

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
НМАУ «КИЇВСЬКА КОНСЕРВАТОРІЯ»

Вокальний та диригентський факультет
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

МАГІСТЕРСЬКА НАУКОВА РОБОТА

Магістр

на тему:

«СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ
СТАНІСЛАВА МОНЮШКА „ГАЛЬКА“ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ»

Виконала:

студентка другого року навчання освітнього
ступеню «Магістр»,
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
освітньо-наукова програма «Музична режисура»
Пархоменко Наталя Сергіївна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри оперної підготовки та музичної
режисури

Касьянова Олена

Василівна

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри оперного співу

Кабка Геннадій

Миколайович

Київ-2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ОПЕРА С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ.....	13
1.1. Особистість С. Монюшка у польській музичній культурі ХІХ століття.....	13
1.1.1. Вплив родини і оточуючого середовища на обрання композитором творчого шляху	14
1.1.2. Періодизація композиторської творчості митця в контексті його життєвого шляху.....	14
1.1.3. Мистецька спадщина С. Монюшка, її актуальність в реаліях сьогодення.....	16
1.2. Опера С. Монюшка «Галька» в мистецтвознавчому контексті.....	17
1.2.1. Мотиваційний поштовх звернення С. Монюшка до проблеми соціальної нерівності суспільства.....	18
1.2.2. Першооснова лібрето опери крізь призму бунтівних подій у Польщі XVIII-XIX століть.....	18
1.2.3. Віленська і Варшавська редакції лібрето опери, їх порівняльний	

аналіз.....	20
1.2.4. Видозміни різних музичних редакцій опери С. Монюшка «Галька», в умовах соціально-політичних подій середини ХІХ століття.....	21
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	21
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПОСТАНОВОЧНИХ ВЕРСІЙ ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» УПРОДОВЖ СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ ТВОРУ.....	24
2.1. Сценічні інтерпретації опери в її різних редакціях за життя композитора.....	24
2.1.1. Віленська прем'єра першої редакції опери, її концептуальне постановочне вирішення.....	24
2.1.2. Несприйняття аристократією та можновладцями першої редакції опери. Вимога її переосмислення в соціально-побутовому аспекті.....	25
2.1.3. Варшавська прем'єра другої редакції твору в контексті пом'якшення акцентів на відображеннях причин народних бунтів.....	26
2.2. Особливості сценічного втілення опери С. Монюшка «Галька» в театрі Старицького.....	27
2.2.1. Причини звернення М. Старицького до опери С. Монюшка.....	28
2.2.2. Режисерське бачення корифеєм оперної вистави згідно запитів публіки та тогочасних можливостей театру.....	29
2.2.3. Сприйняття глядачем і театральною критикою сценічного прочитання	

опери М. Садовським.....	31
2.3. Сценічна реалізація опери С. Монюшка «Галька» в постмодерновій естетиці.....	33
2.3.1. Концептуальне переосмислення опери всупереч композиторському задуму.....	34
2.3.2. Прем'єра постмодернової версії опери, її сприйняття театральною критикою і суспільством.....	37
2.4. Сценічне прочитання опери С. Монюшка в естетиці мета-модерну.....	38
2.4.1. Створення концепцій майбутньої вистави у відповідності до композиторського задуму твору-оригіналу.....	38
2.4.2. Втілення оперної вистави в умовах інтеграції сучасних досягнень науки, мистецької практики та інноваційних арт-технологій.....	40
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	42
РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ БАЧЕННІ МАГІСТРАНТОМ СИНТЕТИЧНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....	45
3.1. Створення магістрантом власної версії опери на основі переопрацювання її двох редакцій.....	45
3.1.1. Обрання найбільш знакових сюжетних перипетій у віленській та варшавській редакціях лібрето, написання нової комбінованої	

