

УДК 792.03:[792.54:782.1]:330.111.4-021.387(450)"16"
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308441

Цитування:

Юдова-Романова К. В., Борко І. М., Семененко І. В. Інваріанти організаційно-економічної бізнес-моделі оперної сцени: історичний дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 384–391.

Iudova-Romanova K., Borko I., Semenenko I. (2024). Invariants of the organisational-economic business model of opera stage: historical discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 384–391 [in Ukrainian].

Юдова-Романова Катерина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та акторської
майстерності Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>
iudovakateryna@gmail.com

Борко Ігор Миколайович,
доцент, доцент кафедри оперного співу
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
народний артист України
<https://orcid.org/0000-0003-3075-9715>
borkoigor@gmail.com

Семененко Ірина Валентинівна,
доцент, доцент кафедри оперного співу
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
заслужена артистка України
<https://orcid.org/0009-0003-9649-8623>
ir.semenenko@gmail.com

ІНВАРІАНТИ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ЕКОНОМІЧНОЇ БІЗНЕС-МОДЕЛІ ОПЕРНОЇ СЦЕНИ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Мета роботи – проаналізувати та систематизувати різні організаційно-економічні бізнес-моделі оперного виробництва в Італії XVII століття як мистецької форми і бізнесу в історичному контексті. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети було застосовано такі наукові підходи: історичний для розуміння контексту та еволюції оперних бізнес-моделей; компаративний – виявлення спільного та відмінного між ними; соціально-економічного аналізу – для оцінки фінансових аспектів, включаючи витрати на постановки; кейс-стаді – для вивчення бізнес-моделі конкретних оперних театрів та постановок з метою аргументації загальних тенденцій та виявлення інваріантів. **Наукова новизна.** У роботі вперше здійснено ґрунтовний аналіз та систематизацію різних організаційно-економічних бізнес-моделей оперного виробництва в Італії XVII століття, що дозволяє краще розуміти, як різні економічні та соціальні контексти впливали на розвиток опери як мистецтва і бізнесу. **Висновки.** Виходячи із запропонованого авторами аналізу зібраних та систематизованих фактів з історії італійської оперної сцени XVII століття, сформульовано основні принципи та особливості трьох провідних організаційно-економічних бізнес-моделей оперного виробництва даного часопростору. Римська бізнес-модель була заснована на патронаті, де дуже дорогі постановки фінансувалися меценатами і були безкоштовними для глядачів, що підкреслювало культурний, соціальний і політичний престиж покровителів. Венеціанська бізнес-модель була підприємницькою, де основну роль відігравав імпресаріо як організатор заходів. Хоча цей підхід і був ринковим, проте він також потребував підтримки меценатів та досить ризикованих інвестицій для фінансування оперної компанії. Бізнес-модель Реджо-Емілії являє собою змішаний підхід, де важливу роль відігравав впливовий патрон, який забезпечував фінансову підтримку та покривав можливі збитки.

Ключові слова: італійське оперне мистецтво, бізнес-модель, історія театру, театральна справа, публіка, сценічне оформлення.

Iudova-Romanova Kateryna, PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts; Borko Ihor, People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Opera Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Semenenko Iryna, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Opera Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

© Юдова-Романова К. В., 2024

© Борко І. М., 2024

© Семененко І. В., 2024

Invariants of the organisational-economic business model of opera stage: historical discourse

The purpose of the article is to analyse and systematise various organisational-economic business models of opera production in 17th century Italy as an artistic form and business in a historical context. **Research methodology.** To achieve the stated objective, the following scientific approaches were applied: historical – understand the context and evolution of opera business models; comparative – to identify commonalities and differences between them; socio-economic analysis – to assess financial aspects, including production costs; case study – to study the business models of specific opera houses and productions to argue general trends and identify invariants. **Scientific novelty.** This study conducts a comprehensive analysis and systematisation of various organisational-economic business models of opera production in 17th century Italy for the first time, allowing for a better understanding of how different economic and social contexts influenced the development of opera as both art and business. **Conclusions.** Based on the analysis of the collected and systematised facts from the history of the 17th century Italian opera scene, the main principles and features of the three leading organisational-economic business models of opera production of this period were formulated. The Roman business model was based on patronage, where very expensive productions were financed by patrons and were free for the audience, emphasising the cultural, social, and political prestige of the patrons. The Venetian business model was entrepreneurial, where the impresario played the key role as the event organiser. Although this approach was market-driven, it also required patron support and quite risky investments to finance the opera company. The Reggio Emilia business model represents a mixed approach, where an influential patron played a significant role in providing financial support and covering potential losses.

