

УДК 782.7:781.68:78.071.2(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356100

**КУРІНИЙ А. А.**

**Куріний Артем Андрійович** — аспірант творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1665-0583>

[artemkurinoy@gmail.com](mailto:artemkurinoy@gmail.com)

© Куріний А. А., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY-NC-SA 4.0

## **ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ГРАФА АЛЬМАВІВИ В ОПЕРІ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО» В. А. МОЦАРТА: ДИХОТОМІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА СУЧАСНОГО**

Статтю присвячено проблемі формування вокально-сценічного образу в оперному мистецтві на прикладі партії Графа Альмавіви з «комедії через музику» «Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта. В центрі уваги — алгоритм роботи соліста над образом в умовах співіснування традиційної виконавської школи та сучасного режисерського театру. Безпосередня участь автора статті у постановці моцартівської опери зумовила поєднання теоретичної рефлексії з практичним сценічним досвідом. Інтерпретацію партії розглянуто у контексті експериментального режисерського варіанту, здійсненого 2024 року Київською оперою (Київський муніципальний театр опери та балету), що позиціонується як мистецький феномен, зумовлений впливами західноєвропейського оперного процесу кінця ХХ — першої чверті ХХІ століття. Встановлено, що за незмінності музичного матеріалу та варіативності режисерських концепцій (часопросторове вирішення сюжету, підходи до інтерпретації образів моцартівських персонажів) семантика вокально-сценічного образу Графа Альмавіви демонструє ясно виражену дихотомічність, поєднуючи незмінне загальнолюдське, позачасове (владність, ревності, психологічна амбівалентність) з конкретикою певного специфічного часопростору (зокрема сучасного соціокультурного контексту). Показано, що режисерська концепція Віталія Пальчикова пропонує актуалізоване прочитання моцартівського тексту через іронічну оптику сучасності, трансформуючи часопросторові координати дії та систему взаємин персонажів. Зроблено висновок про те, що творча позиція режисера набуває вирішального значення у формуванні жанрової інтонації вистави та у висуванні нових виконавських вимог до соліста — як у площині вокальної техніки, так і сценічної пластики, психологічної деталізації та комунікації з партнерами. Образ Графа Альмавіви постає як складна модель взаємодії традиційного моцартівського стилю та актуального театрального мислення, що відкриває нові можливості для інтерпретаційної свободи виконавця.

**Ключові слова:** опера В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», вокально-сценічний образ, виконавське мистецтво, режисерська інтерпретація, *commedia per musica*.

**Вступ.** Опера «Весілля Фігаро» — безсмертна музична комедія. Запорукою її перманентної молодості в усі часи була і залишається реалістичність характерів, в буквальному розумінні списаних з природи — з живих прототипів, що їх австрійське суспільство кінця ХVІІІ століття щедро пропонувало авторам твору. З плином часу опера здобула всесвітнє визнання, прозвучала на найпрестижніших сценах, і сьогодні

ні вона зачаровує, смішить, розважає і будить ті самі почуття, що й двісті років тому на підмостках віденського Бург-театру. Навряд чи знайдеться оперна вистава, яка пройшла б через таку кількість найнесподіваніших режисерських експериментувань. На межі XX–XXI століть на оперних майданчиках різних країн усе частіше почали з'являтися постанови «Весілля Фігаро», у яких персонажі та декорації переносились у наш час: дія може відбуватися у садибі сучасного англійського лорда, в офісі крупної компанії тощо. Дивна річ: сюжет Бомарше і вічна музика Моцарта чудово витримують будь-які часопросторові модифікації. Більше того, вони, здається, навіть потребують цього, щоразу блискуче підтверджуючи своє безсмертя, а різноманітні режисерські концепції дають можливість побачити варіативне та інваріантне в характерах дійових осіб. Зокрема, ознайомлення з різними драматургічними рішеннями цієї шедевральної опери дозволяє здійснити компетентний виконавський аналіз вокально-сценічного образу колоритного антагоніста — графа Альмавіви, чий характер у різних постановках охоплює різні градації, від розбещеного куртуазного ловеласа до драматичного «вердієвського» образу. Дослідження особливостей екстраполяції цього яскравого персонажа з площини традиційного у вимір експериментального сприяє глибшому і якіснішому проникненню оперного виконавця в образ, а відтак — відтворенню на сцені його характерної суті, в чому, власне, й полягає *актуальність* цієї розвідки.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Одна із чільних тенденцій у сучасному українському музикознавстві, актуальних у контексті проблематики статті — дослідження феномена образу в різних його аспектах: художньому, музичному, сценічному, виконавському. В означеному річищі працюють В. Гриценко [Гриценко, 2012], [Гриценко, 2013], Е. Джабраїлова-Кушнір [Джабраїлова-Кушнір, 2019], О. Локтіонова-Ойцюсь [Локтіонова-Ойцюсь, 2020], Б. Нагай [Нагай, 2017], О. Наконечна [Наконечна, 2006], О. Овчарук [Овчарук, 2022]. Дотичним до зазначеного напрямку є вивчення виконавського артистизму. Систематизуючими у цьому проблемному полі є розвідки Б. Кисляка [Кисляк, 2023], Сюй На [Сюй На, 2022], В. Гленна [Glenn, 1985]. Суттєве значення для теоретичного підґрунтя статті мали також роботи, сфокусовані на питаннях професійного вдосконалення оперного співака (Л. Довгань [Довгань, 2007], О. Єрошенко [Єрошенко, 2012]), концептуальних особливостях опери «Весілля Фігаро» (О. Рощенко [Рощенко, 2025]), а також — відгуки преси на сучасну постановку Київською муніципальною оперою ([Весілля], [Стріха]).

