

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**  
**ХАРЬКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**  
**імені І. П. Котляревського**

**кафедра сольного співу та оперної підготовки**  
**кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В. А. МОЦАРТА**  
**(НА ПРИКЛАДІ ДЕСПІНИ З ОПЕРИ «COSÌ FAN TUTTE»)**

**Магістерська робота**

**ЦЗЯН ЛУ**

Науковий керівник:

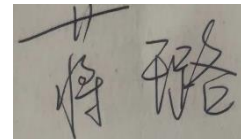
**ЯГОДЗИНСЬКА**

**ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Цзян Лу

ХАРКІВ – 2022

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ЖІНОЧІ АМПЛУА ТРИЛОГІЇ В.А.МОЦАРТА – ЛОРЕНЦО ДА ПОНТЕ: ДРАМАТУРГІЧНІ НОВАЦІЇ.....	7
1.1. «Весілля Фігаро» .....	7
1.2. «Дон Жуан».....	17
1.3. «Так чинять усі, або Школа закоханих» .....	22
Висновки до Розділу 1 .....	31
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНІ СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ «COSÌ FAN TUTTE» .....	33
2.1. Пітер Селларс – Крег Сміт .....	33
2.2. Кирил Серебренніков – Корнеліус Майстер .....	38
Висновки до Розділу 2 .....	42
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Музичний театр В. А. Моцарта, що все ще є центром тяжіння для дослідників і музичних практиків сьогодення, вміщує у себе найновітніші ідеї доби Просвітництва та авторського, неповторного бачення природи театру. Про новації оперної драматургії композитора складено чимало робіт; оригінальні прочитання музично-театрального світу В. А. Моцарта без втоми презентують кращі оперні режисери. Здавалося б, дослідженою є і проблема оперних амплуа, а саме співвідношення вокальних амплуа і театральних характерів героїв В. А. Моцарта<sup>1</sup>. Однак здебільшого в розвідках йдеться про чоловічі ролі, тоді як «моцартівські жінки» традиційно залишаються в тіні. Між тим вони теж заслуговують уваги, оскільки у жіночих амплуа творів В. А. Моцарта, надто комічних, зосереджено чимало новацій, що мають визначальне значення для подальшої історії оперного мистецтва.

Репрезентантом таких новацій є і опера «*Così fan tutte*», остання з відомої трилогії В. А. Моцарта і Лоренцо да Понте, де в любовній інтризі задіяні одразу три жіночі персонажі. Шедевр, що увінчує розвиток віденської комічної опери вісімнадцятого століття, спіткала цікава доля. Сучасники неоднозначно сприйняли оперу зокрема через особливості лібрето, а для «вікторіанської моралі» XIX століття сюжет виходив надто фривольним; текст був оброблений, що суттєво вплинуло на композиційну цілісність твору.

Лише з 1960-х років, зусиллями ентузіастів від музики, зокрема диригента Ніколаса Арнонкура – одного з піонерів історично поінформованого виконавства – оперний текст повертається до буття в оригінальному вигляді. Текст лібрето було відновлено за рукописами, і з того

---

<sup>1</sup> Див., приміром, роботи П. Луцкера і Л. Сусідко [8]. З нещодавніх розвідок з питання відзначимо дослідження Тан Чжанчена «Специфіка трактування опери у XVII – XIX століттях: між амплуа і характером» (2017), де окремий розділ присвячений саме еволюції чоловічих вокальних амплуа в операх В. А. Моцарта [13].

моменту не завершуються його тлумачення. Однак, на сьогодні все ще не вироблено єдиного погляду як на зміст твору, так і на характер персонажів, надто ключового з них – Деспіни, яка уособлює новий, більш сучасний нам, аніж моцартівським часам, образ підприємливої панянки, що діє відповідно своїх талантів, а не соціального статусу. Разом з тим, «Così fan tutte» є однією з найчастіше виконуваних опер В. А. Моцарта, тож її музичні образи-ролі в цілому потребують не лише теоретичного, а й виконавського осмислення задля створення як солістами-виконавцями, так і режисерами-постановниками інтерпретацій, релевантних художнім намірам композитора. Власне, саме орієнтованістю на сучасну виконавську практику і визначається актуальність пропонованого дослідження.

**Об'єктом дослідження** є жіночі ампуа в комічних операх В. А. Моцарта.

**Предмет дослідження** – музично-драматургічні новації образу Деспіни та виконавські підходи до його прочитання.

**Мета дослідження** – на прикладі Деспіни з опери «Così fan tutte» розкрити музично-драматургічні особливості жіночих образів В. А. Моцарта та інтерпретаційні підходи до їх сценічного втілення.

**Основні дослідницькі задачі роботи** наступні:

- окреслити характерні особливості музичної драматургії опер В. А. Моцарта з трилогії Л. да Понте;
- дослідити драматургічний розвиток жіночих персонажів в творах трилогії;
- розкрити особливості взаємодії вокального і театрального ампуа жіночих образів опери «Così fan tutte»;
- визначити особливості як музичного (вокальної стилістики) так і драматургічного становлення образу Деспіни;

- здійснити порівняльний аналіз виконавських версій партії-ролі Деспіни, формалізуючи можливі виконавські підходи до втілення образу у виконавській (режисерській) практиці.

**Методологія дослідження.** Для реалізації означених завдань в роботі, що в цілому базується на комплексному підході, використані наступні методи:

- *історико-стильовий*, для уточнення основних властивостей та чинників формування оперного мислення В. А. Моцарта;
- *драматургічного, цілісного та інтонаційного аналізу* – для визначення ключових музичних ідей та особливостей їх втілення в опері «Così fan tutte»;
- *компаративний*, для порівняння художніх засобів втілення жіночих образів в оперному спадку композитора та їх драматургічного розвитку;
- *інтерпретологічний*, для визначення ключових, історично обґрунтованих підходів до виконавського втілення жіночих образів-ролей в опері «Così fan tutte».

**Теоретичну базу** роботи склали дослідження, що можна об'єднати у кілька груп:

- стосовно оперного доробку В. А. Моцарта та його творчості в цілому – Н. Арнонкур [1], Л. Кирилліна [5], П. Луцкер та І. Сусідко [8], А. Ейнштейн [19], О. Чигарьова [16], В. Алланбрук [20], К. Браун-Монтезано [21], Дж. Кьортіс [24], Л. Форд [26];
- з питань оперної драматургії, співвідношення амплуа і характеру в оперному мистецтві моцартівської доби та операх композитора – О. Стахевич [12], Тан Чжанчен [13], Чжан Кай [15];
- з теорії оперної драматургії, теорії стилю та інтерпретації – М. Черкашина-Губаренко [14]; І. Коханик [6], С. Шип [18]; Л. Шаповалова [17], В. Москаленко [10], О. Лисенко [9], Н. Гребенюк [2].

**Матеріалом дослідження** є оперні твори трилогії В. А. Моцарта-Л. а Понте, клавірна версія опери В. А. Моцарта «Так чинять усі», а також виконавські прочитання як самого оперного тексту, так і образу-партії Деспіни сучасними режисерами-постановниками і солістками-виконавицями: версія Пітера Селларса (партія Деспіни – Сью Елен Кьюзма) та версія Кирила Серебреннікова для оперного театру Цюріха (у ролі Деспіни – Ребека Ольвера)<sup>2</sup>.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що опера В. А. Моцарта «Так чинять усі» та драматургічна лінія одного з головних персонажів твору розглядається в інтерпретаційному аспекті. Окрім того в роботі узагальнені та доповнені аналітичні розвідки з проблем музичної драматургії оперних творів В. А. Моцарта.

**Практична значимість роботи.** Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історії вокального виконавства», «Історії західноєвропейської музики», в процесі професійної підготовки оперного співака-виконавця в класі спеціальності, у також можуть слугувати відправною точкою для подальших гендерних студій щодо оперного мистецтва минулих століть.

**Структура роботи** визначається Вступом, двома розділами, Висновками і Списком використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 50 сторінок список джерел містить 36 позицій.

---

<sup>2</sup> Названа версія обрана у тому числі тому, що в ній задіяний український співак Андрій Бондаренко, а сам режисер на момент прем'єри вистави вже певний час перебував під домашній арештом, звинувачений за політичними мотивами більш, ніж про це йшлося офіційно.

## РОЗДІЛ 1. ЖІНОЧІ АМПЛУА ТРИЛОГІЇ В.А.МОЦАРТА – ЛОРЕНЦО ДА ПОНТЕ: ДРАМАТУРГІЧНІ НОВАЦІЇ

Оперну трилогію, що складена В. А. Моцартом у співпраці з видатним лібретистом Лоренцо да Понте справедливо вважають найвищою точкою як музичного театру самого композитора, так і розвитку комічного оперного жанру вісімнадцятого століття. Драматургічні новації цих трьох оперних текстів: «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» і «Так чинять усі, або Школа закоханих» презентують оригінальне прочитання сталих вокальних амплуа, що склалися в жанрі комічної опери на той момент [8, с. 57].

Разом з тим, композитор і лібретист діалогізують в трилогії не лише зі стильовими кліше оперного жанру, але й з культурними, соціальними нормами свого часу. Власне, цим діалогом з загальним культурним контекстом доби Просвітництва обумовлені певні новації в трактовці жіночих персонажів (амплуа) в трилогії, між якими композитор і драматург, до того ж, вибудовують додаткові смислові зв'язки.

### 1.1. «Весілля Фігаро»

«Весілля Фігаро» є першою спільною роботою Лоренцо да Понте та В. А. Моцарта, що знаменує важливий момент у кар'єрі композитора. Нині опера *buffa* за мотивами твору П'єра Бомарше є наріжним каменем оперного репертуару і не втрачає актуальності, лунаючи на найвідоміших музичних майданчиках світу. Можна назвати безліч причин, чому твір залишається улюбленцем сучасної публіки, але, справа, в першу чергу, у персонажах, і ключові з них саме жіночі.

У «Весіллі Фігаро» Моцарт і да Понте створили переконливі образи насправді видатних жіночих персонажів, таких як Сюзанна та Графиня, що означили важливий етап розвитку жіночих амплуа в оперному мистецтві. Щоб зрозуміти важливість цих образів та шляхи до їх сучасної сценічної

інтерпретації, звернімося до історико-стильового та загального культурного контексту часу створення твору.

У 1784 році відбулася прем'єра п'єси Бомарше «Шалений день, або Весілля Фігаро». Через два роки в 1786 році вперше сценічне світло побачила спільна робота Моцарта – да Понте. Перша п'єса трилогії Бомарше «Севільський цирюльник» розповідала історію графа Альмавіви, Розіни (тепер графині), Фігаро та Бартоло за три роки до подій, що розгортаються у «Весіллі Фігаро». Цю передісторію переклав для музичного театру Дж. Паїзієлло (1782), а пізніше, вже у ХІХ сторіччі – Джоакіно Россіні, надовго витіснивши попередника зі сцени. Сама п'єса «Севільський цирюльник» зазнала цензурних обмежень та на певний час була заборонена, а після – частково переписана драматургом [8, с. 35].