Keywords: opera art of Italy, business model, theatre history, theatre industry, audience, stage design.

Актуальність теми дослідження. Сучасне оперне мистецтво, з силою його художньої виразності та виконавською майстерністю, залишається одним із найбільш значущих та культурно багатих складових сучасного світового мистецтва. Оперні вистави відзначаються поєднанням класичного та сучасного репертуару з новаторськими підходами до його виконання та інтерпретації. Оперні театри в усьому світі запрошують до співпраці талановитих співаків, музикантів, режисерів та художників, які створюють захоплюючі та емоційно насичені вистави. Проте, незважаючи на це, оперна сцена також стикається з викликами, які зумовлені змінами глядацького попиту, фінансовими обмеженнями та конкуренцією з іншими видами мистецтва та розваг.

Одним із основних способів зрозуміти та розв'язати ці проблеми є вивчення історії оперного мистецтва із фокусуванням на його організаційно-творчих аспектах. Аналіз розвитку оперної сцени в минулому може допомогти сучасним оперним театрам знаходити ефективні шляхи вирішення проблем управління, фінансування, маркетингу та планування. Вивчення історії також дасть змогу краще зрозуміти традиції та цінності оперного мистецтва, а також сприятиме розвитку нових творчих підходів та інновацій.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження організаційно-творчих аспектів оперного мистецтва в історичному контексті є важливим завданням, що спрямоване на поглиблене розуміння сучасних викликів та можливостей цього жанру сценічного мистецтва. Опертям нашого наукового дискурсу слугували джерела загальноісторичного та театрознавчого спрямування авторства О. Брокетта та Ф. Гілді

[1], Н. Владимирової [2], Л. Дмитрової [3], Л. Дж. Клабб [7] та Г. Б'янкони та Т. Волкера [5], Г. Бюлова [6], Б. та Дж. Гліксонів [8], Ф. Хаммонда [9], Е. Муїра [10] та Г. Пруньєрса [11].

Мета роботи – проаналізувати та систематизувати різні організаційно-економічні бізнес-моделі оперного виробництва в Італії XVII століття як мистецької форми і бізнесу в історичному контексті.

Виклад основного матеріалу. Оперне мистецтво, як ми його розуміємо сьогодні, зародилося в Італії у кінці XVI століття. Оперні постановки як приклад бізнес-моделі, починаючи з своїх перших вистав у папському Римі середини XVI століття, завжди супроводжувалася великими витратами. Витрати на постановки оперних вистав оплачувалися багатими меценатами, які мали вплив у церковних колах. Це було не лише способом підтримати мистецтво, але й засобом підтвердження соціального статусу благодійників. У цьому контексті вхід на виставу, що ставала одним з факторів підвищення соціального престижу мецената, був безкоштовним, проте доступним виключно для запрошених гостей. Важливо зазначити, що значні постановочні витрати не складали перешкоду для організації проведення вистав; скоріше, такі інвестиції символізували репрезентативний характер події і соціальне положення господарів.

Перший варіант бізнес-моделі, що заснована на патронаті, супроводжувала формування опери як жанру театрального мистецтва.

У Римі за папства Урбана VIII з родини Барберіні племінники Папи – кардинали Франческо та Антоніо Барберіні – час від часу

епізодично та зазвичай систематично у період карнавалів, який був найсприятливішим часом для проведення таких подій, організовували перші оперні вистави. Історик Генрі Пруньєрс свідчить: «Барберіні спорудили неподалік від свого палацу Чотирьох фонтанів величезний зал¹, що вмщував чотири тисячі глядачів і який Берніні та інші театральні архітектори забезпечили найскладнішим обладнанням. На такій сцені немає нічого неможливого, і вражаючий елемент панував над музикою – машиніст, який часто був геніальним архітектором, як Берніні, ставився попереду композитора – незважаючи на виняткову досконалість співаків та інструменталістів, найнятих Барберіні. Дійсно, опера мала тенденцію ставати свого роду концертом перед чудовими декораціями» [*переклад – К. Ю.-Р.*] [5, 7].