**Мета статті** — виявити специфіку формування вокально-сценічного образу Графа Альмавіви в опері «Весілля Фігаро» та окреслити дихотомію традиційного й сучасного у його інтерпретації в умовах актуального режисерського театру.

**Наукова новизна** публікації полягає у комплексному аналізі вокально-сценічного образу Графа Альмавіви в аспекті екстраполяції заданих Л. да Понте — В. А. Моцартом особистістних характеристик дійових персонажів у простір сучасної режисерської концепції, а також у введенні до наукового обігу матеріалів київської постановки 2024 року як прикладу актуалізованого прочитання класичного оперного тексту.

**Результати дослідження.** Прем'єра опери «Весілля Фігаро» (Відень, 1 травня 1786 року) здивувала й спантеличила сучасників, оскільки не вписувалася в жодні жанрові канони, усталені на той час на австрійській сцені. Її не можна було віднести ані до вже застарілої й загасаючої *opera seria*, ані до італійської комедії масок, ані до австрійського зінгшпіля, популярність якого також поступово відходила у минуле. Водночас опера увібрала в себе елементи й ознаки кожного із згаданих жанрів. Цей небувалий музично-драматичний синтез — *commedia per musica* (італ. «комедія через музику», «музична комедія») — В. А. Моцарт утворює, узявши найкраще

від усього, що пропонувала тодішня оперна сцена: глибину й драматизм почуття *opera seria*, драматургічну жвавість і динамізм розвитку подій *opera buffa*, реалізм та правдивість національних характерів вітчизняного зінгшпілю. Переплавлені у його потужній творчій лабораторії, ці елементи у новій гармонійній пропорційності продукували зразок музичної комедії до такої міри переконливий і вдалий, що легко чинить опір часу навіть за нашої доби — здавалося б, такої не схожої на моцартівську. Зазначимо, що комедійність — далеко не єдиний концептуальний аспект опери. Мистецтвознавчий пошук показує багатошаровість закладених у ній множинних смислів: «Попри сталу впевненість щодо того, що зміст моцартівської *commedia per musica* цілком розкривається через добре відомі карколомні перипетії, опері властиві сенси, що довгий час залишалися прихованими від пильного ока науковців, які звикли бачити в ній лише пригодницький, розважальний, відверто зухвало-комедійний зміст. Семантичні ряди моцартівської музичної драми охоплюють смисли, розпізнання яких потребує занурення в історико-культурні пласти, надійно приховані під шаром блискучого бурлеску і сонячного гумору» [Роценко, 2025, с. 36].

Творці опери цілком усвідомлювали новизну свого творіння: Лоренцо да Понте прямо попереджав про це потенційну аудиторію. Попри новизну й незвичність, опера набула шаленої популярності: її мелодії насвистували на вулицях віденські кур'єри з не меншою інтенсивністю, ніж сьогодні відтворюється на смартфонах продукція сучасної поп-індустрії.

Персонажі опери «Весілля Фігаро» — живі, багатогранні й суперечливі. Співані з представників різних груп тогочасного австрійського суспільства, вони у своїх заплутаних взаємовідносинах і проблемах є близькими й зрозумілими в усі часи, в усіх країнах. У драматургічному просторі опери буфонні маски італійської комедії дель арте органічно поєднуються з глибоким психологізмом та реалізмом характерів. Взагалі слід зазначити, що було б помилкою шукати велику різницю між оперою *buffa* і створеною Моцартом комедією характерів на підставі типовості, гротескності масок дель арте та індивідуалізованістю, безпосередністю Моцартових персонажів. У цьому контексті не слід випускати з уваги творчу діяльність венеціанського драматурга та лібретиста Карло Гольдоні (1707–1793), яка великою мірою протистояла негнучкості й застиглість буфонних персонажів. Літературні комедійні п'єси та лібрето К. Гольдоні суттєво сприяли корегуванню вокально-сценічних образів опери буффа, перетворенню їх на живі характери. Тому на момент написання Моцартом його музичної комедії злиття маски та неповторної індивідуальності характеру вже мало місце на оперній сцені як доволі ясно виражена тенденція. Отже, вокально-сценічні образи опери «Весілля Фігаро» характеризуються яскраво вираженою дихотомією типового та індивідуального, традиційного та сучасного.

Зазначений жанровий синтез «Весілля Фігаро», здобутий генієм Моцарта і втілений передусім у характерах дійових осіб, забезпечує потенціальну множинність шляхів режисерського прочитання як характерів окремих персонажів, так і опери в цілому. Здається, цей безсмертний твір взагалі не прив'язаний до умовностей своєї епохи. На нашу думку, саме ця особливість опери на межі ХХ–ХХІ століть стимулювала численні режисерські експерименти. Протягом зазначеного періоду скарбниця світової оперної культури поповнилася цілим рядом постанов «Весілля Фігаро», де при збереженні Моцартової партитури у майже повній недоторканості (якщо не брати до уваги традиційне виключення ряду другорядних номерів та заміну речитативів *secco* розмовними діалогами у ряді постановок) радикально змінюється візуальний ряд. Сценічна дія переноситься або в сучасність, або у певний абстрактний «позача-

совий» простір, часто сформований за алгоритмами постмодерністської еkleктики. В результаті маємо можливість спостерігати найрізноманітніші й найнесподіваніші знахідки у творенні костюмів, декорацій та мізансцен у контексті звичного сонорного середовища академічного вокалу і не зміненої в жодній ноті музики В. А. Моцарта.

