

ТАМАРА ФОРСЮК

ORCID iD: 0000-0002-1464-8524

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

(Київ, Україна)

bakhtidzetamriko@gmail.com

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ БУФОННОГО СТИЛЮ ОПЕРИ «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК» ДЖОАКкіНО РОССІНІ У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ЗАДУМІ ПРОЄКТУ

Розглянуто перспективи звернення до оперно-комедійного жанру в часи великих соціально-політичних катаклізмів. Окреслено актуальність розвідки та проаналізовано джерельну базу. Визначено основні складові задуму вистави крізь призму режисерського бачення авторки творчого мистецького проєкту. Виявлено відмінності між декораційним та дієво-сценографічним вирішенням вистави. Окреслено небезпечність надмірного захоплення постановників новітніми арт-технологіями, з'ясовано їх вплив на класичну оперу. Виявлено режисерську концепцію та режисерські підходи при створенні мистецького проєкту творчого аспіранта за оперою Дж. Россіні «Севільський циркульник». Обґрунтовано основоположні складові режисерського задуму вистави: її сценографічне вирішення, мізансценічний малюнок, режисерську характеристику дійових осіб та надзавдання. Переосмислено означені елементи крізь особистість режисера-постановника, що сприяє мотивації творчого та виробничого колективів театру, аби вистава зайняла гідне місце в його репертуарі. З'ясовано, що на відміну від декораційного оформлення вистави сценографія завжди є динамічною, сповненою дії, а сценограф разом із режисером творять ідейно-смісловий пласт видовища. Доведено, що візуалізація сучасної оперної постановки здійснюється за рахунок «тут і зараз» представленого суб'єкта культури і контенту матеріальної та віртуальної дійсності, яка постійно змінюється. Описано динаміку зміни оперних сцен у процесі перетворення їх на «екрані», що відображає не події сюжету опери, а репрезентує фрагменти сучасної дійсності, які не мають нічого спільного з класичним проєктом мистецтва. Спрогнозовано перспективи подальших наукових розвідок обраної проблеми та переосмислення класичних оперних шедеврів, таких як «Севільський циркульник» Дж. Россіні за рахунок збагачення та оновлення режисерських підходів при конструюванні цілісної та самобутньої вистави.

***Ключові слова:** музична режисура, творчий мистецький проєкт, режисерське конструювання, сценографія, опера Дж. Россіні «Севільський циркульник».*

Постановка проблеми... Музичний театр, балетна та оперна вистави — доволі неочікувана сфера для розгляду її як авансцени дії інноваційних процесів. Проте театр — це одна з найбільш «чутливих» до суспільно-політичної ситуації мистецьких інституцій, що характеризується емоційною реакцією на соціальні потрясіння, тому, безумовно, потребує осмислення

суспільно-історичного контексту її екзистенції. Мабуть, це єдиний вид мистецтва, «еквівалентний» сучасності, бо театральна постановка існує в кожен конкретний, «справжній» момент часу, на відміну, наприклад, від літературного чи музичного мистецтва, коли суб'єкт творчості може відрефлексувати сучасність і покласти «в стіл» у надії, що пізніше його твір буде прочитано чи виконано. За доби великих потрясінь українському народу необхідний сміх, який у всі часи працював як виявлення парадоксу, як певний «ефект очуження» і як засіб позбавлення від нудьги, монотонності буднів, втоми. Зараз же він переймає на себе ще одну вкрай важливу функцію — захисту від страху. Театральний режисер Станіслав Жирков в інтерв'ю Ірині Славінській, слушно зауважив, що «Зараз не на часі жахіття. Вистава – це не випуск новин, а діалог. <...> Люди хочуть відволіктися та бодай на мить не замислюватися про свій будинок, який згорів, про свого друга, який загинув» (Жирков, 2022, с. 11).