Тип приватного патронату оперного мистецтва, що наведений вище, передусім представляв певний сімейний клан та засвідчував його відношення як до художньої культури, так і до запрошеної аудиторії. Оперні вистави, поставлені на замовлення сім'ї Барберіні у Римі, завжди були дуже видовищні та ексклюзивні, що не могло не відобразитись на їх високій вартості. Однак, навіть така впливова сім'я, як Барберіні, що мала тісні зв'язки з папським двором, намагалася зменшити витрати, де це було можливо, зокрема під час переговорів з підрядниками. Цікаво, що на художньо-постановочні витрати для створення оперних вистав у Римі часто надавались значні знижки – від 15 до 40%, з середнім розміром знижки в 33%. Такий підхід був можливий як на виконанні роботи, так і на використанні матеріали. Це може свідчити про перевищення пропозиції над попитом у сегменті товарів з предметів розкоші. Однак, залишається відкритим питанням, чи були такі практики типовими лише для Риму, чи вони були загальноприйнятою процедурою у відносинах між підприємливими митцями та впливовими клієнтами [5, 217].

Незважаючи на ексклюзивність та високу вартість виробництва опер в Римі, вхідні збори не стягувались, і на вистави запрошувались лише обрані гості, переважно аристократія Риму та посольства. Однак, загальна кількість глядачів на події коливалась близько 3500 осіб, тому не дивно, що серед такої кількості людей були й особи з меншим достатком, або, як зазначають Лоренцо Б'янкони та Томас Уокер із посиленням на Монтекуколі (Montecucoli), люди *di minor conto*, що можна перекласти як «менш поважні» або «менш заможні» [5, 220].

Загальна вартість чотирьох постановок «Хто страждає, той сподівається» (*Chi soffre, spera*) [*переклад – К. Ю.-Р.*] склала 3,668 скудів (еквівалент приблизно 33,000 венеційських лір), з найбільшою окремою статтею витрат на освітлення, які становили 683 скудів на свічки. Інші значні витрати включали витрати на сценографію (580 скуді), костюми та аксесуари (понад 500 скуді), деревину (500 скуді), копіювання музичних текстів (142 скуді) та зарплати оркестрантів (123 скуді – зауважимо, що для оркестру значно більшого складу, ніж його венеціанські аналоги в наступні роки). Зарплати не перевищували 1/3 від усіх витрат, хоча кошти, необхідні для підготовки і репетицій, значно перевищували ті, що були загальноприйнятні у той період. Репетиції тривали понад місяць, а співаків супроводжував оплачуваний лютніст [5, 218].

Друга функціональна бізнес-модель, яка, безсумнівно, зробила оперу значно більш популярним видом дозвілля, доступним значно ширшому колу соціальних верств, поступово розвивалася у Венеції. На відміну від опери у Римі, венеціанська варіація втілювала більше бізнес-орієнтовану концепцію, ніж соціальну. Венеціанська бізнес-модель була спрямована на забезпечення прибутку або, принаймні, базового повернення інвестицій для приватних акціонерів. Інституційно опера у Венеції все ж перейняла організаційну традицію існування певного театального патронату патриціїв міста. Вони будували театри на своїй землі для виставлення комедій або трагедій під час карнавалів.

Один з ключових інноваційних кроків, що вплинув на побудову нової бізнес-моделі у театральному менеджменті, був зроблений приблизно у 1580 року. У цей час у Венеції з'явилися дві нові театральні будівлі, призначені для вистав комедій *dell'arte*. Їх архітектурне рішення зробило значний новаторський внесок до існуючої практики – тут з'явилися комірочки-ложі, які можна було здавати в оренду глядачам. Згодом кілька поверхів (ярусів) будівлі було облаштовано ложами як окремими приватними кімнатами, де передплатники (зазвичай патриції) могли регулярно перебувати, щоб дивитися вистави. Такий тип театру був архітектурно принципово відмінний від проєкту Театру Олімпіко у Віченці, запропонованого Андреа Палладіо, із амфітеатральним розміщення місць для глядачів. Проєктування театральних приміщень за венеціанським зразком з ложами у ярусах стало прототипом багатьох європейських оперних театрів. Такі

архітектурні нововведення значно покращували бюджети театрів, надаючи можливість впровадження гнучкої цінової політики оплати за вхід та розділяючи простір зали для глядачів на дороговартісні vip-місця у ложах та на інші економічні місця або партер. Такі архітектурні прийоми та пов'язана з ними організаційно-економічна бізнес-модель скоро почали поширюватися всією Європою, широко впроваджуючись на хвилі зростання популярності італійської опери XVII століття [9, 335].