Яскравими ілюстраціями зазначеного підходу можуть слугувати численні постановки «Весілля Фігаро» на сценах оперних театрів Європи. Режисерське прочитання опери Ніколасом Броудгерстом (Nicholas Broadhurst) та Джеффом Познером (Geoff Posner) у постановці Лондонського Музичного Театру (1995) фактично відродило традиції зінгшпілю, з її плеканням демократичності та яскравим артикулюванням сучасного місцевого національно-культурного колориту. Дію опери було перенесено у сучасну садибу англійського аристократа. Декорації реалістично відтворювали інтер'єр багатого будинку, а в четвертій дії — екстер'єр парку. Вистава йшла англійською мовою — переклад здійснили диригент Тоні Бріттен (Tony Britten) та режисер спектаклю Ніколас Броудгерст. Усі речитативи в опері (*secco* та *accompagnato*) замінені на жвавi й артистичні розмовні діалоги. Численні комічні деталі дотепно змальовували елементи сучасності: Марцеліна, розмовляючи із Сюзанною у першій дії, демонстративно палить цигарку під табличкою «No smoking»; Графиня у другій дії займається фітнесом: співаючи свою арію, меланхолійно крутить педалі тренажера й не припиняє робити вправи, ведучи діалоги з Графом.

У сучасність перенесена дія опери і в Цюрихській постановці 2007 року під орудою режисера Свена-Еріка Бехтольфа (Sven-Eric Bechtolf) та музичного режисера Франца Вельсера-Мьоста (Franz Welser-Möst). На відміну від британської версії, вистава йшла, у відповідності з лібрето, італійською мовою і без розмовних діалогів. Герої опери, одягнені по-сучасному, взаємодіяли на тлі напів-абстрактних мінімалістичних декорацій: у першій дії це картонні ящики (в одному з яких Керубіно ховається від Графа), у сцені підготовки до весілля — імітація банкетної зали із задратованими у білі простирадла рядами столів та стільців; м'які круглі диванні пуфи у кімнаті Графині; у четвертій дії — макети карусельних коників, вишикуваних у коло на всіяній листям сцені (імітація парку).

Італійська мова панує також у постанові «Весілля Фігаро», здійсненій Віденською державною оперою 27 березня 2023 року (режисер-постановник — Баррі Коскі /Barrie Kosky/, диригент — Філіпп Жордан /Philippe Jordan/). У візуальній концепції вистави має місце своєрідний перетин часів. Декорації оформлено у стилі ретро-шик барокового палацу, здизайнованого художником-постановником Руфусом Дідвічюсом (Rufus Didwizsus); одяг дійових осіб — костюми 1970-х років авторства художниці Вікторії Бер (Victoria Behr). «У динамічній постановці Баррі Коскі Сюзанні та Фігаро доводиться пробиватися крізь ошатні зали палацу Альмавіви з вузького простору, виділеного їм графом, перш ніж у четвертому акті перед ними нарешті відкриється вид на навколишній простір», — повідомляється в анотації<sup>1</sup>. «З Шекспіра ми знаємо, що сад чи ліс — особливо ввечері — це демократичний простір. Там можливо все», — зауважує режисер вистави Баррі Коскі<sup>2</sup>.

У липні 2023 року опера «Весілля Фігаро» прозвучала на Зальцбургському фестивалі, акомпанована оркестром Віденської філармонії під орудою Рафаеля Пішона (Raphaël Pichon). Вистава, озвучена італійською мовою, супроводжувалася спеціальними субтитрами англійською та німецькою. Сучасні костюми на тлі мінімалістич-

---

<sup>1</sup> <https://www.wiener-staatsoper.at/en/calendar/detail/le-nozze-di-figaro/>

<sup>2</sup> Там само.

них декорацій створювали атмосферу бізнес-офісу. Оригінальність режисерської концепції і відмінність її від вищеописаних постанов полягала в акцентуації драматичних і навіть трагічних елементів сюжету. Згідно з основною фабулою, офісний бос, бажаючи мати коханку й застосовуючи для досягнення цієї мети методи різного ступеня витонченості, намагається перешкодити одруженню двох своїх співробітників (але мусить діяти в таємниці, оскільки сам одружений). Своєї черги, герої опери відстоюють власні права, намагаючись здійснити мрію про весілля. «Та ціль вислизає їм з рук, і замість цього залучені до неї люди стикаються сам-на-сам зі своїми нездійсненими прагненнями, моральною розбещеністю і внутрішньою самотністю <...> Світ, репрезентований на сцені, потурає брехні та злочинній поведінці, залишаючи людей із почуттям порожнечі, тугою за смертю та безнадійністю»<sup>1</sup>, — зазначає в анотації до вистави Олаф А. Шмітт (Olaf A. Schmitt)<sup>2</sup>.