«Севільський цирульник» Дж. Россіні здатен задовольнити запит української аудиторії на культурний продукт, який би не нагадував про жахи буття, а натомість змушував відчувати, що яскраве, бурхливе та безхмарне життя можливе та обов'язково повернеться в усьому своєму розмаїтті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Світоглядно-естетичну модель порубіжжя XIX–XX століття з одночасною акцентуацією її окремого — театального сегменту досліджувала М. Гринишина (2013). Аналіз аспектів забезпечення цілісності оперної вистави провела Ю. Ніколаєвська (2010). О. Клековкін (2016) та О. Ковальчук (2019, 2021) висвітлили основні процеси пошуку сценографічної пластики на прикладах діяльності провідних театральних художників Д. Боровського та Д. Лідера, проаналізували вплив режисерсько-сценографічних експериментів початку XX ст. і театального конструктивізму 1920-х років на розвиток пластичної режисури. Особливості музичної драматургії та тенденції режисерських пошуків сьогодення на матеріалі опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні досліджували А. Єфіменко (2015), Г. Тітова (2021) та М. Черкашина-Губаренко (2011). М. Нестьєва (2013) та С. Шутько (2021), розглядаючи сучасні режисерські

експерименти у трактуванні класичних опер, застерігали від їх вульгаризованих інтерпретацій, дискредитації композиторського задуму. Аналіз структурних елементів оперної вистави, характеристика складових режисерського задуму знайшли своє відображення в публікаціях О. Клековкіна (2012) та М. Черкашиної-Губаренко (2009).

Аналітичним підґрунтям стала попередня стаття авторки дослідження (Форсюк, 2021) в якій розглянуто феномен популярності опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» в умовах глобальної комунікації культур різних країн світу, пошуку їхнього діалогу задля взаємодії.

Мета дослідження — виявлення режисерської концепції та режисерських підходів до створення мистецького проєкту творчого аспіранта за оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник».

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати базові складові задуму вистави крізь призму режисерського бачення авторки творчого мистецького проєкту;
- 2) виявити відмінності між декораційним та дієво-сценографічним вирішенням вистави;
- 3) окреслити небезпечність надмірного захоплення постановників новітніми арт-технологіями зі з'ясуванням їх впливу на класичну оперу.

Виклад основного матеріалу дослідження... Театрознавець О. Клековкін зазначав, що «Задум режисерський — це образне уявлення режисера про зміст і форму майбутньої вистави» (Клековкін, 2012, с. 234). Задум є осередком, рушійною силою та метою діяльності цілого колективу, він визначає собою процес створення вистави та її сценічне буття. Зупинимося на основних елементах режисерського задуму, серед яких є: сценографічне вирішення вистави, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика дійових осіб та надзавдання вистави.

Велет сценографічного мистецтва України Д. Лідер визначав поняття «сценографія» таким чином: «Сценографія — особистісна, дійова розвідка в навколишні проблеми буття, це вживання в проблемні категорії буття на рівні

космосу та побуту одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебудови світу. <...> Багато хто зараз захоплюється декорацією, — модно. Але забувають, що це інший рід мистецтва — ілюстративний, необразний. І розрізняють сценографію і декорацію залежно від турбот суспільства. Якщо суспільство не стурбоване, на перший план виходить усе фальшиве, барочне, солодке, парадне, проблеми ж загнані всередину — тоді виникає декорація. Коли існує проблема зрушення, протесту, соціальних категорій, народжується сценографія. <...> Сценографія — це сама сутність дії. Навіть порожній простір сцени — вже сценографія» (Клековкін, 2012, сс. 12-13). У 1960-ті роки поруч з автором-режисером виникла постать співавтора-художника, місце декоратора зайняв сценограф. Він пропонував конспект спектаклю, його метафору, смислові ходи тощо. Поступово до голосів сценографів як співавторів додавалися голоси як художників по костюмам та світла, так і хореографа. Театр стає більшою мірою співавторським, багатоголосим. І режисер — вже не одноосібний автор вистави, а модератор та організатор цієї композиції.

За задумом авторки дослідження сценографічне вирішення власного творчого мистецького проєкту за оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник» буде наступним. У першу чергу простір повинен трансформуватися настільки ж легко, наскільки сприймається музика Дж. Россіні. Увесь сценічний простір — це місце, в якому існує штучно створений «культ особистості», все тут говорить про постійну присутність Доктора Бартоло. Це простір, в якому є локації де можна безперешкодно сховатися та неочікувано вигулькнути. У першій дії місяць у повні над площею перед будинком Бартоло з'являється так, наче відкриваються повіки, фонтан зі скульптурою Бартоло посередині, один із кущів біля будинку в формі ока, вівіска з іменем власника будинку над вхідними дверима також з очима. Друга картина першої дії — скульптура з фонтану перенесена в кімнату, де висять картини з його зображенням; у фіналі другої дії повний місяць поступається молодому, стара статуя зруйнована, простір трансформується знову в площу, на якій тепер увіковічений не стариган

Бартоло, а кохання двох молодих і винахідливих людей.