Загалом венеціанська опера заклала основу нової перспективної організаційно-економічної бізнес-моделі оперних театрів. Це стало можливим завдяки діяльності модифікованих «Панчішних компаній» (Compagnie della Calza), об'єднань молодих шляхтичів, заснованих ще у XV столітті для організації та фінансування театральних вистав під час карнавалів або інших соціальних заходів, таких як церемонії зустрічі князів чи послів, тріумфальні процесії, весілля тощо [10, 334]. Традиційні великі акціонерні корпорації, які опікувались масовими культурно-мистецькими заходами, були доповнені менеджерами, або імпресаріо, для задоволення специфічних потреб оперного світу. Їх обов'язками було контролювати виробництво, наймати митців і приймати бізнесові та художньо-постановочні рішення [8, 4].

Активно розвиваючись, оперна сцена значною мірою скористалася наявністю великого та доступного резерву добре підготованих венеціанських співаків та музикантів. Перед справжнім зародженням опери у Венеції музичне життя міста оберталось навколо знаменитої базиліки Святого Марка, центрального храму дожив, головного собору Венеції. Співаки хору собору Святого Марка часто виступали також і в інших церквах та приватних будинках. Музиканти теж створили аналогічне об'єднання. У базиліці творчою та організаційною роботою вокалістів керував віце-капельмейстер. Проте за межами церкви вони могли виступати вільно, вільно обираючи серед своїх представників для укладення контрактів або залучення до виступів. Репертуар для виступів включав релігійні мотети та популярні мадригали, що відповідало бажанням клієнтів [11, 3]. Така концентрація талантів, разом з можливістю пропонувати послуги поза довготривалими ангажементами, сприяла стрімкому розвитку опери, менеджмент якої насправді здебільшого передбачав тимчасові контракти з різними співаками та музикантами. Кількість таких

артистів була відносно значною, що надавало їм перевагу не бути зобов'язаними єдиному роботодавцю.

Отже, різноманітні фактори сприяли успішному розвитку опери в затоках Венеції. До таких факторів відносяться: наявність достатньої кількості театральних просторів (театри, приватні помешкання, церкви, міські публічні локації); добре організовані бізнес-моделі; достатня кількість висококваліфікованих фахівців (авторів, композиторів, вокалістів, музикантів, художників) та виробничого потенціалу; інтенсивний попит на культурно-мистецькі форми дозвілля під час карнавалів; легкий доступ до капіталу.

Зауважимо, що зростаючі обсяги приватних інвестицій у оперний сегмент відповідали бізнес-можливостям, які були втрачені в кінці XVI століття як у торгівлі спеціями, так і на прибуткових ринках німецьких держав [10, 352]. Усі ці фактори сприяли успішному розвитку опери в лагунах Венеції.

У 1637 році два композитори й лібретисти Франческо Манеллі та Бенедетто Феррарі перенесли до Венеції римську концепцію побудови бізнес-моделі оперного жанру. Вони разом з групою співаків орендували Театр Сан-Кассіано для відкриття у ньому публічного оперного театру – першого у світі загальнодоступного оперного театру [12]. Водночас цей підприємницький крок був значним ризиком, оскільки опера вважалася придворною розвагою, і перетворення її на розвагу для мас вважалось неможливим [11, 6].

