

УДК 782.7:78.071.1Россіні](450)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295429

НАТАЛЬЯ СІМОНОВА

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
simajan2011@gmail.com*

ОПЕРА «ШОВКОВА ДРАБИНА» ДЖОАККІНО РОССІНІ: КВІНТЕСЕНЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ

*Розглянуто основні тенденції використання засобів художньої виразності в українській та зарубіжній драматургії. Виокремлено прийоми сучасних сценічних практик для квінтесенції майбутнього задуму оперної вистави. Зроблено узагальнені висновки про зміну певних психологічно-образних характеристик героїв Нового часу, орієнтуючись на акценти культурних та політичних реформ епохи написання твору. Окреслено головне призначення комедії, яке полягає у виконанні загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему. Визначено актуальність тематики опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», яка полягає у відповідності твору тенденції оновлення та переосмислення старовинних і класичних оперних творів задля їх кращого сприйняття сучасною молодіжною аудиторією із застосуванням новітніх технологічних можливостей театральної сцени, а також впевненість композитора у існуванні взаємного кохання як головної причини подружніх стосунків. Намічено ідейно-художню складову означеної опери та засоби її втілення. Зосереджено увагу на тому, що перед створенням режисерського задуму зазначеної опери Дж. Россіні, необхідно врахувати її жанрові особливості, що поєднали у собі ознаки *farsa* та *buffa* одночасно. Досліджено історію створення опери італійським композитором та лібретистом у 1812 році, зокрема, вплив Великої французької буржуазної революції. Розглянуто багатогранність компонентів сценічної виразності, їх обумовленість жанровими особливостями та приналежність до такої театральної категорії як атмосфера вистави, її основних складових та ролі у створенні аналогу для опери Дж. Россіні «Шовкова драбина». Запропоновано видозмінити назву опери з «Шовкової драбини» на «Шовкові сходи» в контексті відповідної варіативності її перекладу з італійської, що дозволить зробити акцент на тематично-образному змісті твору. Проаналізовано музичну драматургію оперного твору Дж. Россіні на прикладі сольних та ансамблевих номерів. Здійснено музично-психологічний аналіз персонажів опери задля пластичної візуалізації ролі-образу.*

Ключові слова: опера Дж. Россіні «Шовкова драбина», *delf арте*, *farsa*, *buffa*-персонажі, атмосфера вистави, музична характеристика, образ-роль, пластична характеристика ролі-образу.

Постановка проблеми... У сучасному музичному театрі спостерігається тенденція оновлення та переосмислення старовинних і класичних оперних творів задля їх наближення до психології сприйняття сучасним глядачем.

Особливо це стосується творів для молодіжної аудиторії, які потребують пошуків оригінальних режисерських рішень з урахуванням сучасних технологічних можливостей театральної сцени. Одним із таких творів є опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», за сюжетними перипетіями якої у разі вдалого режисерського рішення із зацікавленістю спостерігає й сучасна молодь. Але, на жаль, не завжди режисерські прочитання твору спрямовані на глибоке професійне опрацювання оригіналу, що призводить до хибного трактування композиторського задуму у бік гедоністично-розважального аспекту. Інтеграція різних видів мистецтва у синтетичну природу опери є потужним важелем у створенні художнього образу будь-якої музичної постановки, що може надавати характерних позитивних чи негативних ознак виставі, її ідейно-тематичній складовій, рисам героїв всупереч чи відповідно задуму композитора. Тому, інтеграційні процеси як будь-які сучасні зміни загалом, можуть перетворити оперну постановку або на шедевр, або на авантюрну провокацію. Щоб уникнути останнього у власному проєкті, режисер під час створення задуму має керуватись етичними принципами, закладеними у твір лібретистом і композитором.

Важливу роль у режисерській інтерпретації відіграє сценографія, засобами якої створюється предметно-фактурний образ задуму: обрання локації вистави, стильове та кольорове вирішення в оформленні декорацій, костюмів, світлового оздоблення тощо. Ансамбль усіх цих компонентів створює гармонію у доповненні одного елементу іншим задля того, щоб донести головну думку автора глядачеві. Тому режисерське трактування задуму твору-оригіналу повинно бути наповнено суголосним ідейно-художнім змістом, який виправдовуватиме концептуальне бачення постановника вистави стилістичними засобами та створюватиме відповідний ритм, а не носитиме провокаційний характер у гонитві за глядацькою аудиторією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Про важливість образу вистави та окремих його компонентів згадується у статтях різних науковців і практиків. Н. Доненко та О. Винар (2020) підіймають загальнолюдські

проблеми на шляху вдосконалення суспільства, окреслюють роль художніх засобів виразності театру у цьому процесі. І. Зайцева (2021) розглядає питання інтерпретації сучасної драматургії та прояву характерних рис окремих її компонентів у театральній виставі.