Другий елемент режисерського задуму — мізансценування — вирішуватиметься наступним чином. Комедія як жанр диктує подальші умови сценічного існування:

- налаштування глядача на «жарт», висміювання соціально неприйнятних явищ (бажання Бартоло присилувати Розіну вийти за нього заміж, його жага до швидкого збагачення — спадок Розіни, «теорія наклепів» Базілію);

- оскільки комедія *buffa* — це «роздування» недоліків людської природи, на перший план виходить фізична, себто зовнішня дія, що обумовлює певну історико-побутову достовірність;

- барвистість, поліхромність, деталізація;

- епізодичне руйнування четвертої стіни («випуклі» апарти, активна взаємодія з залом);

- перевага елементів зовнішньої акторської техніки, гіперболізація рис характеру, акценти у зовнішності, в пріоритеті емоційно-вольова сфера;

- речитативи — стрімкі; гостра, максимально наближена до діалогічності характерність;

- динамічність, рухливість та образна умовність, деякою мірою парадоксальність пластичного рисунка.

Мізансценічний малюнок найчастіше зазнаватиме змін, підкреслюючи межі музичної форми, або ж буде виділяти її значущі моменти. Буде здійснена робота з різними пластичними та ритмічними малюнками. Загальна ритмічна структура вистави зароджуватиметься в точці перетину музичного ритму, ритму руху та ритму повторюваних візуальних образів. Одним із елементів мізансценування стане розгойдування навколо вісі симетрії, яке виникатиме найчастіше в стреттах музичних номерів — але, окрім ідеї ілюстрування повторюваних Дж. Россіні коротких мотивів і *crescendi*, це буде пов'язано з соціальними правилами та механікою влади (це будуть танці містян в увертюрі, інтродукції та «розсудливий» рух солдатів у фіналах I та II дії).

За режисерським задумом авторки розвідки «Севільський цирульник» —

це абсолютно реальний світ, в якому на кожному кроці трапляються неочікувані пригоди. Життя йде згідно з законами логіки та «психології». Персонажі — життєподібні та прості, звичайні люди, відмінною рисою яких є те, що вони вірять абсолютно всьому. У «Севільському цирюльнику» поєднані життєва правда, щирість почуттів, злободенність, витонченість та поетичність, гіпертрофованість почуттів та пристрастей, які шаленою віхолою змінюють одне одного. Персонажі ніколи не зневірюються — на них чекають нові надії та перспективи, в гонитву за якими вони стрімголов і кидаються. Отже, характеристики дійових осіб авторкою дослідження висвітлені наступним чином: Фігаро (баритон) — належить до числа тих небагатьох образів світової драматургії, які одним своїм ім'ям уособлюють жанр. З'явившись на світ через два з гаком тисячоліття після виникнення комедії, Фігаро сам став символом комедійного жанру. У ньому присутня вируюча дотепність, винахідливість, уміння «плести» комедійну інтригу, заплутуючи її, а потім розплутуючи. Фігаро з'являється як традиційний персонаж комедії, покликаний влаштувати щастя закоханих, здолати тих, хто влаштовує проти них інтриги. Фігаро передає любовні записки графа Альмавіви Розіні, дурить опікуна доктора Бартоло, нейтралізує Дона Базиліо і, врешті-решт, вчасно приводить нотаріуса, який заключає шлюбний контракт. Майстер на всі руки (цирюльник, аптекар, хірург) Фігаро впевнено веде комедійну інтригу й у фіналі досягає своєї мети. Герой встигає тут і там, він раз за разом своїми діями доводить, що доля особистості визначається не тягарем обставин, які заважають її повноцінному щасливому існуванню, але й силою спротиву кепським обставинам. Фігаро наділений неповторною винахідливістю, гумором та повсякчасним оптимізмом. Йому ніколи не зраджує твереза оцінка обставин та подій, яка разом із дотепністю та бездоганним умінням розуміти людську природу стають запорукою цілковитого успіху. На думку авторки статті, Фігаро має демонстративний тип особистості – ділова людина, яка завжди обирає вигоду та перспективу. Сутність конфлікту полягає в тому, що Доктор Бартоло (як і Дон Базиліо) та Фігаро — представники двох взаємовиключних