У зимовий сезон 1637 року трупа прем'єрно виставила оперу «Андромеда», за лібрето Феррарі та на музику Манеллі. Бенедетто Феррарі винайняв приміщення за власний кошти та залучив свої заощадження для фінансування постановочних витрат. Частково колектив виконавців був запрошений з Риму, щоб бути об'єднаним зі співаками та музикантами капели базиліки Святого Марка [6, 82]. Постановочні прийоми опери спиралась на традицію римської театральної школи, що передбачала складну композиційну структуру, ефектні декорації та сценічні ефекти, що призвело оперу «Андромеда» до величезного успіху. Ймовірно, вона також принесла їй прибуток, частково завдяки тому, що Манеллі та Феррарі адаптували вистави до більш скромних можливостей Венеції. Тут в авторів не було потреби задовольняти вимогливу аудиторію, звичну до грандіозних римських постановок з 60–80 музикантами та безліччю

співаків [11, 7], та мали змогу використовувати лише мінімальний музичний супровід, що швидко стало популярним і в інших регіонах півострова [5, 235]. Протягом наступного півстоліття мінімальний склад оркестру значно знизив витрати на зарплату.

Імовірно ризикований бізнес-план зрештою приніс бажаний результат, оскільки наступного сезону підприємці приступили до постановки ще однієї опери. Феррарі знову фінансував витрати, проте цього разу він отримав підтримку ще 5–6 інших співаків, які інвестували свої гроші в очікуванні прибутку. На 1639 рік, на третій рік оперного підприємництва акціонерів у Венеції, було створено вже три оперні театри, і вже з 1678 року відвідувачі карнавалу могли насолодитися 150 виставами, що пропонувалися у дев'яти оперних театрах. Отже, опера поступово стала центральною художньою формою у Венеції, постійно оновлюючись завдяки конкуренції між театрами та вигоді від широкого вибору лібретистів, композиторів та співаків. Жанр мав своїх зірок, передплатників, аншлаги та привабливість для культурного туризму, яка привертала гостей, які сподівались побачити ту чи іншу оперну виставу [10, 347]. Зростаючий темп виробництва опер, разом із наступною їх художньо-постановочною та організаційно-економічною стандартизацією, безумовно відобразився на історії театрального мистецтва.

Венеціанська аудиторія відрізнялася від римської. У Римі аудиторію зазвичай складали запрошені представники вищих прошарків суспільства, які допускались на вистави безкоштовно та іноді змушені були аплодувати з простої ввічливості. У Венеції ж майже виключно приймали платних глядачів, які «сплачували за право дивитися та вільно судити» [переклад – К. Ю.-П.] [11, 8]. Місця на партері або стоячі місця не були нумеровані, що надавало перевагу тим, хто приходив раніше, у наслідку найкращі глядацькі місця нерідко перетворювалися на місця «справжнього бою» [переклад – К. Ю.-П.] [11, 8]. Цікаво, що будь-хто, хто мав намір прочитати лібрето, повинен був купити маленьку свічку, оскільки приміщення погано освітлювалось, а під час самої вистави зовсім затемнювалася [11, 8].

Аналізуючи організаційно-фінансові аспекти оперного бізнесу кінця XVII століття, варто згадати такий епізод. У 1659 році в театрі Сан-Кассіано у Венеції була поставлена опера «Антіоко». Подія відбулася через двадцять років після того, як опера стала важливою частиною венеціанської культури. Постановка

та фінансування опери «Антіоко» були зафіксовані в багатьох джерелах, включаючи облікову книгу Марко Фаустіні – орендар театру, імпресаріо і співзасновник оперної компанії, яка була створена 5 травня 1657 року чотирма акціонерами, кожен з яких зобов'язався вкладати в підприємство по 200 дукатів щороку. Враховуючи, що річна орендна плата театру Сан-Кассіано складала 800 дукатів, початковий депозит, ймовірно, був створений для забезпечення стабільної операційної бази театрального колективу, незалежно від характеру та результатів певного сезону. Власник театру був єдиним учасником оперного бізнесу, який не ризикував втратити своє майно та не ніс підприємницького ризику [8, 4]. Інші троє з чотирьох інвесторів зобов'язалися покривати будь-які операційні борги, що вказує на те, що фінансування опери більше не сприймалося як автоматично прибуткова справа і передбачався ризик отримання можливих збитків. Проте, незважаючи на ці ризики, пов'язана з оперою репутація, задоволення від розваг і можливі вигоди все ще приваблювали підприємливих людей. До кінця XVII століття основна схема, за якою інвестори (каратадори – *caratadori*) вкладали в оперу з метою отримання прибутку від успішного сезону, вже поширилася по різних італійських державах, зокрема через відносно низькі втрати у випадках комерційного провалу [8, 11].