Про засоби пластичного вирішення ролі-образу та особливості його змісту наголошено О. Касьяною (2022, 2023). Дослідницею, зокрема, визначено еволюційні видозміни танцювально-пластичного елементу у створенні певної атмосфери вистави у розв'язанні вузлових подій для виявлення характерних рис персонажів. Є. Колесник (2022) акцентує увагу на особливостях вітчизняної вокальної школи та їх урахуванні в роботі з виконавцями під час постановочного процесу зарубіжних опер в українському перекладі. М. Татаренко (2021) на прикладі стилістичних та концептуальних інноваційних ідей режисури сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє здійснює пошук радикальних театральних реформ, відповідних вимогам сьогодення.

С. Шутько (2022) застерігає режисерів-інтерпретаторів старовинних і класичних оперних творів від авантюрних експериментів, що дискредитують високий ідейно-тематичний зміст оригіналу. Ним же розглядаються сучасні концептуальні вирішення художнього образу вистави і образів персонажів із використанням традиційних та інноваційних засобів виразності. Важливість вірного визначення ідейного змісту у роботі над оперним проєктом підкреслює П. Ільченко (2020), ілюструючи його контент аналізом режисерських прочитань оригіналів у реаліях сьогодення. Л. Хоролець (2021) відмічає атмосферу в театрі під час роботи над виставою як складне переплетіння почуттів, настрою та бажань, тому саме на цьому тлі варто створювати сценічний образ персонажа. В якості аналітичного матеріалу дослідження використано клавір опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» (1976) та сучасне перевидання праці видатного майстра імпровізаційної комедії XVII століття Нікколо Барб'єрі (*Barbieri, Taviani, 2015*).

Мета дослідження полягає у моделюванні образу оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні засобами сучасної художньої виразності в контексті композиторського задуму. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) з'ясувати призначення комічної опери в сучасних реаліях задля вибору засобів художньо-сценічної виразності;

2) проаналізувати особливості політичного та суспільного устрою Італії часів написання твору з переосмисленням персонажів комедії дель арте в лібрето твору, метаморфозами їх рольових завдань;

3) окреслити коло засобів художньо-сценічної виразності для висвітлення теми твору.

Виклад основного матеріалу дослідження... Як зазначають Н. Доненко та О. Винар (2020), створення повноцінного художнього образу спектаклю насамперед складається не тільки з бачення проблематики та викладення її в інтерпретації режисера-постановника, а й з розуміння нагальних викликів, що постали перед людством на шляху вдосконалення і пізнання істини буття. І хоча комічна опера покликана приносити розраду та задоволення, але, як стверджує П. Ільченко, ознаки жанру визначаються засобами вирішення конфлікту. Тому «<...> відповідно способу вирішення конфлікту вибудовуються усі компоненти сценічної виразності, створюючи певну форму та зміст спектаклю» (2020, с. 49). У комедіях конфлікт вирішується легко й весело, але як писав великий майстер імпровізаційної комедії дель арте Нікколо Барб'єрі (*N. Barbieri*) на прізвисько Бельтраме: «<...> комедія — розвага приємна, але не блазнювання; повчання, але не непристойне; жарт, але не нахабство ...» (1628, с. 38). Таке розуміння головного призначення комедії визначено формулою: основна мета актора-комедіанта — приносити користь розвагою. Під користю у даному випадку мається на увазі виконання загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему.

Починаючи роботу над створенням режисерського задуму одноактної опери Дж. Россіні «Шовкова драбина», необхідно врахувати її жанрові

особливості, що поєднали у собі ознаки *farsa* та *buffa* одночасно. Останні виявляються у деталізації викладення побутових сцен, а властивості *farsa* — це неординарність «положень», в яких опиняються герої. Звідси можна зробити висновок, що опера «Шовкова драбина» — це музична «комедія положень».

Важливим пунктом у визначенні концепції твору є актуальність тематики, яку закладає композитор. Тому необхідно враховувати вихідну подію, подальші колізії сюжетної складової та конфліктне протиріччя, що виникає у ході розвитку цих компонентів. Однак, перш ніж зануритись у цей процес, варто наголосити на тому, що опера була створена італійським композитором та лібретистом на початку XIX століття (1812 р.), чому передували важливі політичні та соціальні зміни, насамперед, Велика французька буржуазна революція, завдяки якій в Європі почали розвиватись усі галузі життєдіяльності суспільства, у тому числі й сфера мистецтв. Результатом завоювання Італії Наполеоном у 1797–1798 роках стало роздроблення території на ряд залежних від Франції республік, які постійно ворогували між собою. Частина земель залишилась під орудою Папи Пія VI та його кардиналів. На початку XIX століття у період перебування Італії під владою Наполеона I (1802 р.), утворилась Італійська республіка, до якої увійшли Неаполь, Венеція та інші області, а Генуя і Парма залишались під контролем завойовника. У 1806 році Неаполь також приєднали до французьких володінь, королем якого проголосили маршала Мюрата (1808 р.). У 1809 році французькі війська відвойовують й Папську область. За доби панування французів у Італії запроваджується французький цивільний кодекс, ліквідуються залишки феодальної залежності селян, скасовуються права і юрисдикції аристократії. Проте пограбування країни французами гальмувало економічний розвиток підкорених земель, адже уряд Наполеона мав намір зробити Італію колонією та постачальницею сировини для укріплення ринку власної промисловості. Панування та вплив революційних поглядів залишило відбиток у музичній драматургії обох країн, тому герої досліджуваної опери набули доволі незвичних рис для «стриманих» звичаїв суспільства початку XIX століття.