версії.....	45
3.1.2. Осмислення різних композиторських редакцій твору, синхронізація скомпонованої музичної драматургії з новим лібрето опери.....	47
3.2. Режисерський задум магістранта в концептуальному баченні майбутньої вистави відповідно до власної редакції твору.....	48
3.2.1. Співставлення ідейно-тематичного аналізу власної редакції твору з аналогічним аспектом оперної вистави.....	49
3.2.2. Вирішення пластично-просторового образу майбутньої вистави крізь призму сучасних досягнень музичного театру.....	50
3.2.3. Синтез традиційних та інноваційних засобів виразності у вирішенні драматургічних колізій оперного проєкту.....	52
3.3. Концепт реалізації власної версії оперного проєкту відповідно до запитів глядача доби інформаційного суспільства та сучасних можливостей театральної сцени.....	53
3.3.1. Узгодження з постановочною групою різновекторної реалізації вистави.....	54
3.3.2. Організація постановочно-репетиційного періоду в контексті сучасних досягнень менеджменту театрального мистецтва.....	55
3.3.3. Робота з виконавським складом по втіленню сценічних завдань персонажів.....	58

3.3.4. Промоція прем'єри оперного проєкту та його подальшого сценічного життя.....	61
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	64
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.....	68
ДОДАТКИ.....	77

ВСТУП

Актуальність дослідження.

В українських реаліях XXI століття, коли відбувається активне розшарування суспільства за соціальним станом, проблема нерівності у романтичних відносинах між молодими людьми знов набуває нової хвилі актуальності та вимагає пошуку шляхів її вирішення задля врівноваженого способу буття соціуму та запобігання спалахів конфліктних ситуацій. У цьому аспекті великого значення набуває звернення до класичних оперних творів на подібну тематику, які дозволяють поновому переосмислити причини створення означених конфліктних ситуацій у різні часи існування суспільства та пошук шляхів їх попередження. Одним із таких творів стала опера відомого польського композитора Станіслава Монюшка «Галька», лібрето якої було написане на підґрунті новели Казімежа Вуйціцького «Горянка» за мотивами стародавніх гірських легенд. Опера пережила дві музичні редакції: віленську та варшавську із поступовим пом'якшенням за вимогою влади гостросоціального конфлікту в умовах селянських повстань з перенесенням акценту на побутову драму. Сучасні звернення до теми трагічного кохання між молодими людьми з різних соціальних верств населення крізь призму переосмислення опери С. Монюшка «Галька» на тлі театральної естетики XXI століття актуалізує обрану проблематику дослідження.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.

Виконання дослідження передбачено перспективним планом наукової роботи кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України (2026-2030) та тему «Музично-театральне мистецтво в контексті художньої парадигми XXI століття».

Об’єкт дослідження: опера С. Монюшка «Галька» в концептуальному задумі композитора.

Предмет дослідження: концепт знакових версій режисерського вирішення опери впродовж її сценічного життя.

Мета дослідження: проаналізувати видозміни режисерських підходів до втілення опери в контексті театральної естетики різних часів.

Завдання дослідження:

- розглянути ступінь сучасного наукового осмислення драматургічного підґрунтя та соціальної природи опери С. Монюшка «Галька» в контексті творчого доробку композитора;
- проаналізувати знакові постановочні версії різних музичних редакцій опери упродовж сценічного життя твору;
- запропонувати власну режисерську інтерпретацію опери в концептуальному баченні магістрантки як синтетичного мистецького проєкту.

Теоретична база дослідження: зарубіжні та вітчизняні наукові, літературні, мистецтвознавчі, навчально-методичні та енциклопедичні видання, структуровані за напрямками:

- *постать С. Монюшка у польській культурі XIX століття:* О. Андрущенко [1], В. Бялопетович [6], Велика українська енциклопедія [8], О. Вовк [10], М. Голдинський [12], Енциклопедія сучасної України [19], О. Лисенко [35], Н. Пархоменко [41], В. Рудзінський [49], Г. Степаненко [52], Український музичний енциклопедичний словник [53], Ю. Ясіновський [61], Baker’s Biographical Dictionary of Musicians [62];
- *драматургічне підґрунтя лібрето опери у його видозмінах:* Р. Михайлова [36], Н. Пархоменко [41,44,47], А. Янчонська [60], J. Prosniak [70], W. Wolski [79,80];