Нарешті, декорації постанови Англійської національної опери 2025 року (режисер — Джо Хілл-Гіббінс /Joseph Hill-Gibbins/; помічниця режисера та хореограф Дженні Огілві /Jenny Ogilvie/) взагалі зведені до мінімуму. Впродовж усіх чотирьох дій на сцені стоїть стіна з чотирма дверима, звідки виходять або вибігають і за якими зникають сучасно одягнені дійові особи. Режисерська концепція має тут власний інтерпретаційний акцент: «Від перших нот знаменитої увертюри до сцени, де граф нарешті отримує урок подружньої вірності, музична винахідливість Моцарта презентує сюжетну лінію, у якій жінки зображені мудрішими, проникливішими та цивілізованішими за чоловіків», — наголошується в анотації<sup>3</sup>.

Наведені режисерські рішення переконливо демонструють ту невимушеність і органічність, з якою покладена в основу опери сюжетна канва може бути абстрагована від конкретного соціокультурного контексту. Оздоблена музикою Моцарта немов дивовижним коштовним камінням, вона легко вивищується над часом і без особливих труднощів екстраполюється в межі будь-якої конфігурації часу і простору. У контексті зазначеної поліваріантності та багатоаспектності слід розглядати і вокально-сценічний образ Графа Альмавіви.

Граф є антагоністом головного героя опери. Їхнє протистояння з Фігаро зумовлене передусім соціальними причинами, згідно з чільною ідеєю літературного першоджерела, покладеного в основу лібрето — п'єсою П'єра Бомарше, другим твором у його трилогії<sup>4</sup>, де Фігаро виступає головним героєм. За сюжетом п'єси, слуга-простолюдин завдяки природній кмітливості відстоює свої права перед господарем-аристократом та здобуває над ним моральну перемогу. Комедія «Шалений день, або Весілля Фігаро» була створена Бомарше напередодні революційних подій, що вже називали у Франції (перша постановка відбулася 1784 року в Парижі). Гостра соціально-критична спрямованість п'єси стала основною причиною заборони комедії в Австрії. І хоча ряд монологів Фігаро та певних сцен комедії було скорочено, той факт, що лібрето «Весілля Фігаро» вдалося відстояти перед імператором, виглядає сьогодні справжнім дивом.

З іншого боку, опера Моцарта виходить за межі соціальної теми та орієнтована на загальнолюдські проблеми і цінності. Герої опери підкреслено дихотомічні — їхні хара-

<sup>1</sup> <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/p/le-nozze-di-figaro-2023>

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> <https://www.eno.org/operas/the-marriage-of-figaro/>

<sup>4</sup> «Севільський цирульник або марна обережність» (1772–1773), «Шалений день, або Весілля Фігаро» (1778) та «Злочинна мати, або другий Тартюф» (1792).

ктери переростають межі буфонних масок і водночас не протиставляються їм. Саме ця особливість дає підстави тлумачити більш широко і сценічний образ Графа Альмавіви.

Альмавіва — не просто гордовитий вельможа, котрий, користуючись своїми привілеями, намагається вдовільнити власні забаганки та спокусити просту служницю. Почуття графа до Сюзанни є до такої міри серйозне, що переповнює його жадою помсти слугі, якого він вважає повноцінним суперником і фактично ставить на один рівень із собою. У його ставленні до Сюзанни прозоро показано не просто флірт, а неприховану пристрасть та ніжність чоловіка, який втратив голову від кохання. Водночас пристрасна закоханість не заважає графу шалено й гнівно ревнувати. Усі ці суперечливі психологічні компоненти разом утворюють складний і аж ніяк не бездоганний, але тим самим надзвичайно реалістичний і живий образ.

Новий підхід до розвитку музичної драми і трактування жанру музичної комедії, здійснений Моцартом у «Весіллі Фігаро», зумовив специфіку структури твору. У традиційній *opera buffa* розвиток подій розгортався виключно за рахунок речитативів *secco*, під час звучання яких публіка нерідко розважалася розмовами та грою в карти. У «Весіллі Фігаро» події відбуваються не лише в речитативах, а й під час звучання вокальних номерів — ансамблів і навіть арій.

У контексті такого роду драматургії експонується в опері й сценічний образ графа. Прикметною особливістю нестандартності його подачі є те, що вокальна партія ді Альмавіви містить усього лише одну арію — це так звана арія ревнощів «*Vedrò mentr'io sospiro*» (№ 17). У традиційно вибудованій оперній драматургії арія служить базовою характеристикою персонажа — експозицією його образу. У ситуації «Весілля Фігаро» вести мову про перше ознайомлення з дійовою особою дещо запізно, оскільки арія графа звучить у третій дії — на етапі, коли розвиток подій прямує до розв'язки. Жанрові ознаки арії також дихотомічні й поліваріантні: характерні початкові інтонації асоціюють її з характерним сольним номером опери *seria*, тоді як подальший музичний матеріал дає підстави для класифікації як віртуозного комедійного вокального номеру.