Цілісну картину часів написання твору доцільно визначити як таку: культурним рушієм епохи є прагнення до свободи, високих ідеалів, намагання відшукати їх в усіх сферах суспільного життя, ствердити як загальні правила, встановивши цим рівні права та можливості для людей будь-яких верств та статків.

Спираючись на дослідження Н. Сімонової (2022), образна сфера комічних опер є заснованою на персонажах-масках вуличної комедії дель арте — саме вони стали прототипами їх героїв. Жанр вуличної комедії, розповсюдившись на Південь та Північ ще не сформованої Італії й у прилеглі країни, саме у Франції зазнає значної трансформації через просвітницько-реформаторську роль, відведену театру. Соціалізовані моралізаторством передових революційних віянь, які мали на меті відкрити несподівані можливості для дрібних буржуа та звичайних селян, герої вуличної комедії скидають маски та змінюють ідейну суть власних амплуа на догоду реформаторам Нового часу. У період кінця XVII – початку XVIII століття італійський театр у Франції перебуває під забороною, що дозволяє зберегти власну автентичність персонажам дель арте саме у італійській театральній (а тому й в оперній) традиції.

Розвінчуючи міф про винятковість та доблесть дворянського класу, французькі письменники-пропагандисти «народжують» на світ новий тип героя родом з низьких верств населення, напрочуд кмітливого, винахідливого, справедливого та насправді благородного. Поряд із цим виникає й новий тип жіночої героїні, у шляхетній дворянській подобі якої приховується спритна служниця-дзанні. Із тихого покірливого створіння, що майже не бере участі у власній долі, вона перетворюється на пристрасну та хитру «бестію» й у шовкових рученятах тримає важелі керування долями інших, займає активну життєву позицію та відстоює її. Обранець такої жінки має володіти скарбом, що не належить цьому світу — це дар безкорисливого та жертвовного кохання, не зіпсований жагою багатства та влади. Зазвичай він — благородний дворянин нижчого рангу або простолюдин, який не підозрює про своє шляхетне

походження, готовий життя покласти заради щастя коханої. Власне, саме «скарб» його серця й надихає героїню, надає їй сміливості та впевненості.

Новий тип ролі-образу поступово проникає й в італійську театральну традицію. У 1812 році оновлені образи вуличної комедії знаходять свого автора: перевтілившись у героїв «Шовкової драбини» Россіні, вони виконали призначену для них місію — утвердження думки про переваги взаємних почуттів у подружніх стосунках.

Актуальність тематики обраної опери — це сам факт існування взаємного кохання: час може змінити мораль та естетичні підвалини суспільства, яке обирає своїх героїв, може знецінити чи піднести образ жінки, створити безліч нових образів і захоплюватись ними — і все це знайде відображення у театральному мистецтві. Але заборонити існування любові, безкорисливості, самопожертви, співчуття тощо — неможливо. Композитор впевнений, що взаємне кохання має бути головною причиною сімейних відносин, адже й донині існують подружні стосунки, які укладаються за такими обставинами (спричиненими пристрастю чи розрахунком). Розглянута композитором у творі тема стає символом «шовкових сходів», що ведуть у вічність.

В опері «Шовкова драбини» лірична героїня Джулія і є такою господинею-дзанні. Через неї сюжет набуває активного розвитку. Вона — втілення жіночих чеснот свого часу: чистота, рішучість, мудрість, готовність на авантюру, самоповага, але не безглузда гордія. Саме вона створила ці «шовкові» сходи, і той, хто підіймається ними — змінюється назавжди.

Друга жіноча партія належить кузині Лючіллі, яка уособлює приховане суперництво й заздрість: дівчина готова опинитись на місці Джулії. Не виявляючи відкритої ворожнечі, вона переслідує одне бажання — завоювати прихильність чоловіка, призначеного сестрі. У цьому образі поєднується відверта жага уваги та стриманість, а рушієм її дій є пристрасне кохання.