Історичний період, у який були складені п'єса та опера, відомий як доба Просвітництва – час потрясінь та тектонічних зсувів як у політичному устрої Європи, так і в соціальній та культурній сферах. У цей час піддаються перегляду як сталі норми класової взаємодії (перегляду зазнає сама ідея класовості), так і міжособистісних відносин між чоловіками і жінками. Як зазначає І. Сусідко, доба Просвітництва «визначається не стільки подіями, <...> скільки може бути означена як філософський рух» [8, с. 13]. Чимало знаних філософів того часу намагалися дати визначення Просвітництву у своїх працях, зокрема Імануїл Кант в знаменитій роботі «Що таке Просвітництво?» називав чим поняттям вихід людини зі стану неповноліття: «Неповноліття – нездатність використовувати власний розум без чужого керівництва, це несвобода, причина якої полягає не в нерозумінні, а в нерішучості і відсутності сміливості мислити самостійно. Смійте знати!», зазначає І. Кант, тобто майте сміливість використовувати власний розум [цит. за 22, с. 86].

Епоха Просвітництва маніфестувала велич раціонального, зосереджуючись на домінуванні розуму над почуттям, наукового знання над забобонами. Філософія просвітників торкнулася всіх аспектів суспільного

життя, у тому числі і гендерних питань. У вісімнадцятому столітті чимало дискусій точилося довкола соціального устрою і ролі жінки в суспільстві. Як зазначає К. Браун-Монтезано: «Оскільки природна роль пологів, народження дітей лягає на жінку, суспільство з часом визначило чесноту, турботу та набожність сферою відповідальності виключно жінок» [26, с. 13].

Відповідальність, або ж сучасними словами тягар чесноти, покладений на жінку, також був пов'язаний з сексуальним аспектом стосунків, що набув нового забарвлення у просвітницьку добу. Ідея честі і чесноти у цей час тісно взаємопов'язані, і честь жінки безпосередньо обумовлена заміжжям: «Для жінок правила суспільної поведінки вимагали явного прояву благочестя та сексуальної стриманості, що давало змогу зберегти свою честь і честь їхніх родин» [21, с. 16-17].

Ідею вірності, пов'язаної з честю, у моцартівському «Весіллі Фігаро» можна побачити в кількох персонажах. До прикладу, у першому акті, коли Граф підозрює Графиню у позашлюбному зв'язку з Керубіно, її хрещеником, він дорікає їй за те, що вона зганьбила його і його честь. Іронія ситуації, як відомо, полягає в тому, що в той же час за сюжетом граф відкрито переслідує кілька жінок, зокрема його інтерес зосереджений на Сюзанні, покоївці і подрузі графині; що лише в черговий раз доводить, наскільки гендерно специфічною є ідея честі і вірності у вісімнадцятому столітті [21, с. 17].

Таке ставлення Графа до Графині має зрозуміле історичне підґрунтя, однак цікаве навіть не це, а те, як реагує графиня. Загалом, Графиня дуже своєрідний персонаж з огляду на те, як на неї та її вчинки впливає статус заміжньої жінки.

Графиня Бомарше – та сама тільки на три роки старша Розіна, що в «Севільському цирюльнику» була підопічною доктора Бартоло. Хоча вона так само шляхетного походження, однак за соціальним статусом нижче і від свого опікуна, і від Альмавіви. Після втручання цензури в текст Бомарше образ Розіни зазнав змін, тож суперечки про оригінальний типаж Розіни/Графині

точаться й донині через історичні розбіжності прочитань образу. Більш стриманий варіант Розіни «представляє жіночність, яка водночас піднесена й заземлена, зухвала й нерішуча, чуттєва і скромна» [21, с. 160]. У «Севільському цирюльнику» Розіна є дотепним комічним персонажем; вона використовує силу обману, щоб уникнути залицань Бартоло і вийти за коханого. За аналогією таку саму героїню, жінку, що рятується силою свого розуму та шарму від небажаної уваги старшого за неї чоловіка, до того ж, вищого за соціальним становищем, легко прочитати в Сюзанні у «Весіллі Фігаро», яка відбивається від залицянь Графа.

Натомість Графиня у «Весіллі Фігаро» Моцарта – да Понте розгубила свої завзятість та дотепність, переживаючи тяжкі часи у зв'язку з осягненням розбещеності її чоловіка та наслідків ситуації, що складається довкола неї.

Бомарше зазначав, що Графиня бореться з двома суперечливими почуттями: «Покинута чоловіком, якого вона любить, якою постає графиня перед глядачем? У критичний момент її доброзичливість до милої дитини, її хрещеника, могла обернутися небезпечною перевагою, якщо б вона вирішила відповісти на чоловікову образу, віддавшись в полон ревнощів. Саме для того, щоб підкреслити її любов до обов'язку, автор уводить в сюжетну дію момент, де вона мусить боротися в своїй душі з зародками прихильності до Керубіно» [цит. за 26, с. 56].

Цінуючи намагання Графині бути гарною дружиною, Бомарше в той же час акцентує на моральному стражданні героїні. Графиня з усіх сил бореться проти спокуси поступитися бурхливим залицанням Керубіно і тим самим помститися чоловікові. К. Браун-Монтезано, розмірковуючи про цю душевну боротьбу, називає її без перебільшення героїчною: «Смуток від втрати чоловіка тут не такий важливий: сльози з приводу чоловічої невірності це далеко не чеснота. Що дійсно надихає в Графині, так це її чистий і відвертий спротив щодо емоційної прихильності до Керубіно, яку вона засуджує, а також її праведний гнів щодо чоловікових дій. Вона докладає значних душевних

зусиль, щоб повернути невірного коханого, а її праведний гнів стає символом душевного просвітлення. Беззаперечно, глядач аплодує тріумфу героїні: вона є зразком чесноти, взірцем волі та подружньої любові [21, с.164-165].

Персонаж Графині у «Весіллі Фігаро» репрезентований виключно у смисловому зв'язку з її заміжжям, у нерозривному зв'язку з Графом. В. Аллабрук зазначає, що увесь внутрішній конфлікт героїні зосереджено довкола «кохання її чоловіка, як абсолютно необхідного як для її щастя, так і самого її життя» [20, с. 61]. В цьому сенсі Графиня скоріше типаж, а не характер.

Вперше глядачі знайомляться з графинею в арії «Porgi amor», коли графиня жаліється, що граф більше не кохає її; у своєму горі вона ладна скоріше померти, ніж бути позбавленою чоловікового кохання. Арія-експозиція Графині є до певної міри виставою у виставі, яким надають перевагу сентиментальні героїні комічної опери сімнадцятого століття.

За спостереженням К. Браун-Монтезано: «Згідно жанрової традиції комічної опери арія представляє чудовий зразок мелодичної грайливості і споглядальності, що застосовується для експонування жіночих персонажів, і є дуже зворушливою. Виходячи на сцену, чоловіки також співають арії, але в них немає місця плачу чи пасторальним інтонаціям, вони вимагають співпереживання глядача, однак цьому завжди передуює заклик до дії, активна позиція» [20, с. 21]. В арії Графині музично-драматургічне ціле вибудовується інакше. Героїня представлена так, щоб викликати якомога більшу симпатію глядача і його співчуття – в її ліричному амплуа, що створює *cantabile* мелодичний малюнок.

Моцарт і Да-Понте застосовують цей прийом, щоб змусити глядача співпереживати героїні. У підсумку Графиня стає моральним центром усієї історії, цілком суголосно поглядам вісімнадцятого сторіччя, що пропонує жінці суспільну роль головного носія чесноти і подружньої вірності.

Інша новаційна лінія – дружба Графині з Сюзанною, що виходить за межі сюжетних та драматургічних кліше комічної опери. Двох жінок не розділяють ревності, як це відбувається в типовій буффонаді, навпаки – долаючи класовий розрив і тим самим кидаючи виклик суспільному договору, вони стають товаришками. Виходячи за межі типажів комічної ролі-маски, Сюзанна і Графиня стають стрижнем історії, при цьому їхні вчинки впливають і на інших персонажів – зворушені душевністю їх дружби, вони зазнають характерних метаморфоз.

За думкою К. Аланбрука взаємодія персонажів на взаємній довірі та прихильності, що існувала ще за межами оперного тексту, до моменту включення глядача в сюжет, тепло, яке випромінює ця дружба, провокує в глядачеві особливе співчуття і піднімає сюжет на рівень вище за музичну буффонаду. Водночас, саме драматургічна лінія дружби Сюзанни і Графині дає підстави радіти у фіналі чудовому перевтіленню Марселіни з синьої панчохи на люблячу матір, що стає справжнім полегшенням та щасливим розв’язанням сюжетної колізії для усіх учасників. На мить глядач навіть розчаровується у головному герої Фігаро, який не хотів покластися на дружбу та розум цих жінок; власне, про неї йдеться в моцартівському тексті [20, с.156].

Яскравий зразок особливих відносин Сюзанни і Графині представлений в їхньому дуеті. В цілому, Сюзанна дуже схожа на Графиню (тоді ще Розіну) у «Севільському цирюльнику», що і стає підґрунтям їхньої дружби, яка долає соціальні кордони та класову відстань героїнь. Жінки настільки схожі, що їх голоси (темброві ампуа) фактично зливаються в дуеті. Цей номер – дует згоди – знаменує важливий драматургічний поворот в опері: Сюзанна і Графиня сходяться на думці, як протидіяти замисленому Графом. За Браун-Монтезано, що «з усіх великих опер Моцарта це єдиний дует, у якому дві жінки постають в об’єднанні зусиль в дуже позитивному світлі, а не як антагоністи» [21, с. 193].

Однак, хоча названі жіночі персонажа подібні, вони не взаємозамінними. Сюзанна абсолютно самотійна яскрава особистість, спонтанність та вольові якості якої не мають рівних в цьому оперному шедеврї, на чому і будується чарівність музичного образу. Дослідники найчастіше описують Сюзанну як одну з найбільш ідеалізованих з усіх моцартівських героїнь. В Сюзанні майже чоловічий вольовий стрижень і доволі жорсткий характер, вона є двигуном майже усіх сюжетних ліній та подій. З моменту її першої появи на сцені Моцарт виділяє її як сильну жінку, яка може маніпулювати своїм оточенням. У першому дуеті Фігаро і Сюзанни перший розмірковує про майбутню кімнату, у той час як наречена усіма думками зосереджена на дні весілля, а наприкінці дуету Сюзанна «переконує» Фігаро, адже його маршеві інтонації розчиняються з танцювальному ритмі (гавоту) мелодичної лінії Сюзанни [3, с. 75].