Перше ж уявлення про особистість графа реципієнт отримує у першій дії, в ансамблевому № 7 опери — терцеті Графа, Сюзанни та Базиліо. Саме тут Альмавіві надається виразна характеристика: маємо можливість спостерігати усі ключові іпостасі цього образу — розбещеного вельможного гульвісу, пристрасного закоханого і гнівного чоловіка-ревнивця. Надалі зазначені аспекти його характеру реалізуватимуться й розкриватимуться у численних ансамблевих номерах: тріо «*Susanna, or via sortite*» (друга дія, № 13), ансамблях третьої дії (дует із Сюзанною «*Crudel! perché finora*», № 16; секстет «*Riconosci in questo amplesso*», № 18; Марш «*Ecco la marcia, andiamo*», № 22), двох фіналах опери.

«Сценічний образ не є застиглою і незмінною категорією. Навпаки, з кожним втіленням на сцені він змінюється, набуває нових якостей, викликає нове відношення — тобто розвивається. Ці зміни залежать від значної кількості факторів, як нижчого порядку (змінився костюм, з'явилася інша бутафорія, музика, декорації тощо), так і вищого (роль грає інший актор, п'єса поставлена іншим режисером, в іншому театрі, в інший час, для іншого суспільства... і т. д.)», — справедливо стверджує Оксана Наконечна [Наконечна, 2006, с. 40]. Наведені нами версії режисерських інтерпретацій оперного спектаклю переконливо демонструють поліваріантність зазначених дослідницею факторів, які у своїй синергетичній взаємодії утворюють цілісну й складну систему — сценічний образ. Фокусуючи увагу на факторах як вищого, так і нижчого порядку, простежимо особливості вокально-сценічного образу Графа Аль-

мавіви на прикладі його інтерпретаційної версії, презентованої Київською оперою (режисер Віталій Пальчиков).

Зазначена постановка «Весілля Фігаро» визначається її реалізаторами як *комедія у стилі комікс*. Втім, на нашу думку, це визначення не відображає усіх наявних концептуальних складових. Багатоаспектність ідеї та сюжету безсмертного творіння Моцарта, їхня незалежність від антуражу конкретної епохи дозволила створити самобутню постановочну версію, яка прозоро демонструє ознаки по-справжньому постмодерної рецепції.

Суттєвими складниками цієї постанови є високий професійний рівень вокальної майстерності та виразний відеоряд, сформований яскравими костюмами оперних артистів із натяком на зовнішній вигляд персонажів італійської комедії дель арте, декораціями у вигляді чорно-білих картинок (які дійсно викликають асоціації з коміксами), а також — виразної пантоміми та пластики, що своєю яскравою видовищністю органічно доповнює візуал та співаний текст. В одному із відгуків преси на виставу зазначається: «...знайомі персонажі набувають нових рис у намальованому світі, де можливо трошки більше ніж зазвичай: зупиняти час, не відчувати болю, керувати предметами і навіть співрозмовниками» [Весілля]. Різноманітні вигадливі пантомімічні трюки (рух під дією невидимої мотузки, миттєве перетворення персонажів на нерухомі фігури за оплеском у долоні тощо) одночасно асоціюються і з живими та застиглими малюнками, і з оперою *buffa*. Відмітимо також, що костюми, лінії яких викликають в уяві мальовані картинки, разом із декораціями усе ж таки містять ненав'язливу алюзію на рококо XVIII століття. Таким чином, київська постановка — не просто опера Моцарта, а водночас рефлексія над оперою Моцарта крізь призму постмодерністичного бачення сучасної людини.

Звертає на себе увагу певна спорідненість даного режисерського прочитання спектаклю зі згаданою вище британською інтерпретацією 2025 року, запропонованою Джо Хіллом-Гіббінсом: декорації також являють собою стіни з великою кількістю отворів-турнікетів — дверей та вікон, з яких впродовж опери виглядають / виходять / вибігають, за якими ховаються і куди зникають дійові особи. Втім, ця ідея (яка чудово передає атмосферу динамічного розвитку дії, маячні й метушні) подана у відмінному від британського семантичному освітленні — без акцентації сучасної епохи, скоріше навпаки, з орієнтацією на культурні коди XVIII століття і водночас із створенням сильного відчуття фокусування ситуації спостережником-сучасником. Інша концептуальна паралель — відмова від класичного італійського тексту, що почасти також можна розглядати як данину традиції зінгшпілю: вистава йде зрозумілою слухачеві українською мовою. «Київська опера сьогодні є не тільки колективом, вистави якого є цікавими для всіх категорій глядачів, а й єдиним (на жаль!) по-справжньому національним (попри формальну відсутність цього статусу) оперним театром України, де всі вистави виконуються українською мовою», — зазначає відомий український письменник, вчений, перекладач лібрето Максим Стріха [Стріха]. В окресленому контексті розглянемо вокально-сценічний образ Графа Альмавіви<sup>1</sup>.

Виходячи із зазначеної вище значної ролі пантоміми та сценічної пластики у постановці В. Пальчикова, наголосимо на особливо значущому для виконавця партії Графа Альмавіви професійному володінні вокалом, що робитиме можливим забез-

<sup>1</sup> Автор статті брав безпосередню участь у постановці 2024 року в ролі Графа Альмавіви, тож інтерпретацію партії розглянуто в контексті експериментального режисерського варіанту, здійсненого у Київському муніципальному театрі опери та балету.