- *композиторські редакції музичного контенту опери*: Велика українська енциклопедія [7], Г. Горський [13], Л. Кияновська [28], Н. Пархоменко [44,45,46], J. Prośniak [70].
- *постановочні версії опери упродовж її сценічного життя*: Л. Корній [30], О. Крамар [32], І. Олійник [39], Н. Пархоменко [42,43,45], Ю. Станішевський [51], О. Федотова [54], В. Щепакін [58], J. Kornak [66], J. Marczyński [67], M. Parker [68], D. Szwarcman [71,72], M. Terlinski [75], S. Zuchowski, G. Zajaczkowski [81,82];
- *режисерські засоби виразності у трактуванні опери в умовах театральної естетики XXI століття*: Енциклопедія сучасної України [20], О. Касьянова [26,27], Л. Курбас [33], О. Лачко [34], Н. Пархоменко [43,45], С. Чернишова [57], T. Vermeulen [77,78].

Аналітичний матеріал дослідження: складають відео-версії різних редакцій опери у сучасному театральному просторі, театральні рецензії, спогади, мемуари, інтерв'ю, партитура і клавіри двох композиторських редакцій опери, програми тощо.

Методологія дослідження:

- для розгляду ступеня сучасного наукового осмислення драматургічного підґрунтя та соціальної природи опери С. Монюшка «Галька» в контексті творчого доробку композитора – біографічний, ретроспективний, аналітичний;
- для аналізу знакових постановочних версій різних музичних редакцій опери упродовж сценічного життя твору – художньої реконструкції, жанровий, стилістичний, інтерпретаційний;
- для створення власної режисерської інтерпретації опери в концептуальному баченні магістрантки як синтетичного мистецького проєкту – системно-аналітичний, структурно-функціональний, експериментального моделювання.

Наукова новизна дослідження: визначення характерних рис знакових сценічних версій різних музичних редакцій опери С. Монюшка «Галька»

Практичне значення дослідження: створення власної моделі опери на підставі синтезу сучасних наукових розвідок та мистецької практики в контексті переосмислення гостросоціальної тематики в реаліях сьогодення.

Особистий внесок здобувача: означене дослідження є самостійно виконаною науковою працею. Усі ключові ідеї, положення і висновки розроблялись автором самостійно.

Апробація результатів дослідження: основні положення роботи пройшли апробацію на одній всеукраїнській та чотирьох міжнародних науково-практичних конференціях Академії впродовж 2025-2026 років:

1. Пархоменко Н., Драматургічне підґрунтя першоджерела лібрето опери С. Монюшка «Галька» в контексті соціокультурних реалій Польщі XVIII-XIX століть / Музичний театр XXI століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: програма міжнар. наук.-практ. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 24-26 лютого 2025р., Київ 2025, С. 17. Сертифікат учасника.
2. Пархоменко Н., Особливості сценічного втілення опери С. Монюшка «Галька» М. Старицьким у Києві / Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: програма міжнар. наук. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 5-7 травня 2025р., Київ 2025, С. 36. Сертифікат учасника.
3. Пархоменко Н., Сценічна реалізація опери С. Монюшка «Галька» у постмодерновій естетиці / Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театру доби високих технологій: програма міжнар. наук. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 25-27 березня 2026р., Київ 2026, С. 23. Сертифікат учасника.
4. Пархоменко Н., Робота режисера з концертмейстером над аналізом клавіру опери С. Монюшка «Галька» / Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва України

та світу: програма V всеукр. наук.-практ. конф. НМАУ 2-4 квітня 2026. Київ 2026. Сертифікат учасника №002876.

5. Пархоменко Н., Режисерська інтерпретація опери С. Монюшка «Галька» в експериментальному моделюванні магістрантки / Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності: міжнар. наук. конф НМАУ 4-6 травня 2026 року. Київ 2026. Сертифікат учасника.