психологічних типів, саме тому вони терпіти не можуть один одного. І справа зовсім не в тому, що Фігаро оволодівають дружні почуття до Графа Альмавіви. Безпосередній конфлікт між ними принципово неможливий, оскільки зіткнення передбачає хоча би спробу до порозуміння. Проте Фігаро й Бартоло просто немає про що говорити – їм залишається тільки опосередковано впливати один на одного.

Граф Альмавіва — це ліричний персонаж, юний та палкий закоханий, а не розпусний феодал, як у комедії Бомарше. Основою його характеристики є лірична кантилена, прикрашена віртуозними фіоритурами, типовими для стилю *belcanto*. Такими, в першу чергу, є обидві «серенади», які Альмавіва виконує в першій картині під вікнами Розіни: каватина «*Ecco ridente in cielo*» (перша портретна характеристика цього персонажа) та канцона «*Se il mio nome saper voi bramate*». Їхня музична мова подібна до ліричних італійських пісень: пластичні інтонації, куплетна форма. Далі саме з Альмавівою пов'язані типові для жанру *buffa* сцени «переодягань». Він з'являється то в подобі п'яного солдата, то бакалавра – вчителя співів, то в своїй справжній подобі багатого аристократа. Для кожного з цих перевтілень Россіні знаходить свій яскравий і виразний штрих. Так, Альмавіву-солдата характеризує комедійно-войовничий марш. Альмавіва-молодий священник набридливо чіпляється до Бартоло, на різні лади повторюючи короткі псалмодійні репліки. Альмавіва-вельможа має чудову віртуозну арію. Альмавіва — марнотратник, який без жалю платить музикантам, Фігаро, Дону Базилію.

Розіна (меццо-сопрано) — сирота, вона грайлива й пустотлива вихованка ретрограда та старого сластолюбця доктора Бартоло, який мріє на ній одружитися. Рішуча, здатна постояти за себе, вдаючись до хитрощів, непогано розбирається в чоловічій психології. Вона слухняна, але до тих пір, поки її не зачепити. Героїня — дівчина, яка бореться за своє щастя. Россіні підкреслив нову функцію головного жіночого образу, віддавши партію Розіни колоратурному меццо-сопрано. Розіна вродлива, життєрадісна попри те, що вона замкнена «в чотирьох стінах» своїм опікуном. І нехай начуваються всі, хто її

розгніває.

Доктор Бартоло (баритон) — ретроград, мракобіс, навіть не намагається приховати своє неприйняття нового часу. Але він — зовсім не дурний суперник, ще й доволі проникливий психолог, тож із легкістю викриває усі витівки Розіни, Фігаро та Альмавіви. Ефект комедійної інтриги досягається суб'єктами дії за допомогою гри між «хибним і дійсним». У «Севільському цирульнику» доктор Бартоло переконаний, що керує тим, що відбувається, хоча все під контролем Фігаро. Зрештою, заходи доктора виявляються марними. Це абсолютно достовірний персонаж: завдяки кмітливості Бартоло не втрачає гідності, навіть коли його спіткала невдача.

Дон Базиліо (бас) — його знаменита тирада про наклепи та поговорі ніби відтворює поведінку всіх нечесних можновладців. Це нахабний шахрай, який служить тільки тим, хто більше заплатить.

Берта (меццо-сопрано) — служниця доктора Бартоло, яка впевнена, що життя призначене тільки для того, аби жалітися на свою старість, позбавлену палкості кохання. Вона зневажає Розіну, до того ж закохана в Бартоло.

Фіорелло (баритон) — слуга графа Альмавіви, який його розчарував і послугами якого той знехтував.

Амброджіо — слуга Дона Бартоло, старий та лінивий, робить усе, аби нічого не робити, позіхає та постійно засинає.