Про фінансову структуру бюджету оперних театрів Венеції середини XVII століття можна судити з таких фактів. Марко Фаустіні орендував ложі в театрі та отримував дохід від їх оренди. Відокремлення доходів від оренди лож від інших надходжень було поширеною бухгалтерською практикою для забезпечення оборотного капіталу імпресаріо [11, 6]. Наприклад, в театрі Сантапональ оренда однієї з 48 лож коштувала 20 дукатів, тоді як вся будівля здавалася за 60 дукатів. У театрі Сан-Кассіано в 1657 році було приблизно 98 лож, оренда кожної з яких коштувала 25 дукатів. Якщо щорічна орендна плата за театр у 800 дукатів була покрита внесками співвласників компанії, імпресаріо міг витратити до 2,450 дукатів (або 15,680 венеційських лір) на постановку опери, отримуючи додатковий дохід від продажу квитків [5, 223]. Оренда ложі забезпечувала лише резервування місця, аналогічно бронювання місця в партері коштувало 1,6 венеційських лір. Власники лож, їхні гості та власники квитків у партер також мали сплачувати окрему вхідну плату, яку називали

bollettini і яка зазвичай становила 4 венеційські ліри. Таким чином, кожен глядач платив двічі: один раз за вхід до театру і ще раз за місце [5, 225].

Аналіз фінансового стану оперних театрів у Венеції свідчить про складні умови діяльності, що вимагало від антрепренерів маркетингової винахідливості. Так дефіцит бюджету здебільшого покривався доходами від оренди лож. На основі даних з облікової книги, Л. Б'янкони і Т. Вокер припускають, що опера у Венеції не була особливо прибутковою, незважаючи на поширену думку про зворотне. Із цього погляду, постановки могли розглядати як розвагу, підтримувану переважно патриціями для їхньої власної культурної або соціальної вигоди. Дві третини глядачів опери склали власники лож та їхні гості або супроводжуючі, тобто представники вищих класів; люди нижчого статусу займали місця в партері [5].

Порівнюючи організаційно-економічні бізнес-моделі оперного мистецтва у Венеції та Римі, варто зупинитись на вартості плати за вхід. У Венеції ціна за найдешевшу пару квитків (вхідний квиток і місце в партері) складала 5,6 венеційських лір, що трохи перевищувало денний заробіток робітника. На відміну від римської опери, яка повністю залежала від щедрих внесків багатих покровителів, венеційська модель була заснована на спільному капіталі акціонерів, характерному для комерційної республіки з великим досвідом управління акціонерними компаніями з морської торгівлі. Тому опера у Венеції (а згодом і в інших містах, наприклад, у Лондоні) являла собою інституцію, яку можна було визначити як «неприбуткове бізнес-інвестування» [*переклад – К. Ю.-Р.*] [10, 332].

У підсумку щодо побудови другої (венеційської) організаційно-економічної бізнес-моделі функціонування оперного бізнесу у XVII столітті можна стверджувати, що він мав проблеми з отриманням прибутку. Незважаючи на те, що простежується тенденція до зведення нових приміщень оперних театрів, а імпресаріо та акціонери вкладають свої кошти в нові постановки, забезпечуючи роботою лібретистів, композиторів, музикантів та співаків, досягти прибутку у такому бізнесі було доволі складно. Це підтверджується кількома процесами, такими як характерні серії комерційних невдач у лондонській опері протягом 18-го століття.

Третій варіант побудови організаційно-економічної бізнес-моделі оперного мистецтва можна умовно назвати «франчайзинговий».

Розглянемо його на прикладі організації оперних вистав у місті Реджо-Емілія за описом, що датується 1683 роком. У цьому випадку короткі оперні сезони завжди планувалися на початок травня, щоб співпасти з весняними ярмарками які супроводжувались прибуттям до міста великої кількості потенційних глядачів (подібно до Венеції, де відвідувачів карнавалів цілеспрямовано залучали до цього). Крім того, таке календарне планування дозволяло організаторам залучати співаків з Венеції, чий період виступів вже закінчувався, та орендувати костюми. У провінції Реджо-Емілія опери ставилися час від часу з 1668 року, і нерегулярні постановки використовували дуже просту форму франчайзингу: для показу купували у венеційського театру повністю готову постановку. Характерно, що постановки 1683 року починалися з приїзду до Венеції представників Реджо-Емілії, які купували [6] лібрето та музику однієї з успішних вистав, показаних того року [5, 233].