Сюзанна всюди використовує свій розум, інтелект і знання людської природи, щоб контролювати ситуацію. До прикладу візьмемо тріо Сюзанни, Базіліо і Графа з першої дії. Героїня опиняється у дуже складній ситуації, з якої блискуче виходить, скориставшись жіночими чарами. За сюжетом у тріо Граф щойно вийшов із схованки, до якої його спішно відправляє Сюзанна, щоб витримати натиск Базіліо. В той же час в кімнаті переховується Керубіно, що стає вимушеним свідком залицянь обох панів; якщо Граф дізнається про його присутність, відтак про те, що його поведінка стала відома третій особі, покарання невідворотне. Тож Сюзанна театралью непритомніє, аби переключити увагу чоловіків та звести нанівець емоційний запал. Коли обидва залицяльники – і Базіліо, і Граф спішать їй на допомогу, мелодичний малюнок їх партій раптово змінюється, насичуючись граційними інтонаціями; чоловічий дует набуває злагодженого інтимного звучання, нівелюючи як напористі маршеві ритми в партії Графа, так і мотиви благання і низхідні вкрадливі інтонації Базіліо, перемикаючись у сферу виключно кантилени.

В цьому, безумовно, можна побачити іронію авторів, оскільки, як зазначає Ч. Форд: «У той час, як Просвітництво відмовляє жінкам у привілеї розумності, саме вони, а не чоловіки, керують поведінкою чоловічих персонажів «Весілля Фігаро» [26, с. 135].

Не менш показові приклади того, як героїні вдається керувати процесом, бачимо у номері «Crudel». Графові видається, що керманіч ситуації саме він, у той час як Сюзанна – поступливий пішак, однак контроль на чуттєвою сторону дуету тримає саме Сюзанна. Або ж в арії Сюзанни «Deh viete», де героїня «спокушає» Графа: тут Моцарт іронічно обіграє ситуацію спокушання як таку, оскільки Сюзанна співає не арію, а серенаду – серенадний ритм та характерні мелодичні звороти в її партії свідчать про те, що жіночий персонаж саме діє як чоловік [33, с. 34].

Ще один цікавий жіночий персонаж у «Весіллі Фігаро» – Марселіна. У п'єсі Бомарше вона представлена зовсім інакше, ніж в опері. Центральною для розуміння моцартівської Марселіни як дієвої особи є її промова про «несправедливість і знуцання, які чоловіки завдають жінкам увесь вік» [21, с. 197]. Ймовірніше за все, Моцарт і да Понте змінили її образ в душі класичної старої діви, прибравши півтони, властиві театральній Марселіні Бомарше.

При першому знайомстві з глядачем героїня видається старою дівою, єдина мрія якої – оженити Фігаро. Утім, коли вона дізнається, що Фігаро її син – миттєво перевтілюється з ображеної старої на люблячу матір. Про таке перевтілення та його театральну умовність дослідники дискутують й досі, розмірковуючи про слабину сюжетного ходу, точніше досить натягнуте розв'язання Моцартом і да Понте сюжетної колізії – усунення останньої перешкоди до одруження Фігаро і Сюзанни. Однак така «слабина» сюжету є скоріше відтінюючим контекстом, що розкривається самою Марселіною в її арії на судовому процесі, коли вона переповідає історію про вкрадене/втрачене материнство, що озлобило її, перетворивши на склочну стару.

Крім того, перевтілення фурії в люблячу матір замикає драматургічну лінію «жінок-захисниць», надто в арії, коли Марселіна промовляє: «Ах, коли особисті інтереси не налаштовують нас одну проти одної, усі ми жінки завзято беремося до справи, щоб захистити нашу пригноблену стать, повстаючи проти гордих, та все ж недалекоглядних чоловіків». На жаль, цю арію часто випускають у сценічних версіях, що за справедливим зауваженням Д. Хьорца є помилкою як з точки зору драматургічної цілісності твору, так і розвитку характеру самої Марселіни [27, с. 87]. Згадана арія, зазначає дослідник є «зворушливою відповіддю на клятву Фігаро “помститися за всіх чоловіків”, і тісно пов’язана з жіночою лінією опери, що зачіпає такі проблемні питання, як дружба, розрада і захист від чоловічої несправедливості» [21, с. 207].

Подібно до того, як Сюзанна схожа на Графиню, так Барбаріна є молодшою версією Марселіни. Дочка садівника і ще одна з потенційних «жертв» Графа, подібно до Марселіни, яка потрапила в пастку прихильності людини вищої за соціальним становищем (Бартоло, обіцянки якого так і не були виконані), Барбаріна закохується в Керубіно незважаючи на очевидну класову різницю. Незважаючи на юний вік героїні, вона вже вміє використовувати свої нечисленні чесноти – привабливість і готовність прислужитися – щоб отримати привілеї. До прикладу, коли Граф намагається відіслати Керубіно з маєтку, вона нагадує йому про моменти поцілунків та його обіцянку виконати будь-яке її бажання, якщо вона любитиме свого господаря. У цей самий момент Барбаріна вимовляє, що бажає вийти заміж за Керубіно. Хоча цей дівочий шантаж викликає захоплення, утім вона все ще не свідомо неможливості їхнього союзу через класову прірву [21, с.210].

Наскрізна лінія, що прокреслена в музично-драматичному цілому «Весілля Фігаро» це ідея сестринства. Хоча кожна із жіночих героїнь своєрідна, усіх їх об’єднує єдина ціль – виборювати власне щастя, яке, тим не менш, пов’язано з чоловіками. Сестринством можна назвати зв’язок між

Сюзанною та Графінею (що позначається й у зближенні інтонацій та вокальних тембрів), до них примикає й Марселіна.

У зв'язку з названими особливостями героїнь, діалогом з Просвітництвом, що в нього грають композитор і драматург, у сучасних постановників виникають слушні питання щодо способів сценічного втілення жіночої лінії опери, зокрема, чи потребують ці образи адаптації до сучасних культурних норм та соціального контексту, чи можна за допомогою цього оперного тексту «поговорювати» наболіли питання сучасного соціуму, питання відносин чоловіків і жінок? Не можна не погодитися з думкою К. Алланбрука, що критично важливим для постановників та виконавців є усвідомлення історико-стильового тла, на якому виростає оперний текст, зокрема розуміння соціальних ролей, покладених на чоловіків і жінок та тому, що єдиний можливий щасливий фінал в комічній опері вісімнадцятого століття – це одруження, адже інститут шлюбу є на найвищій ланці суспільних пріоритетів [20, с. 29].

## 1.2. «Дон Жуан»

«Дон Жуан» В. А. Моцарта – да Понте – видатний оперний шедевр, що заснований одразу на кількох джерелах: це і середньовічна легенда про прокляття через образу, нанесену мерцеві, і давній мотив про севільського спокусника, який відтворювали драматурги протягом кількох століть (від Тірсо де Моліни і Гольдоні до Мольєра), інтерпретуючи сюжет у довільній формі суголосно моралі свого часу.

Складність «Дон Жуана», як відомо, полягає і в жанровому визначенні, яке дають опері автори (*dramma giocosa*), і в поєднанні кількох жанрових моделей, що обумовлено задумом В. А. Моцарта. Так, узагальнює Тан Чжен, в опері відтворюється «<...> система типових сюжетних ситуацій опери буффа, зокрема мотиви підміни, перевдягання <...>, а з безпосередньо пов'язаних з легендою про Дон Жуана - ходіння кам'яної статуї по сцені, що навіть спричинило критичні зауваження сучасників композитора» [13, с. 122]. Разом з тим історія про покараного спокусника – це драма особистості, яка сягає за глибиною психологічного втілення образів опери *seria*, з відповідною серйозній опері музичною лексикою та драматургічним розвитком.

Незважаючи на новаційність твору, що виходила за межі традиційного уявлення про оперний жанр вісімнадцятого століття, «Дон Жуана» спіткав успіх одразу з моменту прем'єри в Празі у 1787 році. З листування В. А. Моцарта дізнаємося, що оперу в межах прем'єрних показів виконували чотири рази замість звичайних трьох [16, с. 56].

Невщухаючий інтерес до опери був обумовлений як сюжетом, що буквально вирував у повітрі в той час, так і вже згаданим поєднанням, балансуванням між комічною та серйозною оперою. Окрім того, не лише головний герой, але усі персонажі, надто жіночі, мають яскраву індивідуальність, що відбита як в їх інтонаційному профілі, так і в типі

взаємодії з іншими персонажами, як на інтонаційному, так і драматургічному рівні.

Спілкування з Дон Жуаном Донни Анни, Донни Ельвіри та Церліни розгортається в межах трьох драматургічних ходів: видавання себе за іншу особу, залицання з обіцанням шлюбу та нарешті викручування ситуації на свою користь з тим, щоб наживати п'ятами у зручний момент.

Усі три ці лінії пов'язані з тим, як Дон Жуан маніпулює кожною з жінок. Наприклад, при першій появі Донни Ельвіри він обманом перемикає її увагу на Лепорелло, щоб зникнути, аби не бути спійманим. У другій дії гра заходить ще далі, коли Лепорелло, перевдягнений у Дон Жуана, переконує Донну Ельвіру пробачити його, повірити в його кохання та повернутися до нього. Нищість фарсу тут входить в смисловий контраст з музичним втіленням дуету, оскільки В. А. Моцарт вирішує його не стилістиці комічного жанру, а серйозної опери – номер є однією з найвитонченіших сторінок оперної лірики.

Інший приклад – сцена спокушання Дон Жуаном Церліни, що розгортається прямісінько на її весіллі. Вирішуючи додати героїню в свій сумнозвісний список, Дон Жуан заманює дівчину оманливими словами про шлюб та оцінюючи її як надто гарну, аби розділити долю вічного слуги. Заінтригована незнайомцем з вищого світу, Церліна, здається, ладна піддатися його благанням, що вочевидь і відбулося б, якби намірам спокусника не завадила Донна Ельвіра.

Наведені приклади драматургічної взаємодії персонажів промовисто говорять не лише про самого Дон Жуана, але й про жіночі персонажі, що виходять далеко за межі типажів комічної опери.

Приміром, Перша дія відкривається сценою скарження Лепорелло на роль слуги при господареві та його бажання хоч раз помінятися з ним місцями, піднятися класовими сходами. Однак незважаючи на такий комічний початок сюжету, хід вистави раптово перемикається в драматичну сферу: на сцену вибігає Дон Жуан, якого переслідує знервована Донна Анна, обіцяючи не

спустити з рук його грубий вчинок. Власне, експозиція Донни Анни видається не лише контрастною до попередньої сцени, а й гранично драматичною, тим більше, що далі ситуація лише погіршується: намагаючись помститися за честь доньки Командор гине і помирає на руках у Донни Анни.

Емоційний модус напруженості вирізняє Донну Анну з першої арії і зберігається протягом усієї опери. Утім, перед глядачем не розлючена жінка з вищого класу. Хоча героїня невпинно закликає помститися за батька свого нареченого Дона Оттавіо, її вирізняє складний характер сильної особистості, оскільки В. А. Моцарт передбачає переключення між різними емоційними регістрами в межах її вокального амплуа. Донна Анна може бути і жіночною, і тендітною і при цьому перемикається на «арію помсти», що забезпечує її багатоплановий стилістичний профіль. Таким чином моцартівська Донна Анна отримує унікальні риси, не притаманні їй театральним прототипам.