Публікації:

1. Пархоменко Н., Драматургічне підґрунтя першоджерела лібрето опери С. Монюшка «Галька» в контексті соціокультурних реалій Польщі XVIII-XIX століть / Музичний театр XXI століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 24-26 лютого 2025р., Київ 2025, С 140-144.

2. Пархоменко Н., Особливості сценічного втілення опери С. Монюшка «Галька» М. Старицьким у Києві / Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: програма міжнар. наук. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 5-7 травня 2025р., Київ 2025 . С. 121-126.

3. Пархоменко Н., Сценічна реалізація опери С. Монюшка «Галька» у постмодерновій естетиці / Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театру доби високих технологій: програма міжнар. наук. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 25-27 березня 2026р., Київ 2026. С. 79-83.

Структура наукової роботи складається зі вступу, трьох розділів, що містять дев'ять підрозділів, двадцяти п'яти пунктів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (82 позиції), та додатків (7 позицій). Загальний обсяг роботи складає 82 сторінки, основний зміст – 67 сторінок.

Основні результати магістерської наукової роботи на тему «СЦЕНІЧНЕ МРОЧИТАННЯ ОПЕРИ 'ГАЛЬКА' В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ» пройшли

передзахист на засіданні кафедри оперної підготовки та музичної режисури
НМАУ «Київська консерваторія» 06 травня 2026 року, протокол №9.

РОЗДІЛ 1. ОПЕРА С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ

1.1. Особистість С. Монюшка у польській музичній культурі ХІХ століття

Станіслав Монюшко був непересічною постаттю та ключовим діячем польської музичної культури середини-кінця ХІХ століття, здійснивши неоціненний вплив на розвиток національного оперного жанру, фактично започаткувавши його.

Біографічний нарис персони композитора та його творчий шлях у своїх роботах розглянули О. Андрущенко [1], В. Бялопетович [6], О. Вовк [10], М. Голдинський [12], О. Лисенко [35], Н. Пархоменко [41], В. Рудзінський [49], Г. Степаненко [52] та Ю. Ясіновський [61]. Згадки про творчі досягнення митця містять вітчизняні та зарубіжні збірники, архівні й енциклопедичні джерела як Бібліотека української музичної літератури [3], Велика українська енциклопедія [8], Енциклопедія сучасної України [19], Український музичний енциклопедичний словник [53], Baker's Biographical Dictionary of Musicians [62].

1.1.1. Вплив родини і оточуючого середовища на обрання композитором творчого шляху

5 травня 1819 року в родині збіднілої шляхти, яка проживала у фільварку Убель Мінської губернії (територія сучасної Білорусі), народився видатний польський композитор, «батько польської опери» Станіслав Монюшко [дод. А].

Ще з юних років в родинному колі в ньому виховували любов до батьківщини і краю, в якому він народився. Саме в свої ранні роки Монюшко глибоко проникнувся історичними зв'язками Польщі та Литви, їх спільними національно-визвольними рухами. Це заклало свободолюбне ідеалістичне зерно у світогляд майбутнього композитора та вплинуло не тільки на його особистісний розвиток, але, у подальшому, і на вектор його мистецтва.

Монюшки були благородними, проте не погордими людьми і мали добрі відносини із підлеглим селянством. Маленький Станіслав зростав серед простого люду, грався із сільськими дітьми. У цьому середовищі у нього розвинувся особливий зв'язок із фольклором та народною пісенністю, вперше розкрилися його здібності до музичного мистецтва. Саме пісня стане лейтмотивом усієї подальшої творчості Монюшка. Вона зробить його мистецький доробок унікальним і колоритним. Його називатимуть і він сам себе вважатиме «пісенним» композитором, адже саме в пісні зберігається національний колорит.