Чоловічі персонажі також є доволі цікавими: опікун Дормонт видається головною постаттю, адже від його рішення залежать усі, водночас, самі підлеглі здатні змінити його волю — і композитор наголошує на цьому. У жодній

авторській ремарці не вказано матеріальне становище пана опікуна: він має право заборонити Джулії одружитись із небажаним обранцем, але якою мірою посаг вихованки залежить від нього — не уточнено. У даному випадку режисер владний інтерпретувати цей факт на власний розсуд. Створюючи цей персонаж, особливу увагу варто звернути на його маску-прообраз у дель арте : поєднавши його комічне підґрунтя із властивостями сучасної ділової людини, можна знайти цікаві прийоми художньої виразності.

Комічно-буфонний герой Джермано — недолугий, простуватий та чесний Арлекін. Драматурги Просвітництва надали йому можливості змінитися, та композитор залишає служнику первісний прообраз: Джермано прагне безкорисливо допомагати іншим, не зваживши свої сили. Він простий, тому не вміє обдурювати, не здатний аналізувати події. За інтригою сюжету Джермано таємно закоханий у головну героїню, тому легко стає інструментом маніпуляцій Джулії та створює сюжетні колізії. Таким чином, прагнучи захистити себе, зраджує коханій. Із цього можна зробити певні висновки: якщо оцінювати Джермано у відриві від його прообразу з комедії дель арте, перед нами доволі дорослий чоловік, якого життя нічому не навчило, а отже, він ніколи посправжньому не потрапляв у неприємні ситуації. Однією з версій, чому так сталося — небажання брати на себе відповідальність та робити серйозні кроки у житті. Але це інтерпретація ролі-образу іншого жанру. Отож Джермано — це суто дель-артівський персонаж, який відіграє фарсово-буфонну функцію опери, його простуватість, безтурботність, захоплення та тупість легко перетворюють служника на інструмент інтриг. Якби композитор задумав інакше, драматургічна лінія героя мала б інше наповнення, а твір не був би комічною оперою.

Бланзак — наречений головної героїні, якого для неї знайшов дядько, — бабій, відомий усім своєю вдачею та статками. Він готовий на авантюру, вміє пристосовуватись, звик отримувати бажане будь-якою ціною, а тому є досить передбачуваним. Головними внутрішніми та зовнішніми ознаками цього персонажа є рішучість, бездоганний вигляд, владність, самовпевненість на грані

із дурістю та м'якість одночасно, його дії, зазвичай, керуються волелюбством, розрахунком та хитрістю.

Жіночі персонажі-образи опери «Шовкова драбина» Джулію і Лючіллу поєднують у собі суперечності, а деякі чоловічі, наприклад Дормонт і Бланзак, доволі однозначні та відкриті у своїх намірах, а отже, передбачувані. Джермано — суто комічний образ, на якому тримається інтрига сюжету. Є ще один персонаж — таємний чоловік Джулії Дорвіль — доволі загадковий та сталий образ, що не змінюється від п'єси-першооснови до лібрето опери Россіні. Основним чинником існування цього ліричного героя є реальність взаємних почуттів, заради яких Джулія ризикує власним становищем.

Головна мета режисера — створити таке середовище, в якому всі персонажі-образи музичної комедії проживуть один день свого сценічного життя у яскравій палітрі світла, кольору та емоцій і, перебуваючи частиною художньої реальності, стануть реальними для глядача. Це досягається за допомогою яскравих засобів виразності: пластики рухів, фактури, кольору та стилю костюмів, відповідної внутрішньої інтонації голосів тощо. Також важливо, щоб задум опери був суголосним темпоритмам сьогодення, інакше ані глядач, ані актор не зможуть зануритись у події твору, і основна думка залишиться незрозумілою для аудиторії. Поєднання усіх складових можливе за допомогою такого виражального засобу, як атмосфера вистави. У статті Л. Хоролець пояснюється феномен «атмосфери» як театрального поняття. Беручи за основу її елементи, місце та час дії, авторка особливо виокремлює один компонент, так зване «повітря», пояснюючи його народження « < ... > сплавом найрізноманітніших елементів художньої виразності...» (2021, с. 34-35). Справедливим є міркування, що саме актор своєю грою, взаємодією із оточенням та партнерами народжує атмосферу вистави, але все це повинно бути акумульовано у режисерському задумі, як у головному виражальному засобі постановника. Наповнені повітрям часу, що несе в собі соціальні ідеї епохи, все ж таки, « <...> кращі постановки є співзвучними сучасності...» (Хоролець, 2021, с. 36), а отже, і черпаються вони із прикладів буденного життя.