Надзавдання — «<...> у системі Станіславського — одна з форм вияву дидактичної функції театру: попередньо визначено мету, заради якої створюється твір, те, заради чого драматург або режисер прагне впровадити свою ідею у свідомість глядача. <...> Надзавдання прийнятне для театральних систем, у яких мета і мотиви людської поведінки видаються доступними логічному аналізу; на основі цього припущення будуються моделі поведінки персонажів у психологічному театрі» (Клековкін, 2012, сс. 364-365). Авторка дослідження прагне ствердити в серцях та свідомості глядача думку про те, що прагматичний, цинічний та ретроградний світ, який протистоїть усім добрим проявам особистості, заохочує підлих, дріб'язкових людей, можна перемогти (чи

спробувати врятувати) тільки гострим розумом, взаємоповагою, взаємодопомогою та справжнім коханням.

Авторка дослідження як режисерка вистави обачливо використовуватиме новітні мультимедійні та арт-технології, оскільки є певний ризик знівелювати демаркаційні лінії. Вони зберігають структуру опери, передусім, як музично-драматичного жанру. Опера не повинна перетворюватися на медійний атракціон, створений з широкого спектру фрагментованих, часто-густо непов'язаних між собою візуальних образів із репрезентацією кліпової культури сучасного медіапростору, втрачаючи чарівливість витвору мистецтва.

Звісно, нині в культурі відбуваються фундаментальні зміни, внаслідок переосмислення класичних культурних констант трансформуються художні практики мистецтва, а разом із ними і опера, набуваючи актуальних рис оточуючої її сучасності. Важливим є питання та відповідь на нього: що повинно видозмінитися в структурі оперної постановки, щоб підтримувати свою актуальність і подієвість у рамках сучасної культурної дійсності? Тим не менш, питання про актуальність зовсім не таке просте. Ми послуговуємося поняттям «актуальність», маючи на увазі під ним лише «злободенність», вимагаючи від театру негайного відгуку на події сьогодення. Однак театр знаходиться в епіцентрі грандіозного зсуву всієї західної культури і процес тільки розгортається.

Видовищність виходить на перший план, починає домінувати над словом, музикою. Людина знаходиться під впливом величезних обсягів інформації, які засвоїти за допомогою слова вже не видається можливим. У ХХ столітті розквітли комікси, де виклад змісту відбувається за допомогою картинок. У масовому мистецтві активно розвивався кліп з його пріоритетом видовищного. У сучасних комп'ютерних технологіях особливе місце стало надаватися дизайну. Дизайн — це не прикраса, а спосіб звести гігантський обсяг інформації в інтуїтивно зрозумілий інтерфейс. За простою комп'ютерною піктограмою був прихований цілий світ інформації: земна куля — Інтернет, конверт — електронний зв'язок з усім світом, лаконічна *F* — соціальна мережа.

У побуті поява нової техніки супроводжувалася нескінченними інструкціями, які прочитати було просто неможливо. Для зручності користувачів інструкції перекладалися в картинки. Тобто процес візуалізації ставав загальним: і в мистецтві, і в науці, і в техніці, і в побуті.

Вочевидь, опера повинна відповідати очікуванням і запитам публіки не лише «безсмертними» та універсальними для будь-якої епохи сюжетами, а й відповідними часу способами репрезентації цих сюжетів. Саме трансформації візуальної частини оперних постановок виявляються тією структурною складовою класичної опери, яка піддається найбільш частим та суттєвим видозмінам. Фундаментальні зміни аудіальної частини опери, як правило, не відбуваються. Йдеться швидше про уточнення в авторській партитурі й супутніх будь-якій класичній опері редакцій, які змінюють структуру опери. Незначні зміни складу музичних інструментів і кількості музикантів в оркестрі, висотних та тембрових характеристик голосів співаків тієї чи іншої партії не привносять будь-яких фундаментальних змін у сюжетну частину побудови твору. Інакше кажучи, переосмислення класичної опери можна спостерігати, перш за все, в рамках візуалізації постановки, способів її подальшої репрезентації та інтегрування в сучасну культурну реальність.

Основні зміни класичної опери відбуваються в рамках самої постановки, отже, і в репрезентації візуального образного ряду. У такому випадку виникає питання не лише про роль візуальної, але й про зміну аудіальної складових оперної вистави. Отже, можна стверджувати, що в сучасній культурній дійсності раніше фундаментальна та смислотворча роль аудіальної складової в рамках оперної вистави відходить на другий план, поступаючись місцем візуальному образному ряду.