Тим не менш сучасні режисери, спираючись на сталу традицію, найчастіше представляють героїню як таку, що сама спокушає Дон Жуана, а з метою збереження власної репутації перебільшує те, що сталося за сценою. Посилаються найчастіше при цьому на емоційну холодність Донни Анни до нареченого та відтягування заручин. Однак, Моцарт розкриває героїню як вразливу та люблячу в арії з другої дії, коли вона переповідає про батька Оттавіо та запевняє його в своїй любові [21, с. 86].

Якщо Донна Анна – образ жіночої сили, Донна Ельвіра уособлює всепрощаюче серце та ідею спасіння. Здавалося б, причина її «падіння» в очах соціуму – позашлюбний зв'язок з Дон Жуаном, що покидає коханку, до того ж жорстоко. Перша поява Донни Ельвіри означена модусом помсти, адже вона поклялася помститися чоловіку, від якого зазнала знущань. Водночас вона вірить, що здатна змінити і наставити на шлях спасіння Дон Жуана. До речі, саме через таку експозицію героїні, чимало сучасних постановників тлумачать персонаж як божевільну жінку, загублену душу. Натомість, така інтерпретація

применшує самий образ, оскільки моцартівська Донна Ельвіра є персонажем, що демонструє відданість і людяність більше за будь-кого іншого.

Приміром, вона втручається в сцену спокушання Церліни, однак не через ревності, а щоб захистити невинну дівчину від такої долі, як її власна, при тому долаючи класову відстань між ними. Згадуючи про образ сестринства, що вже був апробований В. А. Моцартом і да Понте у «Весіллі Фігаро», зазначимо, що він поєднує усіх трьох жіночих персонажів в опері.

Інший вчинок, що видає в Донні Ельвірі сміливу і жертвну особистість – її оповідь про зв'язок з Дон Жуаном, що є вирок самій собі, адже зізнаючись в цьому вона позбавляє себе можливості вийти заміж в майбутньому. Однак щоб запобігти новим нещастям вона вимушена відкритися публічно, що виходить за межі суспільної моралі вісімнадцятого століття в цілому.

Разом з тим, драматизм образу Донни Ельвіри полягає у її внутрішньому протиріччі, душевному конфлікті, що переживає героїня. Арія у другій дії «Mitradi» демонструє боротьбу двох почуттів – кохання до Дон Жуана, намір врятувати його з гнівом на те, як він повівся з нею. Донна Ельвіра – наглядний приклад поєднання комічного жанру та опери *seria*; героїня ризикує не лише репутацією, але й життя, викриваючи свій зв'язок зі спокусником, разом з тим вона єдина, хто виявляє людяність, розмірковуючи про його майбутню долю, від якої вона намагається його врятувати.

Нарешті, є Церліна, улюблениця глядачів завдяки її простоті та наївності. Утім, сам образ дещо більший, ніж типаж сільської дівчини, адже врешті-решт вона дає спокусникові відсіч, хоча й вагалася щодо цього у Першій дії, що є символічним жестом в музично-драматичному задумі. Чимало дискусій точиться довкола поведінки Церліни; найчастіше йдеться про її кокетливу манеру взаємодіяти та прагматичність такої поведінки. Власне, в цьому і полягає складність – поєднання драматургічних кліше

комічної опери та психологічного забарвлення змісту, що виходить за межі комічного жанру.

Також проблемним є питання сучасних виконавських (режисерських) прочитань жіночих образів; однак, видається, для релевантного їх сценічного втілення потрібен баланс між сучасністю та історичною відповідністю, тобто необхідною умовою художньо достовірно втілення образів «Дон Жуана» є осмислення стильового та культурного контексту часу, коли був створений оперний текст.

### 1.3. «Так чинять усі, або Школа закоханих»

«*Così fan tutte*» – третя і остання опера В. А. Моцарта та Лоренцо да Понте. Вона є значущим поворотним моментом з багатьох причин, один з яких – тлумачення жіночих образів. Спочатку Моцарт і Да Понте назвали своє творіння *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*, що перекладається як «Так чинять усі вони, або Школа закоханих». Сюжет переповідає про дві пари закоханих, однак навчання любові видається не для всіх однаково корисним. Зокрема, враховуючи що «так чинять усі» розшифровується як «так чинять усі жінки», питання про те, в якому світлі постають жіночі персонажі та з якої причини й досі є дискусійним. Для осягнення авторського задуму також важливо враховувати історичний контекст, культурні норми суспільної поведінки вісімнадцятого століття а також виконавську практику того часу.

Історія створення опери унікальна не лише з огляду на своєрідність сюжету, але й комунікативної ситуації, що передувала появі твору. «Так чинять усі» дуже різниться від двох інших спільних робіт Моцарта і да Понте. По-перше, на відміну від більшості інших оперних текстів, вона не створена на замовлення; хоча існувала думка, що за твір сплатив імператор Йосиф II, останні розвідки свідчать, що історичних підтверджень тому немає. Беззаперечно, Моцарт у цей час був в контакті з імператором і намагався отримати замовлення, оскільки опинився у фінансовій скруті, однак факт замовлення й досі не підтверджено.

Утім, період був непростий і для да Понте, тож обидва вони намагалися догодити своїм твором віденському двору. Моцарт боровся як з фінансовими проблемами, так і потерпав через проблеми зі здоров'ям. Однак найбільше композитор переймався через зниження інтересу до його творчості; клавірні твори місцевої публіку вже не так цікавили, тож можна припустити, що він прагнув ще раз гучно заявити про себе, аби повернути мінливий слухацький інтерес. За думкою А. Степто: «<...> оперу створено в переломний момент

<...> мала бути сприйнята композитором і як художній виклик, і як чудова нагода продемонструвати себе» [33, с. 209].

Щодо да Понте, то він прагнув поновити свою репутацію після того, як був відкритий його роман з Адріаною Феррарезе – італійською співачкою (сопрано), до того ж першою виконавицею партії Сюзанни у «Весіллі Фігаро». Вона ж згодом стала виконавицею партії Фьорділіджі, про що існує історичний анекдот: Моцарт не зійшовся з Феррарезе, вочевидь, через її пихатість та завдана да Понте репутаційні збитки (сопрано була визнана сучасниками і мала шалений успіх), тож пам'ятаючи про її манеру закидувати голову на високих нотах та опускати підборіддя на звуках низького регістру (якими вона володіла однаково вправно), «в центральній арії героїні композитор навмисно прописує поряд кілька високих та низьких нот так, що під час вистави вона кивала головою наче курка» [28, с. 34].

А. Степто розмірковує, що да Понте вибрав нетривіальну тему, щоб догодити смакам віденського двору. Сюжет оригінальний й тим, що вперше да Понте не звертається до театральної п'єси, яку адаптує до музичної сцени, а творить сюжет сам, черпаючи натхнення з численних джерел, зокрема традиційних, «вічних» тем: теми парі та міфа про Цефала та Прокріс (Кефала і Прокріду), що вже неодноразово відтворювалися в європейській культурі та театральній традиції [33, с. 35].

Тема парі реалізована в угоді, що її укладають Феррандо і Гульєльмо з Доном Альфонсо про те, що їхні наречені залишаться їм вірними незважаючи ні на що. Мотивація героїв тут не стільки в тому, що вони сумніваються у цноті чи любові до них дівчат, скільки чоловіча впевненість у власній неперевершеності. За думкою А. Степто «мотив пари не впливає з прагнення захисту чесноти, а виключно від чоловічого самовдоволення» [33, с. 128].

Відгомін міфу про Кефала і Прокреду відчутний в історії з маскуванням, видаванням себе за іншого з метою випробування дружини. Сюжет є класичним і відомий з тринадцятого століття за «Несамовитим Роландом»

Людовіко Аріосто, що свого часу став основою для опери А. Вівальді, втім, за моцартівських часів також був знаний. Обман наречених, перевдягнення у військових, до якого вдаються Феррандо і Гульєльмо, є, безперечно, продовженням цієї лінії.

У зв'язку з темою пари, доцільно звернути увагу на роль Дона Альфонсо, старого філософа. У багатьох комедіях того часу на роль «філософа» претендував вчений муж, що через любов до теоретичних знань втрачає зв'язок з реальним життям і стає об'єктом глузування. Прикладом такого «філософа» є персонаж доктора Панглоса у «Кандиді» Вольтера, якому не судилося стати оперним прототипом, однак персонаж був добре відомий за часів Моцарта. З іншого боку, Дон Альфонсо є джерелом мудрості, чия мудрість розуміння людської природи зрештою виправдовується. У певному сенсі його можна було розглядати як авторський коментар, альтер его Моцарта і Да Понте в цьому сюжеті.

П. Луцкер також знаходить аналогію між «Так чинять усі» та «Чарівною флейтою», оскільки в обох випадках йдеться про дві пари закоханих, що під орудою мудрого старого проходять через численні випробування, готуючись до спільного життя [8, с. 212-213].

Критику філософії доби Просвітництва, з її акцентом на раціональності та розумі вбачає в сюжеті Е. Гьорінг. Дон Альфонсо в його інтерпретації є маніфестацією реалізму, що виступає проти ідеалізації жінок (відтак їхньої об'єктивізації) та заперечення їх складних, не шаблонних емоцій. Феррандо і Гульєльмо ставлять своїх наречених на умовні п'єдестали, і сприймають їх скоріше ідеалізовано, про що Дон Альфонсо слушно питає чоловіків, чи це жінки, чи боги. Вихваляючи жінок за їх фізичну красу і вірність почуттям, чоловіки разом з тим перетворюють їх скоріше на функцію, основною метою виставляючи для них єдине – служити чоловікам.

Так, на думку Е. Гьорінга, Фьорділдіжі представляє ту сторону людської природи, що заперечується раціоналістами доби Моцарта: «Серце має такі

потаємні місця, куди не може проникнути розум». Він стверджує, що мислителі Просвітництва часто мають надмірно матеріалістичний погляд на світ, приклад чого може слугувати теорія Месмер про людське тіло (як крайній вияв такого матеріалізму) [23, с. 43]. Водночас, за твердженням дослідника, у «Так чинять усі» Моцарт і да Понте виступають критиками сентименталізма та сюжетних ходів творів того часу, що базувалися на передумові, що чеснота і почуття йдуть рука об руку.

Загалом, порівняно з іншими віденськими операми трилогії, які глядачеві, вочевидь, було складно сприймати виключно як безтурботну інтелектуальну гру, що не потребує особливо глибокої емоційної реакції, в «Так чинять усі» є очевидні поступки композитора смакам публіки.

Один із зовнішніх проявів цього – історія із заміною арії Гульєльмо, чию партію на прем'єрі виконував відомий віденський бас Бенуччі. Відомості про саморедукцію знаходимо у П. Луцкера та І. Сусідко, в книзі яких йдеться, що спочатку композитор написав для нього в I акті різноманітний за вокальною технікою героїко-комічний сольний номер. Він належав до типу «арії-перерахування» - як і знаменита арія Лепорелло зі списком або ще більшою мірою «арія-родовід» графа Бельфіоре з «Уявної садівниці».