Оскільки в атмосфері відображається ідея вистави, із нею пов'язані характери дійових осіб, їх стосунки, ритм сценічного життя та динаміка образів і подій, що пульсує у запропонованих обставинах. У вірно продуманому режисером сценічному просторі носієм атмосферного відчуття стає кожен актор: тут усі поєднуються в єдине ціле. Але зазвичай, при намаганні відтворити на сцені історично-суспільне та побутове середовище втрачається головна ідея твору.

Головним фактом у «Шовковій драбині» є те, що усі намагаються «зазирнути у спідне» Джулії. Іншими словами, кожен із персонажів певним чином втручається в її інтимне життя, щоб вирішити власні проблеми, а Джулія лише захищається. Найзрозумілішим образом уразливості людини є місце, де вона «неодягнена» (у прямому та переносному змісті), — це ліжко. Цей атмосферний знак-образ можна розташувати по центру ар'єрсцени, віддаючи другий та перший плани основним подіям. Тоді глядачу стане зрозуміло, що саме захищає головна героїня, чому вона тримає ситуацію під контролем та шовковою ниткою об'єднує усіх героїв навколо себе. Захищаючи власне кохання, вона використовує увесь арсенал засобів, від чого інші герої опиняються у досить несподіваних та фарсових положеннях.

Коли до кімнати приходить Джермано, Дормонт та Лючілла, а згодом і Бланзак, вони взаємодіють на основному ігровому просторі, на фоні ліжка. Моменти, в яких до Джулії по шовкових сходах потрапляють Дорвіль, Бланзак, а у фіналі й Дормонт, можна ілюструвати входом через ліжко. Але у сценах із коханим дія переноситиметься на станок, розташований на великій відстані над планшетом сцени — метафорично це підноситиме подружню пару над буденністю. Момент появи Бланзака у фіналі, по тих же шовкових сходах, відбуватиметься виходом через ліжко на другий план. Можливо, сам «наречений» залишиться на місці, а Джулія вийде на основний простір сцени. Дормонт, потрапивши до кімнати Джулії через знак-образ ліжка, буде дуже неприємно здивований, а у подальшому може курсувати між ним та основним ігровим простором. Також необхідно додати схованки — особливо важливу

роль це відіграватиме у фіналі, де усі ховатимуться, спостерігаючи один за одним. Символом музичної постановки неодмінно стане драбинка, сплетена із шовку, яку найкраще змайструвати у вигляді сходів. Та й саму назву опери, як варіант транскрипції італійського «*scala*», варто переосмислити з «Шовкової драбини» на «Шовкові сходи», адже «сходи» — це символ висхідного руху до високих почуттів, а «драбина» лише предмет, який можна приладнати до будь-чого. Однак, потрібно усвідомлювати, що символічне не завжди означає функціональне: є багато сходинок, що ведуть до серця іншої людини, але тільки одні стають шовковими, і саме подружні зустрічі Джулії та Дорвіля мають пряме відношення до останніх.

Мотивом існування оперного мистецтва є музика: вона наскрізь пронизує виставу причинно-ідейним змістом, вплавляючи персонаж-образ в атмосферу спектаклю та наповнюючи собою усі зони мовчання. У задумі режисер поєднує три основоположення: психологію життєвої співдії, соціальну ідею, що керує суспільством, і театральний чинник — мистецтво актора (співака) (Хоролець, 2021). Оскільки музика, закладена в архітектоніку твору, вже створила головні відчуття необхідної атмосфери постановки, інші елементи сценографії покликані народити цілісний художній образ спектаклю: надати природності, розкрити характери героїв у процесі розвитку ідейно-конфліктного протиріччя та стати умовами для реалізації акторського таланту виконавця. Це і є та ланка атмосферності, яку автори постановки мають «матеріалізувати».

Здебільшого образ ролі в оперному мистецтві залежить від вокально-виконавського контенту. Найліричніші мотиви в музичному доробку опери належать Джулії та її чоловіку Дорвілю. Вони зачаровують яскравим колоритом тональних та орнаментально-мелізматичних наповнень. Здійснюючи переклад італійсько-англійського тексту лібрето, авторкою звернено увагу на збігу мелодичних акцентів із напруженими душевними переживаннями героїв. Більш мелодизованою, на відміну від інших персонажів, є й речитативна складова їх партій. Вперше розкривається характер Джулії у невеликій арії на початку, згодом — у великій арії перед фіналом та безлічі сольних уривків до дуетів, тріо,

квартетів. Сольні номери відрізняються більш емоційно-ліричним наповненням, в той час як у дуетах, тріо, квартетах та секстетах персонаж підхоплює музичний матеріал партнерів (відповідно до рівня зацікавленості самої героїні), що свідчить про гнучкість образу-ролі у досягненні певної мети.