Висновки.

1. Основоположними складовими режисерського задуму вистави є: сценографічне її вирішення, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика дійових осіб та надзавдання вистави. Ці елементи, пройшовши крізь особистість режисера, повинні захопити творчий та виробничий

колективи театру, аби вистава зайняла гідне місце в його репертуарі.

2. Сценографія, як філософська пластика сценічного простору, на відміну від декораційного оформлення вистави, завжди є динамічною, сповненою дії. Сценограф разом із режисером творять ідейно-смісловий пласт видовища.

3. Візуалізація сучасної оперної постановки здійснюється за рахунок «тут і зараз» представленого суб'єкта культури і контенту матеріальної та віртуальної дійсності, що постійно змінюється, що надає підстави стверджувати: оперна сцена перетворюється на «екран» з відображенням не події сюжету опери, а репрезентації фрагментів сучасної дійсності, які не мають нічого спільного з класичним проєктом мистецтва.

Перспективи подальших розвідок... Нинішній щабель розвитку театру та культури вимагають від творців мистецьких проєктів переосмислення класичних оперних шедеврів, таких як «Севільський цирульник» Дж. Россіні, збагачення та оновлення режисерських підходів при конструюванні цілісної та самобутньої вистави.

Список використаної літератури і джерел

1. Гринишина, М., 2013. *Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс*. Київ: Фенікс.
2. Єфименко, А., 2015. “Музейна” та “режисерська” опера: два погляди на Россіні («Севільський цирульник» і «Гільом Тель» у Мюнхені). *Українська музика: Національний часопис*, 1–2(15–16), сс.228–237.
3. Клековкін, О., 2012. *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс.
4. Клековкін, О., 2016. *Данило Лідер: Людина та її простір. Діалогос : Вибрані місця з листів, розмов і записників*. Київ: Арт Економі.
5. Ковальчук, О. В., 2021. *Художник театру Анатолій Петрицький: практика та експеримент в українській сценографії XX століття*. Одеса: Гельветика.
6. Ковальчук, О. В., 2019. *Сценографічна практика у просторі XX століття: кийівські реалії*. Київ: Фенікс.
7. Нестьєва, М. І., 2013. На противагу свавілля «режисерського театру». Аспекти історичного музикознавства. У кн. *VI: Музика і театр в історичному часі та просторі*. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, сс.272–289
8. Ніколаєвська, Ю. В., 2010. У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці М. Ентіна та В. Птушкіна). *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2(7), сс.96–100.
9. Славінська, І., 2022. Роздуми С. Жиркова. *Локальна історія*, сс.4–11.
10. Тітова, Г., 2021. Опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні у вітчизняних парадигмах. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.217–232.
11. Форсюк, Т. О., 2021. Опера Дж. Россіні «Севільський цирульник» крізь призму

режисерського аналізу творчого мистецького проекту. *Українське музикознавство*, 47, сс.38–47.

12. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2011. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені; від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(12), сс.13–18.

13. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

References

1. Hrynyshyna, M., 2013. *Teatralna kultura rubezhu XIX–XX stolit: Realizm. Dyskurs* [Theater culture at the turn of the 19th–20th centuries: Realism. Discourse]. Kyiv: Feniks.

2. Yefymenko, A., 2015. “Muzeina” ta “rezhyserska” opera: dva pohliady na Rossini («Sevilskiy tsyrulnyk» i «Hilom Tel» u Miunkheni) ["Museum" and "director's" opera: two views on Rossini ("The Barber of Seville" and "Guillaume Tell" in Munich)]. *Ukrainska muzyka: Natsionalnyi chasopys*, 1–2(15–16), pp.228–237.

3. Klekovkin, O., 2012. *THEATRICA: Leksykon* [THEATRICA: Lexicon]. Kyiv: Feniks.

4. Klekovkin, O., 2016. *Danylo Lider: Liudyna ta yii prostir. Diálogos : Vybrani mistsia z lystiv, rozmov i zapysnykiv* [Danylo Leader: Man and His Space. Diálogos: Selected passages from letters, conversations and notebooks]. Kyiv: Art Ekonomi.