печення якісної дикції й звучання при різного роду рухах і фізичному навантаженні (наприклад, активна пантоміміка під час спроб графа виламати двері кімнати, де ховається Керубіно, необхідність тримати на руках і розгойдувати партнершу /Сюзанну/ тощо). Загалом реалізація на оперній сцені образу Графа вимагає виразної, гіперболізованої міміки та рухів тіла — необхідність, особливо актуальна за умови повної відсутності у вокальній партії характерної арії. Чільні риси характеру героя експонуються й надалі розкриваються виключно у діалогах, у взаємодії з іншими персонажами. Зрозуміло, що ця особливість партії Графа потребує високої артикуляційної майстерності, особливо під час виконання жвавих динамічних речитативів. Зауважимо, втім, що оскільки специфічна проблема оперного виконавства — нерозбірливість тексту (навіть при тому, що вистава йде українською мовою) — не втрачає актуальності за жодних обставин, вокальні репліки необхідно підкріплювати виразною жестикуляцією, що недвозначно й картинно мають передавати наміри, думки, емоційний стан.

Єдина у вокальній партії Графа Альмавіви арія вимагає особливої підготовчої роботи. Її виконання пов'язане з типовою для оперного співака проблемою розподілу ресурсу: виконавцеві зазвичай важко зберегти для арії сили, не перевантажившись у попередньому дуеті із Сюзанною. Втім, ключ до вирішення цієї проблеми лежить у реалістичності подачі образу, що, підкреслимо, є характером, а не буфонною маскою. На початку третьої дії Граф залишається наодинці із собою. Він не проголошує промову перед великою кількістю людей, а усього лише розмірковує вголос. Саме тому домінантним емоційним акцентом під час виконання арії, на наш погляд, має бути не гнів, викликаний маніпуляціями його підлеглих, а скоріше, ображена шляхетність (а не пихатість), що й аргументує не занадто швидко й не занадто голосно, а більш спокійну й цікаву для сприйняття речитацію фраз.

Окрему проблему складає низький діапазон арії, зокрема — звуки «ля» великої октави, які практично «тонуть» в оркестровому звучанні та потребують особливої майстерності у «переключенні» голосових реєстрів (так званого співу в єдиній позиції).

Візуально сценічний образ Графа вирішується в опері за допомогою прийому контрасту. Цей персонаж єдиний з усіх одягнений у строгу чорну фрачну пару із краваткою-метеликом, що аж ніяк не ототожнюється з епохою Моцарта, а скоріше — з оперетою XIX століття. Втім, така еkleктичність цілком виправдовується і згладжується асоційованістю із дрес-кодом представників сучасної соціальної еліти на світських прийомах, урочистих церемоніях та раутах. Костюм Графа, таким чином, вказує на соціальний статус аристократа і водночас різко контрастує із вбранням решти персонажів, тим самим підкреслюючи їхню буфонну яскравість та різнобарвність.

Загалом, одна із базових складностей, що постає перед виконавцем партії Графа Альмавіви, пов'язана з неоднозначністю його образу, який виходить за межі простої буфонної маски. Його поважність, галантність манер, аристократизм мають перебувати у кричущому протиріччі з контекстом бурхливих і щоразу несподіваних для графа подій, створюючи потрібний комічний ефект.

Вимоги, які ставить перед співаком сучасна оперна сцена, передбачають справжній універсалізм його творчого потенціалу і як професійного виконавця, і як актора: «Звичайно вокаліст не обмежується одним виражальним засобом — звуковим, а поєднує звук із мімікою та жестом, у театральних постановках до цього додається ще рух і зовнішнє оформлення (грим, костюм, декорації). Вокальна й акторська обдарованість співака, технічна досконалість співу, внутрішній стан вокаліста разом із вивіреною почуттям міри є основними складовими для створення художньо-сценічного

образу вокального твору» [Єрошенко, 2012, с. 217–218]. Додамо до цього ще й важливість розкриття оперного співака як потенційного кіноактора, враховуючи велику роль кіноіндустрії у сучасних оперних постановках.

У цьому зв'язку слід не випускати з уваги і той факт, що вокально-сценічний образ не має перетворюватися на застигле кліше, адже потребує перманентного переосмислення й щоразу нового «перепроживання» на оперній сцені. «Вокальне виконавство як вид музичного мистецтва поєднує в собі такі властивості як миттєвість та нескінчене оновлення. Тільки-но співак залишає сцену, зникає його музично-художній витвір, безпосереднє поєднання виконавця з мистецтвом під час співу триває тільки протягом звучання самого твору. Втім, після виконання твору одним співаком його може виконувати інший, і це нове виконання надасть нового життя твору, а нове інтерпретування може здійснювати один і той самий виконавець за нових обставин, в іншому настрої, новому прочитанні, іншому внутрішньому відчутті тощо» [Єрошенко, 2012, с. 218]. Регулярне оновлення конкретного вокально-сценічного образу — річ одночасно проста й складна, залежно від того, як ставиться до цієї задачі його творець: чи намагається він обережно рухатися багаторазово протореною й перевіреною стежиною, чи сміливо імпровізує, спираючись на певні попередньо розроблені емоційні, пластичні, жестові патерни.