Дослідники Л. Б'янкони та Т. Вокер так аналізують побудову організаційно-економічної бізнес-моделі показу оперних вистав у провінції Реджо-Емілія. Вистава 1683 року вимагала інвестицій у розмірі 18 707 моденських лір (Мл). Майже половина цієї суми (8 828 Мл) була використана на оплату вокалістів, причому двоє з них співали протягом усього сезону у Венеції перед тим, як приїхати у Реджо-Емілії. Доходи від оренди лож переважно використовувалися на оренду, будівництво та обслуговування театру, як і у Венеції. Попри те, що благородні родини, які орендували ложі, регулярно платили за цю послугу, окремі ложі розподілялися шляхом жеребкування, що могло призводити до значної розбіжності ціни їх оренди [5, 233].

Оперні імпресаріо Реджо-Емілії також впроваджували досить гнучкий підхід у формування цінової політики. Квитки на вхід, або bollettini, продавалися за цінами, що поступово знижувалися від відкриття до закриття вистав: перші три з семи показів коштували по 6 Мл кожне, а решта чотири – відповідно по 4 Мл, 3,1 Мл, 3,5 Мл і 1,1 Мл. Такі ціни не можна назвати загальнодоступними, особливо з огляду, що найдешевший квиток був рівнозначний денній зарплаті кравця [5, 233].

Загалом фінансові результати від оперної постановки в Реджо-Емілії у 1683 році були досить низькими. Після вирахування суми пожертв від меценатів з фактичних касових надходжень, було виявлено, що опера загалом зазнала дефіциту в розмірі 4 644 моденських лір, що становило приблизно 23% від загальних

витрат. Дані про доходи від оренди лож не були враховані через їхню сумнівну доступність. Важливо відзначити, що патронат над проектом здійснював герцог Модени, і тому його скарбниця, ймовірно, стала останнім ресурсом для покриття фінансових зобов'язань [5, 232–235].

Л. Б'янкони та Т. Уокер описують витрати на матеріали і заробітну плату для оперної постановки в Реджо-Емілії. Загальна вартість матеріалів, включаючи орендовані костюми, становила 6 215 моденських лір, а заробітна плата – 3 360 лір. Значні заощадження були досягнуті за рахунок відсутності у постановці механічних і спеціальних ефектів, за винятком сцени з вогнем у фіналі другої дії. Оркестр, який був більшим ніж у Римі чи Венеції, складався з двох клавесинів, теорбо, п'яти скрипок, трьох альтів, віолончелі та контрабаса. Загальна заробітна плата оркестру становила 774 ліри, з яких 306 лір отримали провідні трубочі герцогського двору Модени [5, 232–235].

Наукова новизна полягає в тому, що здійснено ґрунтовний аналіз та систематизацію різних організаційно-економічних бізнес-моделей оперного виробництва в Італії XVII століття, що дає змогу краще розуміти, як різні економічні та соціальні контексти впливали на розвиток опери як мистецтва й бізнесу.

Висновки. Відповідно до запропонованого вище аналізу зібраних та систематизованих фактів з історії італійської оперної сцени XVII століття, можна сформулювати основні принципи та особливості трьох основних організаційно-економічних бізнес-моделей оперного виробництва даного часопростору. Римська модель була заснована на патронаті, де дуже дорогі постановки фінансувалися меценатами і були безкоштовними для глядачів, що підкреслювало культурний, соціальний і політичний престиж покровителів. Венеціанська модель, навпаки, була підприємницькою, де основну роль відігравав імпресаріо, організатор заходів. Хоча цей підхід і був ринковим, він також потребував підтримки меценатів та ризикованих інвестицій для фінансування оперної компанії. Модель Реджо-Емілії являє собою змішаний підхід, де важливу роль грав впливовий покровитель, який забезпечував фінансову підтримку та покривав можливі збитки. Важливо зазначити, що регіони Європи, де опера згодом стала процвітати як приватний бізнес, прийняли основні методи побудови організаційно-економічної бізнес-моделі, розроблені у Венеції та Реджо-Емілії.