Дорвіль розкривається в сольній арії, коли змушений сховатись і спостерігати за «сватанням» Бланзака до власної дружини та у невеликій арії «викриття», коли він виходить із схованки та демонструє своє відношення до побаченого. У цьому невеликому вокальному уривку, хоч і зберігається тріольність, водночас, різко змінюється ладо-тональна характеристика музичного матеріалу, зникають романтичні ознаки партії, з'являється «кришталь» презирства та відстороненості. Надалі невеликі речитативи та три ансамблевих номери несуттєво змінюють музичну характеристику героя, що є свідченням вірності, відданості та непорушності його поглядів.

Бланзаку притаманні чіткі ритмічно-мелодичні сполучення: у сценах зваблення з'являються тріольні групування, фіоритурні прикраси та мелізми — він підлаштовується під Джулію. Цікаво, що у вокальній партії персонажу притаманна чотиридольність, навіть у фіналі, де загальний ритм змінюється на шість восьмих (нагадуючи танець, що підхоплює усіх у вир). Герой не має сольних номерів, а розкривається лише в ансамблевих уривках, що характеризує його як цілеспрямовану та доволі хитру людину, образ-персонаж якого здатен змінитися лише під впливом оточення.

Доцільно зазначити, що тріольність, фіоритурність та поліритмія є характерною ознакою музичного оздоблення опери. Це пояснюється великою кількістю романтичних сцен, здебільшого створених Джулією, або сцен, де інші герої міркують про неї.

Лючілла з'являється на початку опери в терцеті другої картини; після центрального ансамблю — із вихідною арією; перед фіналом — у речитативному уривку та у фіналі. Персонаж розкривається у сольному номері зі звичайним чотиридольним ритмом (як і у Бланзака), який перетворює на феєрію пристрасті. Речитативи та ансамблі, в яких вона співає, підкорені

загальній емоційній атмосфері номерів, вони є доволі мелодизованими та оздобленими тріолями. Охарактеризувати її роль-образ можна завдяки сольному номеру: його чотиридольність — це певні рамки, в які дівчина сама себе поставила, у середині яких вона може дозволити собі усе, бо вона — не Джулія, яка кидає виклик суспільству, і готова задовольнитись пристрасстю.

Дормонт зазвичай виходить на сцену перед важливими подіями, щоб змінити усіх героїв. Вперше він з'являється перед центральним ансамблем (квартет) у речитативному уривку, сповіщаючи про приїзд Бланзака, а наступного разу — у фіналі, підіймаючись по шовкових сходах, де лише і співає. Своєю появою персонаж змінює не тільки події, а й превалюючий дводольний ритм (на початку 4/4, у фіналі 6/8) на тридольний, тому характеристика напрошується сама собою: в особі пана-опікуна втілено рок, що тяжіє над закоханими, але завдяки позитивному погляду на проблему, герої перемагають його. Той факт, що «роковий» голос — тенор, свідчить про відкритість намірів персонажа, вчинення дій відповідно до свого статусу.

Джермано постійно перебуває на сцені: у першому дуєті із Джулією, намагаючись, як йому здається, заспокоїти її; у терцеті із Лючіллою та Джулією; у дуєті «вербування» його головною героїнею у помічники; в центральному ансамблі; перед фіналом із доволі мелодичною сольною арією, що містить велику кількість фігур, розкриваючи його романтичну натуру; в продовженні сольного номеру арією для Бланзака та у фіналі. Особливою ознакою вокального контенту персонажа є так звана «реповість» його партій, що у відповідних подіях нагадує тремтіння. Мінливість натури виражено несподіваними стрибками великого діапазону у напрочуд високій теситурі для *basso-buffo*. Це свідчить про таку ознаку образу-ролі, як боягузтво, пристосуванство та легковажність.

Відповідно до дослідження О. Касьянової «<...> з часів формування оперної школи <...> вокал став уособленням душі людини, <...> а танець — засобом її спокушання дияволом завдяки своїй тілесній чуттєвості» (2022, с. 112-113). І хоча в означеному випадку йдеться про ранні зразки зарубіжного

оперного мистецтва, однак, переосмисливши таку думку, можна створити пластичну характеристику кожного з виконавців та використати її у втіленні буфонно-фарсової атмосфери вистави, надаючи тим самим комічності кожній окремій ситуації через рухи героїв. Таким чином, більш тілесної характеристики можемо надати Бланзакові, Дормонту, певною мірою Джермано та Лючіллі. Однак, це не означає, що Джулія та Дорвіль тільки співатимуть.

Зазвичай, реципієнт приходить до глядацької зали із власним світовідчуттям та сприйняттям, а йде після перегляду вистави — із особистим переосмисленням побаченого. Тому театр — це, перш за все, система знаків та певної міри умовностей, за допомогою яких автори-постановники «домовляються» з глядачем про правила існування актора-образу в запропонованій атмосфері сценічного простору. М. Татаренко (2021) на прикладі розкриття стилістичних та концептуальних новацій режисури сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє намагається окреслити можливості оновленої режисури ХХ століття засобами ідейно-емоційної виразності, що відкрила шлях розмаїття його інтерпретацій. Саме французька школа сучасного авангардного театру може допомогти провести паралелі від італійської образної сфери дель арте до сучасної постмодернної традиції втілення задуму.