**Висновки та перспективи дослідження.** Образ Графа Альмавіви, головного антагоніста в музичній комедії В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», характеризується, подібно до усіх інших дійових осіб опери, яскраво вираженою дуальністю, демонструючи дихотомію інваріантності та варіативності базових іпостасей особистості. Проектовані на абстрактний постмодерний часопростір сучасного коміксу і трансформовані відповідно до потреб режисерської концепції, особистісні характеристики цього колоритного персонажа успішно зберігаються у тих своїх сутнісних параметрах, що були понад два століття тому задумані лібретистом Л. да Понте та композитором В. А. Моцартом. Охарактеризований у даній розвідці вокально-сценічний образ Графа Альмавіви у моцартівській музичній комедії передбачає постійну роботу над ним і широкі перспективи творення різноманітних його інтерпретацій у контексті сучасного режисерського пошуку.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Весілля Фігаро. Публікації в ЗМІ (відгуки про виставу Віталія Пальчикова у Київській опері). URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/vesillya-figaro/> (дата звернення: 14.01.2026).
2. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття перша. *Гуманітарний часопис* : зб. наук. праць. 2012. № 4. С. 24–31.
3. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття друга. *Гуманітарний часопис* : зб. наук. праць. 2013. № 1. С. 90–99.
4. Джабраїлова-Кушнір Е. Д. Поняття «музично-художній образ» у сучасних музикознавчих концепціях. *Молодий вчений*. 2019. № 3 (67). С. 66–70. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-13>
5. Довгань Л. М. Культура сценічної мови в співі : методичні рекомендації з курсу оперної підготовки. Одеса : Астропринт, 2007. 84 с.
6. Єрошенко О. В. Про емоційну виразність голосу співака. *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 17. С. 216–224.

7. Кисляк Б. М. Типологія артистизму та особливості його проявів у виконавця-музиканта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 24. С. 332–341. DOI: <https://doi.org/10.33287/222320>
8. Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 170–175.
9. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2017. Вип. 17. С. 93–100.
10. Наконечна О. В. Сценічний образ очима синергетики. *Аркадія*. 2006. № 4. С. 39–42.
11. Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 24–29. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257440>
12. Рощенко О. Г. Сакральний хронотоп «Le nozze di Figaro». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 41. С. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02>
13. Стріха М. Опера як опір: Київський театр на Контрактовій площі відзначив 40-ліття. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/opera-yak-opir-kyivskyj-teatr-na-kontraktovij-ploshhi-vidznachuv-40-litnya/> (дата звернення: 19.12.2025)
14. Сьюй На. Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2022. № 1(54). С. 47–60.
15. Wilson Glenn. *The psychology of the performing arts*. New York: St. Martin's, 1985. 180 p. URL: <https://archive.org/details/psychologyofperf0000wils/page/8/mode/2up> (дата звернення: 14.01.2026).

## REFERENCES

1. Vesillia Fiharo. Publikatsii v ZMI (vidhuky pro vystavu Vitaliia Palchykova u Kyivskii operi) [The Marriage of Figaro. Publications in the media (reviews of Vitaly Palchykov's performance at the Kyiv Opera)]. Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/vesillya-figaro/> (accessed: 14.01.2026) [in Ukrainian].
2. Hrytsenko, V. S. (2012). Povertaiuchys do rozmovy pro khudozhnii obraz [Returning to the conversation about the artistic image]. Stattia persha. In: *Гуманітарний часопис [Humanitarian magazine]*: зб. наук. праць. Vol. 4, pp. 24–31 [in Ukrainian].
3. Hrytsenko, V. S. (2013). Povertaiuchys do rozmovy pro khudozhnii obraz [Returning to the conversation about the artistic image]. Stattia druha. In: *Humanitarnyi chasopys [Humanitarian magazine]*: зб. наук. пратс. Vol. 1, pp. 90–99 [in Ukrainian].
4. Dzhabrailova-Kushnir, E. D. (2019). Poniattia «muzychno-khudozhnii obraz» u suchasnykh muzykoznavchykh kontseptsiakh [The concept of "musical and artistic image" in modern musicological concepts]. In: *Molodyi vchenyi [A young scientist]*. Vol. 3 (67). pp. 66–70 DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-13> [in Ukrainian].
5. Dovhan, L. M. (2007). Kultura stsenichnoi movy v spivi : metodychni rekomendatsii z kursu opernoi pidhotovky [Culture of stage language in singing: methodological recommendations for the opera training course]. Odesa, Astroprint, 84 p. [in Ukrainian].
6. Yeroshenko, O. V. (2012). Pro emotsiinu vyraznist holosu spivaka [On the emotional expressiveness of a singer's voice]. In: *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*. Kharkiv, Issue 17, pp. 216–224 [in Ukrainian].
7. Kysliak, B. M. (2023). Typolohiia artystyzmu ta osoblyvosti yoho proiaviv u vykonavtsia-muzykanta [Typology of artistry and features of its manifestations in a musician-performer]. In: *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny [Musicological opinion of the*

*Dnipropetrovsk region*]. Vol. 24. pp. 332–341 DOI: <https://doi.org/10.33287/222320> [in Ukrainian].

8. Loktionova-Oitsius, O. O. (2020). Do vyznachennia poniattia «vykonavskiy obraz» [To the definition of the concept of "performance image"]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management]*. Vol. 4, pp. 170–175 [in Ukrainian].

9. Nahai, B. (2017). Sutnist khudozhnoho obrazu v muzychnomu mystetstv [The essence of the artistic image in musical art]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues in the humanities]*. Issue 17, pp. 93–100 [in Ukrainian].