Це дослідження може стати підґрунтям для поглибленого розуміння еволюції оперних бізнес-моделей та їхнього впливу на сучасний культурний ландшафт, а також допомогти у розробці ефективних стратегій для подальшого розвитку оперного мистецтва.

Примітки

¹ Пізніше отримав назву «Театр чотирьох фонтанів» (Teatro delle Quattro Fontane), також відомий як Театр Берніні (Teatro Barberini) – оперний театр у Римі, Італія, спроектованим (частково) Джан Лоренцо Берніні та побудованим у 1632 році родиною Барберіні [9, 11–14].

Література

1. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру (10-те вид.) / пер. з англ. Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, Г. Шашків. Львів : Літопис, 2014. 729 с.
2. Владимірова Н. В. Історія театру Західної Європи і США. Київ : [б. в.], 2024. Ч. 1. 203 с.
3. Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру: підручна книга: факс. вид. 1929 р. / за ред. й з вступ. увагами О. Білецького. Львів: Простір-М, [200–]. Вип. 1. 471 с.
4. Миленка Г. Д. Історія зарубіжного театру (від античності до просвітництва). Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2007. 279 с.
5. Bianconi L., Walker T. Production, consumption and political function of seventeenth-century opera. *Early Music History*. 1984. №4. P. 209–296. DOI:10.1017/S026112790000450.
6. Buelow G. J. A History of Baroque Music. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 720 p.
7. Clubb L. G. Italian Renaissance Theatre. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. / J. R. Brown (ed.). New York: Oxford University Press, 2001. P. 107–141. URL: https://archive.org/details/oxford-illustrate0000unse_c1z8/page/n5/mode/2up (дата звернення: 17.03.2024).
8. Glixon B. L., Glixon J. E. Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice. Oxford, Oxford University Press, 2005. 424 p. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195154160.001.0001.
9. Hammond F. Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 394 p.
10. Muir E. Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera. *Journal of Interdisciplinary History*. 2006. Vol. 36, № 3. P. 331–353. DOI: 10.1162/002219506774929854.
11. Prunières H. Opera in Venice in the XVIIth Century. *The Musical Quarterly*. 1931. Vol. 17, № 1. P. 1–13. URL: https://archive.org/details/sim-musical-quarterly_1931-01_17_1/page/6/mode/2up?view=theater (дата звернення: 17.03.2024).
12. The world's first public opera house. *Teatro San Cassiano: Venezia 1637*. URL:

<https://www.teatrosancassiano.it/en> (дата звернення: 17.03.2024)..

References

1. Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2014). History of Theatre. Lviv [in Ukrainian].
2. Vladymyrova, N. V. (2024). History of Theatre of Western Europe and the USA. Kyiv [in Ukrainian].
3. Dmytrova, L. (1929/2006). From the History of the World Theatre. Lviv [in Ukrainian].
4. Mylenka, H. D. (2007). History of Foreign Theatre (from Antiquity to the Enlightenment). Kyiv [in Ukrainian].
5. Bianconi, L., & Walker, T. (1984). Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. *Early Music History*, 4, 209–296 DOI:10.1017/S0261127900000450 [in English].
6. Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington [in English].
7. Clubb, L. G. (2001). Italian Renaissance Theatre. *The Oxford Illustrated History of Theatre*, 107–141. Retrieved from: https://archive.org/details/oxfordillustrate0000unse_c1z8/page/n5/mode/2up [in English].
8. Glixon, B. L., & Glixon, J. E. (2005). *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford. DOI:10.1093/acprof:oso/9780195154160.001.0001 [in English].
9. Hammond, F. (1994). *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven; London [in English].
10. Muir, E. (2006). Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera. *Journal of Interdisciplinary History*, 36 (3), 331–353 DOI: 10.1162/002219506774929854 [in English].
11. Prunières, H. (1931). Opera in Venice in the XVIIth Century. *The Musical Quarterly*, 17 (1), 1–13. Retrieved from: https://archive.org/details/sim_musical-quarterly_1931-01_17_1/page/6/mode/2up?view=theater [in English].
12. The world's first public opera house. (n.d.). *Teatro San Cassiano: Venezia 1637*. Retrieved from: <https://www.teatrosancassiano.it/en> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.04.2024
Отримано після доопрацювання 07.05.2024
Прийнято до друку 14.05.2024*