Концепція оперної вистави «Шовкова драбина» може увібрати оригінальність художньо-творчих рішень, пов'язаних « < ... > із теорією синтезу мистецтв, основою якої є відома творча концепція Р. Вагнера «*Gesamtkunstwerk*'a» — «союз усіх мистецтв», поява нових театральних концепцій, спрямованих на перетворення дійсності методом взаємодії елементів різних видів та жанрів в єдиному творі» (Татаренко, 2021, с. 249). Стосовно останнього, оперний твір Дж. Россіні вже увібрав ознаки *farsa* та *buffa* в межах комічного жанру, а от прийоми візуалізації образів, якими користується Ф. Кен (художній керівник театру Нантер-Амандьє з 2014 року), оживлюючи атмосферні полотна, може бути використаний як засіб художньої виразності режисерського задуму авторки статті до оперного проєкту «Шовкова драбина».

Про пластичну ілюстрацію увертюри, окремих арій та станів персонажів наголошує дослідниця О. Касьянова (2023), що також може стати вагомим прийомом художньої виразності.

Висновки.

1. Враховуючи призначення комічної опери — приносити користь розвагою (виконання загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему), доцільним є зосередження уваги на пошуку таких засобів художньо-сценічної виразності, які стануть зрозумілими сучасній молодіжній аудиторії та відповідатимуть соціальним ідеям епохи, водночас, стверджуватимуть тему, яку «підіймає» композитор.

2. Час створення опери «Шовкова драбина» особливий тим, що відбувається зміна етично-естетичної парадигми суспільства, результатом чого стає народження героїв нової формації, більш зрозумілих сучасній аудиторії.

3. У пошуку засобів сценічної виразності для висвітлення теми опери Дж. Россіні доцільно користуватися гармонійним поєднанням традиційних та інноваційних прийомів різних видів мистецтв, їх активною взаємодією та взаємопроникненням із тяжінням до синкретизму у створенні художньо-цілісної вистави.

Перспективи подальших розвідок... Реалізація мистецького проєкту дослідниці за оперою Дж. Россіні «Шовкова драбина» базується на трьох важливих компонентах з притаманною ним методологічною послідовністю: режисерському аналізу твору-оригіналу (Сімонова, 2022), експериментальному моделюванні власної вистави (текст цієї статті) та її втіленні з використанням сучасних досягнень мистецької науки і практики. Саме тому подальші дослідження доцільно спрямовувати на оригінальні режисерські підходи/прийоми/методи/засоби у реалізації завершальної стадії проєкту з визначенням алгоритму постановочно-репетиційного процесу.

Список використаної літератури і джерел

1. Доненко, Н. П. та Винар, О. Б., 2020. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору. Мистецтвознавчі записки, 37, сс.212–217.

2. Зайцева, І. Є., 2021. Аспекти інтерпретації сучасної драматургії. В кн.: Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, 22 квітня 2021. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, сс.50–53.
3. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. Українське музикознавство, 46, сс.45–57.
4. Касьянова, О. В., 2022. Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен». Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 2 (51), сс.105–118.
5. Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 1 (58), сс.112–128.
6. Колесник, Є., 2022. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2 (55), сс.113–126.
7. Сімонова, Н. В., 2022. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: від автора до режисера. Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 3–4 (56–57), сс.225–241.
8. Татаренко, М. Г., 2021. Режисура сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє: стилістичні і концептуальні новації. Мистецтвознавчі записки, 39, сс.245–250.
9. Хоролець, Л. І., 2021. Багатогранність компонентів сценічної атмосфери як емоційної виразності вистави. В кн.: Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, 22 квітня 2021. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, сс.34–38.
10. Шутько, С. М., 2022. Роль театального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 3–4 (56–57), сс.212–224.
11. Barbieri, N. e Taviani, F., 2015. Preghiera. Discorso familiare per chi ha a che fare con i comici. Emilia-Romagna: Cue Press.
12. Rossini, G., 1976. La Scala di seta. [Farsa in un atto di Giuseppe Foppa, arranger Dino Manichetti, copyright Lendic Niksa (Firenze: Edizioni musicali Otos Firenze)].