Гульєльмо з азартом розгортає перед здивованими сестрами гіперболічний перелік чарівних достоїнств удаваних албанських залицяльників. Від цього масштабного номера згодом Моцарт відмовився, оскільки в поєднанні з арією Фьорділіджі, що йде прямо перед ним, він занадто явно випадав із загального легкого буффонного тону. Замість нього з'явилася нова арія, в якій йдеться не про грандіозно-бурлескову енциклопедію чоловічих достоїнств, а про витончену «рекламу» носа, очей, губ, щок. Натомість, щоб не зачепити інтереси виконавця, у Другу дію Моцарт вставляє додаткову арію, що легкістю кружляючої в рондоподібній формі мелодії ні на крок не відступає від буффоного тону [8, с. 207].

За зауваженням П. Луцкера та І. Сусідко, тут йдеться про редукцію задля художньої цілісності. По-перше, обидва чоловічі персонажі, на відміну від жіночих, подані в опері дуже стримано (Гульєльмо і Феррандо). До драматичних зрад і мук Другої дії жоден з них не показаний в безпосередній емоційній реакції, що також логічно, адже вони одразу вдягають маски інших людей [8, с. 208].

Три жіночі персонажі опери – Дорабелла, Фьорділіджі та Деспіна начебто мали слугувати унаочненням характеристики даної жінкам Жан-Жаком Руссо, що зводив жіночу натуру до єдиної риси: примхливості, як в настрої, так і в коханні [33, с. 257]. Утім, в кожній з них своя історія і драматургічна лінія, тож вони виходять значно далі за комічні типажі опери буфф, хоча дуже виразним залишається пародійний аспект сюжету.

Наприклад, загальні музичні характеристики героїнь тут відрізняються від того, що бачимо у «Весіллі Фігаро» та «Дон Жуані» - замість компактних та оригінальних за композицією арій у Дорабелли та Фьорділіджі в драматично напружені моменти з'являються розгорнуті сольні номери. Дорабелла, уявляючи себе покинутої Аріадної, закликає евменід помститися долі за її розлуку з коханим, Фьорділіджі уподібнює свою вірність твердій скелі, уявляючи себе новою Пенелопою. Звісно, самі ситуації, що викликали появу цих зразків високого стилю, мають пародійний відтінок. Приступ шаленої люті Дорабелли, наприклад, спровокувала чашечка шоколаду, не вчасно запропонована Деспіною [8, с. 206].

Однак якщо Дорабелла, в повній відповідності з логікою ролі, утримується в патетичному стилі опери серія лише в Першій дії, занурюючись в емоційно розкутий світ Деспіни у другій, у Фьорділіджі ж, навпаки, патетика лише наростає. Два її сольні номери є наймасштабнішими в опері. Для підкреслення патетики композитор уводить в оркестровий компанемент навіть пару труб на додаток до групи дерев'яних духових. Героїня вражає глядача і віртуозною вокальною технікою, адже її арія сповнена колоратур, реєстрових

стрибків, утім дещо нарочитих та явно пародійної природи (згадаємо наведену вище теорію про походження цього номеру). Однак пародійність встановлюється тут скоріше загальним сценічним контекстом, коли Дон Альфонсо зіткає одразу після арії, щоб волів, аби його не змушували ламати комедію, у Гульєльмо у відповідь на арію виконує свою невибагливу арію-пісню про двох милих бовдурів, міцних і ладних.

Щодо індивідуалізації образів, то на початку опери Фьорділіджі та Дорабелла дійсно зображені майже як сценічні близнюки, а згодом траєкторія розвитку образу кожної різниться, тож глядач має змогу переконатися, що дві сестри, хоча й подібні, утім – індивідуальності, які реагують та відчувають у різний спосіб.

Відмінності можна побачити вже в перших аріях сестер – нервовому спалаху Дорабелли та суворій арії Фьорділіджі «*Come scoglio*». Порівнюючи стилістику їх музичних висловлювань, доцільно згадати про героїнь романів Джейн Остін, приміром роману «Розум і Почуття». Дорабеллу вирізняє емоційність, легкість, вона демонструє «погляд вісімнадцятого століття на жіноче тіло як на поле битви протилежних «природних» сил – шаленого сексуального потягу і скромної боязкості, які змагаються за контроль над жіночим тілом» [21, с. 238].

Дорабелла традиційно вважається слабкішою з сестер, тому що вона віддається природному потягу досить швидко після того, як Деспіна переконала її, що наречені повинні скористатися новими можливостями для розради, після чого Гульєльмо успішно залицяється до неї. Піддача спокусі, за думкою А. Браун-Монтезано, дуже часто розглядається як своєрідний доказ того, що за уявленнями вісімнадцятого сторіччя жінка надто поневолена власною тілесністю, щоб чинити опір тій увазі, що отримує, особливо у привабливій для жіночої статі формі.

Фьорділіджі, з іншого боку, не так швидко піддається новим почуттям до ілюзорного незнайомця. Така боротьба між почуттям та обов'язком стає одним

з драматургічних двигунів в опері. На початку дії, в арії «Come scoglio» вона порівнює своє кохання з непохитною скелею. Але по мірі розвитку діє слабшає в своїй непохитності, підкорюючись зрештою Феррандо, чудовим втіленням стає арія «Fra gli amplessi». Боротьба героїні з новим почуттям розгортається і у вже згадуваній арії «Per pietà». Саме в цьому можна побачити діалог авторів із доволі суперечливими твердженням про пристрась, розум, честь людського серця як загальних оперних проблем вісімнадцятого століття [21, с. 86].

Інші дослідники вбачають в Фьорділіджі сентиментальну героїню, жінку почуття, чия природна чуйність зробила її вразливою для маніпулювання, що врешті рещт ставить її під удар. Внутрішньо Фьорділіджі чинить супротив, що відображає суперечливі культурні погляди на жіночу чутливість та загалом роль жінки в суспільстві притаманні добі. Так, Браун-Монтезано порівнює довіру Фьорділіджі Феррандо з прихильністю Церліни до Дон Жуана, при чому ця поступка є драматичною вершиною усієї вистави [21, с.253].

Дж. Гловер тлумачить Фьорділіджі та Дорабеллу як майже трагічні фігури, прочитуючи цю образну трансформацію у зміні вокальної лінії героїнь – від безтурботності кришталевих пасажів до складних технічно та насичених лексикою опери серія арій, що презентують сестер як екстатичних осіб, на душевному зламі та в найвищій точці напруження.

Однак, легкість тону, підпорядкована смакам публіки, є домінантною, тож протягом усієї опери, зазначає дослідниця, Дорабелла і Фьорділіджі діють суголосно тому, що від них очікують. Погрози про самогубство, які вони проголошують, почувши, що їхні наречені їдуть, навряд чи можуть бути сприйняті серйозно, і скоріше унаочнюють чарівну жіночу безпорадність, яку очікують чоловіки у такому випадку. Замість того, щоб тішити коханих, ці двоє скоріше злорадствують над гіпертрофованою поведінкою. Тут, на думку дослідниці, криється ключ до усієї опери: чоловіки не звертають уваги на наречених як особистостей, ставлячись до них радше як до об'єктів, свою

власність, на яких можна поставити ставку як, скажімо, на коней. Лише у вигляді «інших», перевдягнувшись та прийнявши на себе персони інших людей, вони вчаться тому, як догодити жінці і дати їй почуватися коханою [22, 67].

Найцікавішим персонажем твору однак є Деспіна, служниця, якій доводиться покладатися виключно на свій розум, доповнюючи його дуже скромними заробітками та винагородами на кшталт тієї, що пропонує Дон Альфонсо в обмін на участь в його задумі з випробуванням наречених.

Деспіна є представником не лише іншого суспільного класу, але й іншого погляду на ролі жінок та чоловіків, врешті решт – найскладнішим зразком жіноцтва як такого в умовах культурних домінант доби Просвітництва. Нажаль, доволі часто постановники зводять роль Деспіни до типажу шахрая, дрібного злодюжки (на кшталт Лепорелло або ж Папагено), чия винахідливість та здатність вивернутися з будь-якої ситуації рухають драматургічний хід усього оперного твору.

Однак Деспіна є героїнею значно складнішою, зокрема в її ставленні до кохання та взаємин з чоловічою статтю. Е. Гьорінг зважає на дотепність Да Понте у тому, яке ім'я він дає своїй героїні. З італійської *fiordispina* перекладається як квітка терну, що влучно втілює характер Деспіни – гострий розум і не менш гострий, колючий язик, дотепність. Разом з тим Деспіна вже в першій арії натякає на втрату цноти, що вона зазнала у доволі юному віці і, що зрештою, визначає її з одного боку легковажне, з іншого – досить своєрідне ставлення до кохання і чоловіків.

Двоїстість персонажу проявлена в тому, як Деспіна поєднує кліше комічних персонажів опери буффа (стає то Лікарем, то Нотаріусом – гра з перевдяганнями та пародіюванням типових персонажів комедії дель-арте є беззаперечно кліше комічного жанру) та водночас виходить далеко за межі типажу шахрая. Дон Альфонсо, недооцінивши дівчину, вбачає в ній спершу інструмент для втілення свого задуму, однак, за традицією комічного жанру,

саме на ній тримається драматургічний стрижень вистави. Водночас, Деспіна діє не зі злим наміром завдати «класово вищим» за неї героїням шкоди, а (оскільки не знає дійсного плану Дона Альфонсо) з виходячи з власних поглядів на життя, і, як їй видається, допомагає сестрам знайти розраду. Вона типово для комічної опери дотепна та опортуністична, тобто прямує до своєї мети (отримати винагороду) в обманний спосіб. Разом з тим глядач знає про її особисту драму, тож навіть викрита у фіналі (а Деспіна від мудрого Дона Альфонсо не має можливості відмахнутися від провини і несе своєрідне «покарання» як типовий буффонний шахрай) вона привертає увагу своєю багатоплановістю.

Незважаючи на прагнення да Понте і Моцарта привернути увагу віденської знаті, «Так чинять усі» не чекав успіх. Після п'яти показів опера зійшла зі сцени, а невдовзі помер Йосиф II, відтак вистави припинилися. Однак не лише через смерть патрона. Як вже зазначалося, опера створена в час значущих суспільних та культурних змін; поступового переходу від домінування аристократії до перегляду так званого суспільного договору. Перегляду зазнали і соціальні ролі чоловіків і жінок. Як пам'ятаємо, у дев'ятнадцятому сторіччі, зміна оптики призвела до ідеалізації жіночої статі, відтак, припущення, що жінки творіння ненадійні та не заслуговують на довіру навряд чи прийшлося б до смаку новому глядачеві. А. Степто влучно зауважує, що «іронія полягає в тому, що опера з'явилася в момент, коли світ, для якого вона була створена, почав руйнуватися» [33, с. 139].