10. Nakonechna, O. V. (2006). Stsenichnyi obraz ochyma synerhetyky [Stage image through the eyes of synergetics]. In: *Arkadiia [Arcadia]*. Vol. 4, pp. 39–42 [in Ukrainian].

11. Ovcharuk, O. V. (2022). Obraz yak polifunktsionalnyi fenomen kultury [Image as a multifunctional cultural phenomenon]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management]*. Vol. 1, pp. 24–29 DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257440> [in Ukrainian].

12. Roshchenko, O. H. (2025). Sakralnyi khronotop «Le nozze di Figaro» [Sacred chronotope "The Marriage of Figaro"]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 41, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].

13. Strikha, M. Opera yak opir: Kyivskiy teatr na Kontraktovii ploskhi vidznachyv 40-littia [Opera as resistance: Kyiv Theater on Kontraktova Square celebrated its 40th anniversary]. Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/opera-yak-opir-kyivskiy-teatr-na-kontraktovij-ploskhi-vidznachyv-40-littia> (accessed: 19.12.2025) [in Ukrainian].

14. Ciui, Na (2022). Realizatsiia vykonavsko-tekhnichnykh umin vokalista yak osnova proiavu yoho artystyzmu v protsesi stsenichnoi diialnosti [The realization of the vocalist's performing and technical skills as the basis for the manifestation of his artistry in the process of stage activity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1(54), pp. 47–60 [in Ukrainian].

15. Wilson, Glenn [in Ukrainian].

16. Roshchenko, O. H. (2025). Sakralnyi khronotop «Le nozze di Figaro» [Sacred chronotope "The Marriage of Figaro"]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 41, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].

17. Strikha, M. Opera yak opir: Kyivskiy teatr na Kontraktovii ploskhi vidznachyv 40-littia [Opera as resistance: Kyiv Theater on Kontraktova Square celebrated its 40th anniversary]. Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/opera-yak-opir-kyivskiy-teatr-na-kontraktovij-ploskhi-vidznachyv-40-littia> (accessed: 19.12.2025) [in Ukrainian].

18. Ciui, Na (2022). Realizatsiia vykonavsko-tekhnichnykh umin vokalista yak osnova proiavu yoho artystyzmu v protsesi stsenichnoi diialnosti [The realization of the vocalist's performing and technical skills as the basis for the manifestation of his artistry in the process of stage activity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1(54), pp. 47–60 [in Ukrainian].

19. Wilson, Glenn (1985). *The psychology of the performing arts*. New York: St. Martin's, 180 p. Available at: <https://archive.org/details/psychologyofperf0000wils/page/8/mode/2up> (accessed: 14.01.2026) [in English].

**ARTEM KURINYI**

**Kurinyi, Artem** — Postgraduate Student at the Department Opera Singing at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1665-0583>

artemkurinoy@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356100

**VOCAL AND STAGE IMAGE OF COUNT DI ALMAVIVA  
IN THE OPERA «THE MARRIAGE OF FIGARO» BY W. A. MOZART:  
THE DICHOTOMY OF TRADITIONAL AND MODERN**

**Relevance of the study.** The study explores the problem of forming a vocal and stage image in opera art using the example of the part of Count Almaviva from the “commedia pe musica” “The Marriage of Figaro” by Wolfgang Amadeus Mozart. The focus is on the algorithm of the soloist's work on the image in the conditions of coexistence of the traditional performing school and modern director's theater. Familiarization with the various dramaturgical solutions of this masterpiece opera allows for a competent performance analysis of the vocal and stage image of the colorful antagonist — Count di Almaviva, whose character in different productions encompasses various gradations from a depraved courtly ladies' man to a dramatic Verdiesque image. The study of the features of the extrapolation of this bright character from the plane of the traditional to the dimension of the experimental contributes to a deeper and better penetration of the opera performer into this image, and therefore to the reproduction of his characteristic essence on stage.

**The main objective of the study** is to identify the specifics of the formation of the vocal and stage image of Count di Almaviva in the opera "The Marriage of Figaro" and to outline the dichotomy of the traditional and the modern in its interpretation in the conditions of the current director's theater.

**The methodology.** The methodological foundation of the study is based on a comprehensive approach that incorporates methods of comparative analysis, the historical approach, and the critical-analytical method. The interpretation of the part of Count di Almaviva is considered in the context of an experimental directorial version implemented at the Kyiv Opera, which is positioned as an artistic phenomenon determined by the influences of the Western European opera process of the late 20th - first quarter of the 21st century.

**The main results and conclusions.** It has been established that, given the immutability of the musical material and the variability of the director's concepts (the spatiotemporal resolution of the plot, approaches to interpreting the images of Mozart's characters), the semantics of the vocal and stage image of Count di Almaviva demonstrates a clearly expressed dichotomy. It combines the immutable universal, timeless with the specifics of a certain space-time. The image of Count Almaviva appears as a complex model of the interaction of traditional Mozartian style and current theatrical thinking, which opens up new opportunities for the performer's interpretative freedom.

**Keywords:** W. A. Mozart's opera “The Marriage of Figaro”, vocal and stage image, performing arts, director's interpretation, *commedia per musica*.

Стаття отримана 27.12.2025

Стаття прийнята 24.01.2026

Стаття опублікована 12.02.2026