References

1. Donenko, N. P. and Vynar, O. B., 2020. Rezhyserskyi zadum yak holovna skladova khudozhno-tvorchoho protsesu stvorennia tsilisnoho stsenichnoho tvor [The director's idea as the main component of the artistic and creative process of creating a complete stage work]. *Mystetstvoznachy zapysky*, 37, pp.212–217.
2. Zaitseva, I. Ye., 2021. Aspekty interpretatsii suchasnoi dramaturhii. In: Stage art: dominant problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students and master's students, April 22 2021. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM, pp.50–53.
3. Ilchenko, P. I., 2020. Rezhyserskyi zadum opernoi vystavy kriz pryzmu suchasnoi teatralnoi estetyky [The director's idea of an opera performance through the prism of modern theater aesthetics]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.45–57.
4. Kasianova, O. V., 2022. Plastychne vyrishennia obrazu holovnoi heroini v operi Zh. Bize "Karmen" [Plastic solution of the image of the main character in J. Bizet's opera "Carmen"]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (51), pp.105–118.
5. Kasianova, O., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (58), pp.112–128.

6. Kolesnyk, Ye., 2022. Vykhovannia spivaka-aktora v konteksti ukrainskoi opernoi shkoly [Education of a singer-actor in the context of the Ukrainian opera school]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (55), pp.113–126.
7. Simonova, N. V., 2022. Opera Dzhoakino Rossini «Shovkova drabyna»: vid avtora do rezhysera [Gioacchino Rossini's opera "The Silk Ladder": from the author to the director]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4 (56–57), pp.225–241.
8. Tatarenko, M. H., 2021. Rezhysura suchasnoho frantsuzkoho avanharnoho teatru Nanter-Amandie: stylistychni i kontseptualni novatsii [Direction of the modern French avant-garde theater of Nanterre-Amandier: stylistic and conceptual innovations]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39, pp.245–250.
9. Khorolets, L. I., 2021. Bahatohrannist komponentiv stsenichnoi atmosfery yak emotsiinoi vyraznosti vystavy. In: Stage art: dominant problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students and master's students, April 22 2021. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM, pp.34–38.
10. Shutko, S. M., 2022. Rol teatralnogo kostiuma u stvorenni khudozhnogo obrazu opernoi vystavy [The role of theatrical costume in creating an artistic image of an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4 (56–57), pp.212–224.
11. Barbieri, N. e Taviani, F., 2015. *Preghiera. Discorso familiare per chi ha a che fare con i comici*. Emilia-Romagna: Cue Press.
12. Rossini, G., 1976. *La Scala di seta*. [Farsa in un atto di Giuseppe Foppa, arranger Dino Manichetti, copyright Lendic Niksa (Firenze: Edizioni musicali Otos Firenze)].

NATALIA SIMONOVA

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

*Creative Postgraduate Student at the Department of
Opera Training and Musical Direction
at the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
simajan2011@gmail.com*

THE "SILK LADDER" OPERA BY GIOACCHINO ROSSINI: THE QUINTESSENCE OF THE DIRECTOR'S IDEA

The author offers his investigation, which indicates the main trends in the use of means of artistic expression in Ukrainian and foreign drama. Techniques of modern stage practices are revealed in order to understand the quintessence of the idea for the future production of an opera performance. Generalized conclusions are made regarding the change of certain psychological and figurative characteristics of the heroes of the New Age, focusing on the emphasis of cultural and political reforms of the period when the work was written. The main purpose of comedy is to fulfill a general social and educational task by means of a positive view of the problem. The relevance of the theme of Gioachino Rossini's opera "The Silk Ladder" is determined, which is in accordance with the work's tendency to update and rethink ancient and classical opera works for their better perception by the modern youth audience with the use of the latest technological possibilities of the theater production; as well as the composer's confidence in the existence of mutual love as the main reason for marital relations. The ideological and artistic component of the mentioned opera and the means of its implementation are outlined. Attention is focused on the fact that before creating the director's idea of the mentioned opera by J. Rossini, it is necessary to take into account its genre features, which combined the features of farsa and buffa at the same time. The history of the creation of the opera by the Italian composer and librettist in 1812 is studied, in particular, the

influence of the Great French Bourgeois Revolution on its plot. The multifaceted components of scenic expressiveness, their conditioning by genre features and belonging to such a theatrical category as the atmosphere of the play, its main components and role in creating an analogue for J. Rossini's opera "Silk Ladder". It is proposed to change the name of the opera from "Silk Ladder" to "Silk Stairs" in the context of the corresponding variability of its translation from Italian, which will allow to emphasize the thematic and figurative content of the work. The musical dramaturgy of J. Rossini's opera work is analyzed on the example of solo and ensemble numbers. A musical and psychological analysis of the characters of the opera was carried out for plastic visualization of the role-image.

Keywords: *J. Rossini's opera "Silk Ladder", dell'arte, farsa, buffa-characters, atmosphere of the performance, musical characteristics, image-role, plastic characteristics of role-image.*

Стаття надійшла до редакції 20.03.2023 р.