukrainian language against the background of traditional abbreviated musical material, simplifying the musical and stylistic structure of the opera buff. The last production is distinguished by a return to the original musical material — the opening of most

bills and performance in Italian. The directions of development of domestic directing in the context of world tendencies are determined: original synthesis of traditional and innovative staging approaches in authentic versions of operas; the possibility of combining different styles, genres, forms in modern versions of opera in the context of postmodern aesthetics. The ways of further research of the chosen subject through the prism of synthesizing the experience of domestic and foreign directing with the use of stage design and innovative art technologies are predicted.

Keywords: *opera "The Barber of Seville" by G. Rossini, interpretation, composition, mise-en-scène, features of artistic images of heroes.*

Стаття надійшла до редакції 16.11.2021