Загалом, «Так чинять усі жінки, або Школа закоханих» зачіпає одразу кілька важливих, суспільно значущих тем для європейської культури вісімнадцятого століття та презентує новації, що до певної міри стають поворотним моментом для подальшого розвитку жіночої лінії в оперному жанрі вже наступного, дев'ятнадцятого сторіччя. І якщо в сучасників виникало чимало питань щодо «ладності» сюжету, то нині слова А. Ейнштейна про лібрето опери виглядають констатацією очевидного факту: «<...> тут немає

жодної “мертвої точки”, дія розвивається логічно і весело, і в кінці відчуваєш таке ж естетичне задоволення, як від вдало вирішеного шахового ходу або спритно виконаного фокусу» [19, с. 408].

## Висновки до Розділу 1

Оперна трилогія В. А. Моцарта – Лоренцо да Понте позначила новий горизонт оперного жанру зокрема драматургічними новаціями.

Хоча традиційно дослідники фокусуються на музично-драматургічних новаціях чоловічих персонажів, утім, цілісність художнього мислення В. А. Моцарта полягає в тому, що перегляду піддані й сталі вокально-театральні ампула його жіночих героїнь.

Жіночі образи усіх трьох комічних шедеврів в спільному творчому проекті композитора і драматурга подані як складні та індивідуалізовані характери. Безумовно, для розуміння їх цілісності та драматургічного розвитку необхідно враховувати загальний культурний та історико-стильовий контекст епохи. Тобто «характерність» та індивідуалізація персонажів вирішена композитором в межах культурно заданих рамок доби Просвітництва, зокрема, пропонованих мислителями епохи поглядами на жіноцтво та його роль в суспільстві, включаючи прийнятні моделі поведінки.

Таким чином, хоча оперні героїні трилогії і діють в межах заданої суспільним договором та театральної традиції часу (тобто у смисловому зв'язку з чоловіками та концептами честі, чесноти, шлюбу), складність замислених В. А. Моцартом характерів обумовлює змішення стилістичних (лексичних, драматургічних) кліше комічної та серйозної опери та їх нерозривного взаємозв'язку, подібно до шекспірівського театру, в якому низьке та високе, сакральне і профанне, трагічне і комічне подані і поліфонічній взаємодії.

Складність та індивідуалізованість персонажів пов'язана із загальною складністю організації пізніх моцартівських текстів. Найперше – це багатство та яскравість тематизму та тематичного розвитку, оскільки кожен персонаж отримує максимально індивідуалізований тематичний профіль. Друге – це швидкість переключення між різними тематичними та стилістичними пластами, що для глядача моцартівських часів видається аж надто швидкою, надто яскравою. До того ж, удільна вага розгорнутих оркестрових партій, що тяжіють до інструментального театру, контрапунктичних до голосів та детально розроблених, на рівні з вокальними. Нарешті, використання складних музичних форм: хоча композитор в аріях найчастіше тяжіє до рондальності, утім в ансамблях можна побачити риси сонатності, в цілому ж засіб тематичного розвитку не пісенний, а саме інструментальний, симфонічний.

Окрім того, між жіночими персонажами трилогії композитор вибудовує смислові зв'язки, окреслюючи нові для свого часу теми жіночого сестринства, жіночої дружби, що долає класові кордони та складності почуттів, що виходять далеко за межі типових моделей.

«Так чинять усі», зберігаючи музичні новації віденської трилогії, утім вирізняється з одного боку, поступками смакам тогочасної публіки, з іншого – організаційною складністю музично-драматичного цілого та смисловим навантаженням саме жіночих персонажів. Щодо поєднання стилістичних елементів комічної опери та опери *seria*, важливо, що в «Так чинять усі» ключовим художнім прийомом є пародіювання високого стилю серйозної опери; саме цей прийом підіймає оперний текст на рівень діалогу композитора і драматурга з культурними конвенціями свого часу та їх оперними втіленням.

## **РОЗДІЛ 2. СУЧАСНІ СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ «COSI FAN TUTTE»**

Розмірковуючи про сучасне сценічне буття «Так чинять усі» та особливості втілення складно організованого художнього цілого твору, як і ключових його персонажів, Деспіни зокрема, звернімося до двох режисерських версій. Перша – телевистава 1990 року, режисером якої є Пітер Селларс. Друга – вистава у Цюрихському театрі 2018 року, поставлена Кирилом Серебренніковим дистанційно через перебування під домашнім арештом в Москві (оскільки режисерові було заборонено користуватися інтернетом, увесь постановочний процес був скерований через адвоката).

В обох версіях режисерами вибудований додатковий до оригінального смисловий сценічний план, який втілюється у різний спосіб. Спільним також є звернення до прийому пародії.

### **2.1. Пітер Селларс – Крег Сміт**

Версія П. Селларса була вперше показана 1990 року на американському телебаченні. До того моменту режисер встиг поставити низку лялькових та драматичних вистав (у тому числі лялькову версію вагнерівського «Кільця нібелунга», що він здійснив за своїх студентських років). Проте опера як жанр постійно залишалася у фокусі його уваги. До 1989 року Селларс поставив оперу «Ніксон у Китаї» Джона Адамса, тож на момент звернення до творів В. А. Моцарта вже володів естетикою та театральною мовою лялькового і драматичного театру і був добре знайомий зі звичною для сучасного театру режисерською свободою; його робота як постановника опер на соціально-політичні сюжети свідчить також про усвідомлення ним цінності «політичного театру».

Трилогія В. А. Моцарта і да Понте в постановці П. Селларса зазнала численних коригувань і була представлена на кількох сценічних майданчиках

у 1989 році. Незабаром всі три опери були відзняті в павільйоні і показані на телебаченні. У цих записах помітне як відтворення вистав П. Селларса, так і використання екстратеатральних засобів. Так, всі три опери мають пейзажні відеозйомки як супровід увертюри; всі три увертюри змонтовані так, щоб ритм візуального ряду визначається музичним. Нарешті, усі три опери вирізняються єдиним стилем пластичних прийомів.

Музичний керівник усієї трилогії у версії П. Селларса – знаний представник американської гілки історично поінформованого виконавства Крег Сміт. Відомий зокрема записами творів Й. С. Баха, очільник Бостонського барочного музичного руху 1970-80-х років, який навіть створив власний лейбл для звукозапису звукових антологій музики барокової доби. Диригент до того ж найвідданіший творчий партнер П. Селларса до 2000-х років. Серед інших їх спільних робіт ораторія Г. Ф. Генделя «Юлій Цезарь в Єгипті», що стала класикою сучасного режисерського театру.

Принцип пародіювання в «Так чинять усі» втілюється за допомогою введення додаткового шару, який перетворюється на знакову систему, додаткову мову. Прийом цей заснований на наступному: П. Селларс протиставляє два типи сценічних/хореографічних рухів. Перший є максимально наближеним до звичайного, побутового жесту, другий є підкреслено умовним, його вирізняє майже танцювальна ритмізованість. Важливо не стільки значення таких ритмізованих жестів, хоча за кожним з них – певне семантичне поле, скільки сама ідея протиставлення, що призводить до творення двох сценічних планів, існуючих паралельно.

Герої «Так чинять усі» у версії П. Селларса вживлені в герметичний світ телевізійного шоу, з відповідною і дуже впізнаваною візуальною естетикою. Події розгортаються у бістро «У Деспіни», у чому є натяк одразу на дві обставини: по-перше, на ключову роль героїні у драматургічному русі та відсилка до тієї дотепної шпильки, що присутня в тексті лібрето. За сюжетом В. А. Моцарта – да Понте, дія розгортається у кав'ярні, що в той час несло

скоріше негативні, або ж доволі пікантні конотації, оскільки кав'ярні для вищого класу були місцем куртуазним, а для нижчого – розпусним.

Бістро влаштоване за принципом декорацій у ситуаційній комедії: тут не готують, а напої персонажі приносять із собою, навмисне показуючи камері етикетки (пародіювання прихованої реклами). Діючих осіб шестеро, відтак інших відвідувачів у бістро немає.

Деспіна та Альфонсо в нескінченному реаліті-шоу виконують ролі ведучих: включають в потрібні моменти рекламні паузи, музичний супровід, випуски новин, а також коригують поведінку інших учасників. Безліч предметів на сцені є пародією на соціальні, гендерні та культурні стереотипи, як от глянцева журнал в дуеті Дорабелли та Фьорділіджі, обкладинка якого перегукується із заключною реплікою з першої арії Деспіни.

Грайливий афоризм про те, що «так чинять усі», взятий режисером з лібрето, вказує на до певної міри автоматизм, шаблонність реакцій та вчинків героїв, які до того ж постійно репродукуються дійовими особами протягом вистави.

Своєрідним ключем до перебігу подій у версії П. Селларса можна вважати другу, менш уживану частину назви опери – «Школа закоханих», що розуміється, ясна річ, не як установа, а процес набуття досвіду. Сюди відносяться і настанови Деспіни сестрам щодо мистецтва поведінки з чоловіками, і самий урок, що надає закоханим парам Дон Альфонсо, і певний кодекс правил, «настанови», які щедро пропонує героям зовнішній світ, сповнений хибних моделей та ілюзорних примар – світ, у якому глядач не віднайде нічого окрім постійно відтворюваних медійних образів, просякнутих естетикою глянцю.

Деспіна проголошує правила одвічної боротьби чоловіків і жінок (на додачу кожна її арія у виставі завершується сваркою з Доном Альфонсо).

Умовні жести Деспіни, що позначали в першій арії сміх і сльози, у стретті фіналу Першої дії повторюють й інші герої. Дотримання правил світу

чоловіків і жінок, що вимагає чинити так, як роблять всі, створює ілюзію безпеки, проте сама вистава завершується виходом на граничну межу протиставлення двох мовних пластів. Так, під час фінальної стретти персонажі шалено кружляють чи то здійснюють безцільні повторювані рухи. Саме в цей момент, відтворювана героями пластика перестає бути набором стереотипів і набуває нового значення.

В опері В. А. Моцарта – да Понте ідея складно організованого цілого, що безперервно вибудовується з деталей, що постійно змінюються, постулюється наступним виразом у фінальній стретті, своєрідному мораліте опери: «Щасливий той, хто сприймає все належним чином і за будь-яких умов керується виключно власним розумом. Те, що іншого – причина сліз, для нього – сміх. За будь-яких потрясінь він збереже спокій».

Афористичність літературного тексту фінальної сцени доповнена афористичним ж пластичним рішенням: тут знову з'являються жести з другої арії Деспіни, що позначають удавані посмішки, удавані сльози, які допомагають маніпулювати чоловіками і тим самим відновлювати баланс сил або звертати його в свою користь. Але гіпотетичний ідеально розумний герой стретти, який завжди знаходить душевну рівновагу, настільки ілюзорний, як і результат маніпуляцій Деспіни. У другому фіналі вона спочатку намагається зупинити Альфонсо, який хоче довести гру до кінця (і у своїй останній репліці вона усвідомлює, що сама є черговою жертвою круговороту ілюзії: «Непогано ж зі мною проробили те, що з багатьма іншими робила я сама», - промовляє героїня, а в заключних тактах фінальної стретти плаче, відвернувшись до стіни в глибині сцени - без глядачів, без свідків її сліз, плаче непритворно.