5. Kovalchuk, O. V., 2021. *Khudozhnyk teatru Anatolii Petrytskyi: praktyka ta eksperyment v ukrainskii stsenohrafii XX stolittia* [Theater artist Anatoly Petrytskyi: practice and experiment in Ukrainian scenography of the 20th century]. Odesa: Helvetyka.

6. Kovalchuk, O. V., 2019. *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities]. Kyiv: Feniks.

7. Nestieva, M. I., 2013. Na protyvahu svavillia «rezhyserskoho teatru». *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. In: *VI: Muzyka i teatr v istorychnomu chasi ta prostori* [VI: Music and theater in historical time and space]. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, pp.272–289

8. Nikolaievskaya, Yu. V., 2010. U poshukakh tsilisnosti muzychnoho spektakliu (z istorii tvorchoi spivpratsi M. Entina ta V. Ptushkina) [In search of the integrity of a musical performance (from the history of the creative collaboration of M. Entin and V. Ptushkin)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.96–100.

9. Slavinska, I., 2022. Rozdumy S. Zhyrkova [Reflection of S. Zhyrkov]. *Lokalna istoriia*, pp.4–11.

10. Titova, H., 2021. Opera «Sevilskiy tsyrulnyk» Dzhoakkino Rossini u vitchyznianskykh paradyhmakh [Gioacchino Rossini's opera "The Barber of Seville" in domestic paradigms]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.217–232.

11. Forsiuk, T. O., 2021. Opera Dzh. Rossini «Sevilskiy tsyrulnyk» kriz pryzmu rezhyserskoho analizu tvorchoho mystetskoho proiektu [Opera by G. Rossini “Il Barbiere di Siviglia” through the prism of director`s analysis of a creative artistic project]. *Ukrainske muzikoznavstvo*, 47, pp.38–47.

12. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2011. Opernyi svit Dzhoakkino Rossini na suchasni stseni; vid serioznoho do komichnoho. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.13–18.

13. Shutko, S. M., 2021. Suchasna muzychna rezhysura — novatorstvo chy avantiuryzm? [Modern music directing — innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–216.

TAMARA FORSYUK

ORCID iD: 0000-0002-1464-8524

*Creative Postgraduate Student at the Department of
Opera Training and Music Direction*

**RECONCEPTION OF THE BUFFON STYLE
IN GIOACCHINO ROSSINI'S OPERA "BARBER OF SEVILLE"
IN THE DIRECTOR'S DESIGN OF THE PROJECT**

The prospects of turning to the opera-comedy genre in times of great socio-political cataclysms are considered. The relevance of research is outlined and the source base is analyzed. The main components of the play's design through the prism of the director's vision of the author of the creative art project are defined. The differences between the decorative and effective scenographic solution of the performance were revealed. The danger of the directors' excessive fascination with the latest art technologies is outlined, and their influence on classical opera is clarified. The director's concept and director's approaches in creating an artistic project of a creative graduate student based on J. Rossini's opera "The Barber of Seville" were revealed. The basic components of the director's idea of the play are substantiated: its scenographic solution, mise-en-scène drawing, director's characterization of actors and supertasks. The defined elements are reinterpreted through the personality of the director-producer, which contributes to the motivation of the theater's creative and production teams, so that the play takes a worthy place in its repertoire. It was found that, in contrast to the decorative design of the performance, scenography is always dynamic, full of action, and the scenographer together with the director create the ideological and semantic layer of the spectacle. It is proven that the visualization of a modern opera production is carried out at the expense of the "here and now" presented cultural subject and the content of material and virtual reality, which is constantly changing. The dynamics of changing opera scenes in the process of transforming them into a "screen" is described, which does not reflect the events of the opera's plot, but represents fragments of modern reality that have nothing to do with the classical art project. Prospects for further scientific exploration of the chosen problem and reinterpretation of classical opera masterpieces, such as "The Barber of Seville" by G. Rossini due to the enrichment and renewal of directorial approaches in the construction of a complete and original performance, are predicted.

Keywords: *musical direction, creative art project, director's design, scenography, G. Rossini's opera "The Barber of Seville".*

Стаття надійшла до редакції 14.06.2022 року.