Синхронні та симетричні парні рухи, що відповідають риторичному коду вистави, одночасно репрезентують і естетику вистави (оскільки танцювальність вказує на розважальність телешоу), і його конструкцію (бо у виставі протиставлені різні типи пластичних знаків).

Нарешті, вони слугують означенням правилам шоу, тобто правилам, що служать відновленню та утриманню балансу. Дон Альфонсо, протягом усієї вистави керуючи взаємозв'язками молодих людей, коригуючи їх, спостерігаючи за їх трансформаціями (створенням нових пар, відновленням колишніх, «перетасовуванням» партнерів), грає з людьми наче з ляльками, моделями.

Серед численних прикладів прояву пластичної риторики можна виділити «завчені» та ідеально синхронні рухи військових у фіналі Першої дії або екзальтація дівчат у дуеті «Ah guarda sorella». Найчастіше це «лялькова», механічна пластика, але це також ігрова танцювальна пластика Деспіни і Дона Альфонса, що відтворює набір па популярних естрадних танців (зокрема танго).

Така алюзія на механізацію рухів не випадкова. Л. Кирилліна відзначає зв'язок естетики епохи Просвітництва та теми механічного, сконструйованого світу: «Уявлення про те, що світ, явлений нам як жива цілісність, це насправді гігантський і чітко налагоджений механізм, було надзвичайно поширеним у французьких енциклопедистів, які популяризували цю ідею у своїх не тільки наукових, а й літературних текстах. <...> якщо прийняти таку точку зору, то цілком логічним буде і висновок про те, що навіть найскладніший механізм, не кажучи вже про простіші, може бути хоча б теоретично «розкладений» на складові частини, розглянутий, розгаданий і відтворений знову. <...> колекціонування і носіння при собі відразу кілька годинників втілювало ідею влади над часом; інтерес до механічних іграшок був обумовлений інтересом до можливості створення штучного життя» [5, с. 138].

Отже, скрупульозно скомпонована, симетрична, механістично пародійна пластика виникає в ті моменти, коли персонажі чинять як усі - автоматично, неусвідомлено, шаблонно. Це танок химер, хибних моделей, що нескінченно відтворює одне й те саме їх життя, що проживають герої за встановленими правилами, розгортається як послідовність телесюжетів.

Дон Альфонсо з Деспіною, що діють у рамках цих правил не без деякої витонченості, не більш вільні, ніж жертви їх маніпуляцій. У свою чергу арія Гульєльмо стилізована під виступ ведучого у реаліті-шоу, який залучає діалог глядачів у залі, намагається наслідувати їхню гру. Але фінальна стретта знаменує собою остаточний крах всіх ігор, які ведуть між собою персонажі.

Кожен із чотирьох головних героїв у певний момент порушує симетрію, але найбільш значущими стають ситуації відновлення балансу. Постійно порушує пластичну сюжетну симетрію і таким чином провокує її постійне відновлення Феррандо (якого Дорабелла «віддіає» сестрі з явним небажанням, лише через образу на його дурний розіграш, і до якого у фінальній стретті тягнуться обидві героїні), а саме тому виявляється центральним героєм вистави.

Деспіна і Дон Альфонсо, які спочатку постійно непомітно керували розвитком подій, у Другій дії частіше просто заморожено спостерігають за тим, як шоу продовжує розвиватися вже без їхньої допомоги. Так, у квінтеті «Sento, oh Dio» Феррандо, якому запланований «тест» явно не до душі, кілька разів намагається вирватися зі стрункої дзеркальної пластичної композиції. А в арії він знаходить свій, плавний і неквапливий пластичний малюнок (який потім зазнає пародіювання в дуеті сестер). Його пластика залишається ритмізованою, але при цьому більш безпосередня та індивідуалізована і явно протиставляється зламаним, різким, синхронним рухам чоловічих та жіночих пар в інших номерах.

Роздвоєність пластики Феррандо пов'язана з тим, що він діє в рамках правил (за умовами парі, відповідно до вказівок Альфонсо в кожній ситуації і, нарешті, тому, що так роблять всі), але водночас відповідно до власних бажань. І тому у фіналі сестри звинувачують у тому, що трапилося, не обох наречених, а лише Феррандо: модель відносин, яку відтворюють учасники вистави, піддає пародії і дотримання етичних норм, і етичну свободу, а автоматична пластика обох пар пародіює танцювальну пластику Альфонсо і

Деспіни. Але усі ці правила і норми в результаті заводять персонажів у глухий кут, а риторична пластика, що доводиться у фінальній стретті до абсурду, цей глухий кут візуально позначає.

Лише роль Деспіни у фіналі пластично протиставлена іншим героям. Вона відмовляється від гри, яка була затіяна Доном Альфонсо задля її розваги, оскільки вона знає справжню ціну будь-яких ігор, і її пластика, часто будучи умовно танцювальною, ігровою, ніколи не стає автоматизованою, шаблонною.

Таким чином, у виставі П. Селларса пластична мова має подвійну роль: це одночасно пародія, що цілком відповідає кітчевій естетиці телевізійного шоу, а разом з тим обігрує проблему властивого сучасним людям автоматизму, сліпого слідування соціальним правилам та нормам, які протирічать самій ідеї осмисленості і розуму. Створюючи закапсульований світ, в якому діють конвенційональні правила («так чинять усі»), П. Селларс, тим не менш, хоча і в гіпертрофованому вигляді, одна наслідує прийом пародіювання, використаний В. А. Моцартом. Якщо у композитора обіграванню піддаються стилістичні кліше опери серія, то у режисера – завдяки пластичному шару сценічного плану – сама ідея конформізму.

## 2.2. Кирил Серебренніков – Корнеліус Майстер

Хоча між версію П. Селларса та К. Серебреннікова відстань у майже 30 років, в інтерпретації останнього явно прочитується відгомін ідей П. Селларса. Перше, в чому така алюзія проявлена, це вже традиційне для режисерського театру осучаснення оперного сюжету. Однак якщо в П. Селларса герої стають «жертвами» телевізійного реаліті-шоу, у версії К. Серебреннікова дія починається у фітнес-клубі (що ніяк не суперечить оригінальному лібрето, адже дія та розпочинається в кав'ярні). Моцартівські герої зустрічаються, тренуються, сперечаються, обмінюються повідомленнями (дівчата – на верхньому поверсі, юнаки – на нижньому). Розподіл сценічного простору на два поверхи, два шари або ж два світи, що зберігається протягом усієї вистави, і на якій вибудовується сценічне ціле у К. Серебреннікова, також кореспондує з «подвійним» смисловим полем та другим пластичним планом у версії П. Селларса, про що скажемо окремо.

Суголосно як моцартівським часам (коли у 36 років чоловіка можна було назвати старим), так і сучасній традиції Дон Альфонсо – зовсім не старий філософ, а молодий скептик, який щойно пережив психологічну травму (кохана повідомила йому про розрив стосунків, до того ж не особисто, а через месенжер). Задля розради він підбурює друзів перевірити вірність жінок, продумує до найдрібніших подробиць план дій, а наприкінці самовдоволено коригує крейдою на стіні оригінальну назву опери на *Così fan tutti*. В цьому проглядає ще одна зачіпка/паралель до версії американського режисера, адже П. Селларс також прочитує назву не з акцентом на жінок, а з акцентом на шаблонність та конформізм суспільних норм, що зрештою є згубними для особистості.

Цікавим у версії К. Серебреннікова є зокрема те, що «спокусники» отримують імена, що виникають з самого лібрето твору. Семпроній та Тіцій стають повнотілими, самостійними персонажами оперної вистави. Виконавці

загиблих Феррандо та Гульєльмо, які складають другий смисловий план вистави, виконують партії-замість умовних «албанців», стаючи власники двійниками. Сценічне дія розколюється на два паралельних світи – реальний і потойбічний, що постійно взаємодіють між собою.

Режисерську задумку з додатковими персонажами можна виправдати бажанням режисера обіграти момент, що Фьорділдіжі та Дорабелла не впізнають своїх коханих, які змінилися мінімально, тобто подолати типову для комічного жанру сценічну умовність, що була автоматично зрозуміла моцартівському глядачеві, однак вже неприйнятна для сучасного. Гульєльмо і Феррандо повідомляють, що пішли на війну, а через п'ять хвилин повертається переодягнені в албанців і з наклеєними вусами, що видається нелогічним. Тож з'являється дублери. У версії К. Серебреннікова Семпроній та Тіцій мають символічний характер (пластично їх втілюють танцюристи). Вони наче унаочнюють м'язову красу чоловіків, побачивши яких, на думку Дон Альфонсо, жодна жінка не зможе встояти. Завдяки цій ідеї на сцені ніби співіснують паралельні простори, умовно розділити їх можна як сакральне і профанне, або з раціональне та ірраціональне.

Щодо іншої паралелі – уваги заслуговує використання К. Серебренніковим прийому пародіювання. Дію моцартівської *dramma giocoso* режисер насичує новими ситуаціями у стилі чорного гумору. Для Гульєльмо та Феррандо уявний «похід на війну» завершується урочистим обрядом поховання героїв.

На сцені відбувається пародіювання військових почестей: ритуальні вінки, полум'я, що спалює трупи воїнів, після чого наречені одержують урни з попелом коханих. При цьому відеоінсталяції реальної війни зі справжніми військовими, а потім квіти та пам'ятні свічки, які на сцену повільно виносять жінки, наводять на моторошні паралелі із сучасністю.

Нарешті, найцікавішим видається коригування оригінального музичного тексту, до якого вдавався і П. Селларс. К. Серебренніков перекроює

партитуру, уводячи до неї фрагмент з «Дон Жуана», а саме ре-мінорний епізод з появою Командора.

Напередодні повернення з потойбіччя Гульєльмо та Феррандо, у розв'язку «веселої драми» несподівано вторгається тема фінальної сцени Дон Жуана та Командора. У цей момент перед поглядом «проданих» албанським залицяльникам наречених постають душі колишніх коханців. Така вставка, хоча і може видатися авторською тиранією режисера, насправді не протирічить традиції моцартівських часів, оскільки музика опери містить чимало автоцитат та алюзій на інші оперні тексти автора. Окрім того, таким чином К. Серебренніков прокреслює смислову та драматургічну арку до іншого твору трилогії та надає глибини моменту викриття обману дійсно трагедійного забарвлення. Водночас, алюзія на «дон Жуана» в кульмінаційній момент видається чудовим символом «покарання невірних». Аналогічним чином майже в той же час діє Теодор Куррензіс, який уводить до «Милосердя Тіта» на Зальцбурзькому фестивалі фрагменти Реквієма, органічно вплітаючи один музичний текст в інший.

Нарешті, символічний жест у перейменуванні опери, який вчиняє Дон Альфонсо також рефлексує до версії П. Селларса та водночас співтовариства В. А. Моцарта і Л. да Понте, які пародіюванню піддали якраз суспільні норми моралі та стереотипні уявлення своїх сучасників. В цьому сенсі версія К. Серебреннікова, що взаємодіє з сьогоденням та його «демонами», не поступається «політичному висловлюванню» П. Селларса, хоча й не задекларованому, не артикульованому режисером.

## **Висновки до Розділу 2**

Деспіна є драматургічним двигуном оперного цілого. Вона поєднує в собі як типове, пов'язане з комедійним амплуа, так і новаційне, обумовлене індивідуалізацією персонажа. Втіленням обох невід'ємних складових її

музичного образу стає інтонаційній малюнок партії-ролі Деспіни, що поєднує як модель італійської кантилени та стилістичний відгомін патетичних арій опери *seria*, так і легкість буффоного пісенного тематизму. Миттєвість переключення між цими двома пластами забезпечує внутрішню енергійність образу підприємливої та досвідченої в коханні панянки.

Щодо інтерпретаційних версій «Так чинять усі», то важливим спільним елементом прочитань Пітера Селларса і Кирила Серебреннікова є пародійний аспект втілення сюжету, підхоплений режисерами у В. А. Моцарта, однак втілений у різний спосіб.

П. Селларс складає поліфонічне ціле телеверсії, уводячи в нього додатковий смисловий шар, яким є сценічна пластика героїв. Мова рухів стає риторичним пластом вистави, ще одним додатковим носієм сенсів, що найчастіше слугує контрапунктом до безпосередньо сценічної дії. Гра на контрасті, коли пластичний код протирічить сюжетному, підхоплений із музичного (з пародіювання стилістики опери *seria*), тобто може бути тлумачений як інтрамузичний чинник.

У випадку К. Серебреннікова пародіювання зазнають, скоріше, культурні концепти, до яких звертається В. А. Моцарт і да Понте в своєму шедевр – любові, вірності, раціонального, почуттів як таких.

Спільною також є орієнтованість обох вистав на традиції історико поінформованого виконавства, що забезпечує їм художньо достовірно втілення стильових особливостей музичного задуму композитора. При цьому виконавська версія Р. Ольвера видається більш влучною – Деспіна в її виконанні більш органічно поєднує різні інтонаційні профілі з її начебто комічним буффонним амплуа, утім за яким криється складний індивідуалізований характер.

## ВИСНОВКИ

Оперний спадок В. А. Моцарта, особливо віденська трилогія, складена у співпраці з видатним драматургом вісімнадцятого століття Лоренцо да Понте, означила вищу точку розвитку комічного жанру та водночас горизонт художніх пошуків поза його межами у наступний період. Життєподібність моцартівського театру, гранично яскраво втілена у віденській трилогії, забезпечує невпинний інтерес до подальшої його інтерпретації, подовжуючи сценічне буття творів, надто в традиції історично поінформованого виконавства.

Ключем до досягнення складності та водночас художньої насиченості музичного театру В. А. Моцарта є в першу чергу об'ємність та поліфонічність музичних образів його опер – однак не лише чоловічих, але й жіночих. Моцартівські героїні «переростають» своїх комічних прототипів та суто комічні вокальні ампуа, презентуючи складні, максимально індивідуалізовані характери, що своєю чергою впливає на кілька рівнів організації музично-драматургічного цілого оперного тексту.

Індивідуалізації образів тягне за собою індивідуалізацію тематизму; яскраві вокальні малюнки жіночих партій разом з тим поєднують як пісенні інтонації буффонної стилістики, так і високий стиль та лексеми опери *seria*, що залежно від художнього задуму або слугують способом піднести на рівень вище почуття героїнь («Весілля Фігаро», «Дон Жуан»), або посилити пародійний ефект («Так чинять усі»).

Індивідуалізації піддаються і музичні форми, способи драматургічного розвитку, що також тяжіють до поєднання кількох жанрових моделей. Компактні, структурно виважені арії перших двох опер трилогії презентують поєднання рондальності і сонатності, тоді як у «Так чинять усі» творчий задум обумовлює використання ще більше складних форм, надто у вокальних ансамблях (до прикладу контрапунктичне письмо) та розростання масштабів

оперних номерів. Ускладнюється роль та тембральні профілі «оркестрового акомпанементу», що виходить далеко за межі власне акомпануючої функції, розвиваючись драматургічно, часто у смислового контрапункті до сценічної дії.

Нарешті, драматургічним двигуном подій виступають ті самі жіночі персонажі, подібно Сюзанні у «Весіллі Фігаро», або ж Деспіні у «Так чинять усі». Не менш важливими є способи взаємодії жіночих персонажів, що перетинають класові обмеження та презентують концепти жіночої дружби, довіри та прихильності, з одного боку продовжуючи ідеї осмисленості та емоційної чистоти, маніфестовані за часів Просвітництва, з іншої – діалогізуючи чи то полемізуючи з культурними нормативами епохи та поглядом на жіноцтво зокрема. Відтак, значно розширюючи художні можливості жіночих персонажів, що більше не зведені до функції чи типажу. Інтонційна взаємодія жіночих образів, віднайдена, наприклад, у «Весіллі Фігаро», продовжується і на «Дон Жуана» (пари Графиня – Сюзанна, Донна Ельвіра – Церліна), сягаючи в «Так чинять усі» нових типів музичних ансамблів та діалогів вокальних героїв.

В галереї жінок-героїнь трилогії особливо вирізняється Деспіна. По-перше «Так чинять усі» дещо відрізняється прочитанням комічного жанру (в пародійному ключі) від двох попередніх опер трилогії. Спільним є те, що жіночий персонаж (у цьому випадку жіноча версія трікстера) є двигуном музичної історії. До того ж персонаж складний та поліфонічний драматургічно, як і, скажімо, Сюзанна, тобто не типаж, а характер. Характерність Деспіни втілена не лише в жанровості її тематизму, чи наслідуванні, коли того вимагає ситуація, італійської кантилени, а в енергійності перевтілення/переключення між емоційними модусами та ритмічній пружності, рухливості її музичних характеристик, підкреслену оркестровими голосами.

Одне з провідних художніх завдань, що постає перед виконавцем партії-ролі Деспіни полягає в балансуванні між комічним та серйозним, аби елементи витонченої, дотепної інтелектуальної гри та пародії не перетворили образ на фарс. Другий аспект, важливий для інтерпретатора – вокальна техніка, оскільки в «Так чинять усі» В. А. Моцарт презентує карколомну віртуозність та технічні складнощі, що потребують надзвичайно легкого та рухливого сопрано, з кришталевим верхнім регістром та виконавською жвавістю.

Щодо прочитання оперного тексту в сучасній режисерській практиці (адже партія-роль не може функціонувати поза межами єдиного цілого оперної вистави), то провідна тенденція полягає у тяжінні режисерів продукувати авторський сценічний текст, що поліфонічно взаємодіє з текстом музичним.

Обидві аналізовані в дослідженні сценічні версії в музично-стильовому відношенні орієнтовані на історично поінформоване виконавство, тож і типи голосів, і характер артикулювання музичного тексту відповідає виконавським традиціям часу створення опери, в то час як сценічний план взаємодії з концептами сучасної культури, в якій удільна вага віддана медіа і медійності. При цьому і П. Селларс і К. Серебренніков діють за моделлю В. А. Моцарта – да Понте, діалогізуючи з етичними нормами, стереотипними уявленнями часу, в якому існують, з легкою долею іронії, застосовуючи як ключ до своїх текстів прийом пародіювання. В черговий раз підтверджуючи, що смислова та стилістична багатозаровість «Так чинять усі» - частина авторського задуму, що відкритий до нескінченної кількості подальший інтерпретацій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Классика–XXI, 2005. 352 с.
2. Гребенюк Н. Е. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. Професійна освіта та мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57—60.
3. Історія опери: Західна Європа. XVII—XIX століття : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
4. Как исполняют Моцарта. Москва : Классика–XXI, 2003. 184 с.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва, 2007. Ч. 2. 224 с.
6. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. наук.статей. Вип. ІХ. Мелітополь : Видавництво «Сана». 2002. С. 70–82.
7. Коханик І. М. Стиль Моцарт як об'єкт художньої інтерпретації в сучасній музиці/ Культура України: сб. наук. пр.; [відп. ред. В. М. Шейко]. Вип. 20.: Мистецтвознавство. Філософія. Харків, 2007. С. 94—101.
8. Луцкер П., Сусидко Л. Моцарт и его время. Москва : Классика–XXI, 2008. 624 с.
9. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 18 с.
10. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа) : исследование. Киев, 1994. 157 с.

11. Ручьевская Е. А. Работы разных лет. О вокальной музыке. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. 318 с.
12. Стахевич О. Вокальное мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
13. Тан Чжанчен. Специфика трактовки баса в опере XVII – XIX веков : между амплуа и характером : дисс...канд. искусств. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2017. 216 с.
14. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору. Стаття друга. Часопис НМАУ ім. П. Чайковського, №4 (5). Київ, 2009. С. 112-153.
15. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2017. 186 с.
16. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. Москва : Эдиториал УРСС, 2000. 280 с.
17. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2007. С. 218-228.
18. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
19. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва : Классика–XXI, 2007. 455 с.
20. Allanbrook W. J., Hunter M., Wheelock G.A. Staging Mozart's Women. In *Siren Songs : Representations of Gender and Sexuality in Opera*, edited by Mary Ann Smart. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, pp. 47-66.
21. Brown-Montesano K. *Understanding the women of Mozart's operas*. Berkeley, California: University of California Press, 2007. 143 p.

22. Glover J. *Mozart's Women: His Family, His Friends, His Music*. New York: Harper Collins, 2005. 210 p.
23. Goehring Ed. *Three Modes of Perception in Mozart*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2004. 80 p.
24. Curtis L. The sexual politics of teaching Mozart's Don Giovanni. *NWSA Journal*, 12(1), 2000. 119-142.
25. Farnsworth R. *Così fan tutte as Parody and Burlesque*. *The Opera Quarterly*. 1988. Vol. 6. Iss. 2. P. 50-68.
26. Ford C. *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Burlington : Ashgate Publishing Company, 2012. 195 p.
27. Hertz D. *Mozart's Operas*. L. : University of California Press, 1990. 300 p.
28. Hodges Sh. *Lorenzo Da Ponte: The life and Times of Mozart's Librettist*. London, 1985. 120 p.
29. Locke R. What are these women doing in opera? *En travesti: Women, gender subversion, opera*. New York : Columbia University Press, 1995. pp.59–98.
30. Osborne Ch. *The Complete Operas of Mozart : A Critical Guide*. New York : Atheneum, 1978. 268 p.
31. Roselli J. *The Life of Mozart*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1998. 75 p.
32. Stafford W. *The Mozart Myths: A Critical Reassessment*. Palo Alto, CA : Stanford University Press, 1991. 205 p.
33. Steptoe A. *The Mozart-Da Ponte Operas*. Oxford, England : Clarendon Press, 1988. 332 p.
34. Till N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. New York : Norton, 1991. 176 p.
35. Waldoff J. *Recognition in Mozart's Operas*. Oxford, England : Oxford University Press, 2006. 255 p.

36. Woodfield I. Performing operas for Mozart. New York : Cambridge University Press, 2012. 110 p.