У віці восьми років Станіслав Монюшко разом із батьками переїжджає до Варшави. Там він розпочинає свій професійний музичний шлях з навчання гри на фортепіано у Августа Фрейєра. У 1830 році родина знову переїжджає, цього разу до Мінська, де він вступає до гімназії і вивчає там композицію під керівництвом Д. Стефановича. З 1837 по 1840 роки композитор вирушає до Берліну на навчання, де довершує свою майстерність з композиції та опановує хорове диригування у Ф. Ругенгагена. Таким чином, родина, оточуюче середовище та можливість навчання у знакових різнопрофільних митців того часу дозволило С. Монюшку сформувати підвалини його майбутнього творчого шляху.

1.1.2. Періодизація композиторської творчості митця в контексті його життєвого шляху

Ще під час навчання Станіслав Монюшко розпочинає свою мистецьку кар'єру. У 1838 році він вперше публічно дебютує як композитор і видає «Три пісні» на слова Адама Міцкевича. А вже 1839 року композитор створює музику до п'єси «Ніч в Аппенінах» А. Федра, яка того ж року була поставлена у Львові.

З 1840 року композитор переїжджає до міста Вільно і з цього моменту починається період його творчості, що залишиться у його біографії під назвою «віленський». Це був ранній та один із найбільш продуктивних періодів у житті

композитора, в якому він довершував свій стиль і який відзначається в житті митця та усього польського народу створенням першої національної опери – «Гальки». У ній яскраво відображені стиль, освіта та ідеологія композитора, а також загальний польський дух на тлі тогочасних селянських повстань. Він прожив у Вільно з 1840 по 1858 рік, служивши там у костелі святого Іоанна та даючи уроки фортепіано та композиції. Там у 1848 році він вперше представив публіці «Гальку», яка в майбутньому буде вважатися значущим твором не тільки для поляків, але й для інших слов'янських народів, посідаючи почесне місце у західноєвропейському та світовому оперних репертуарах. Саме в Вільно композитор створив більшість своїх пісенних творів, що сильно вплинули на тогочасний розвиток музичного мистецтва у регіоні. З 1850 року він диригував вистави у віленському міському театрі, де, за деякими даними, ще раз поставив «Гальку» у 1854 році.

У 1858 році композитор переїжджає до Варшави, приставши на пропозицію представити «Гальку» столичній публіці у Великому Театрі. За цю честь композитору прийшлося заплатити високу ціну та переопрацювати власний твір відповідно до смаків аристократичної публіки та вимог ідеологічної цензури. Це підкосило композитора ментально та, за словами його сина, доводило до сліз. Проте за подібні жертви Монюшко отримав не тільки можливість презентувати знову «Гальку» у національному театрі, але й став там диригентом.

З 1864 по 1874 працював професором Музичного інституту. Одним із визначних творів цього періоду стала опера «Страшний двір» (також відома як «Зачарований замок»), яка була знята з репертуару театру представництвом царату в 1865 році після декількох показів через невідповідність цензури. Видатною подією для композитора у цей час стала постановка «Гальки» у Празі його другом, Берджихом Сметаною, у 1868 році.

1.1.3 Мистецька спадщина С. Монюшка, її актуальність в реаліях сьогодення

Найбільш визначним твором із мистецької спадщини Станіслава Монюшка являється опера «Галька». Вона має титул першої польської національної опери та міцно тримає першість у польських театрах вже близько двох століть. Її унікальна мелодика, яскравий національний колорит та вічність головної теми сюжету, що ґрунтується на розшарованості суспільства на привілейовані кола і соціально незахищені, на вічному конфлікті у взаємовідносинах між ними, несправедливому ставленні до вразливої верстви населення, нехтуванні щирими почуттями, користуються популярністю у сучасної публіки, демонструючи їй не тільки колорит, але й важливість не засуджувати, а допомагати тим, хто в біді і не має жодної підтримки.

Свій другий післяпрем'єрний пік популярності опера набула на початку ХХ століття у Варшавському театрі завдяки блискучому виконанню партії-ролі Гальки видатною українською оперною співачкою Соломією Крушельницькою. Вона поновому розкрила глибинний психологізм своєї героїні, майстерно передавши у голосі та жестах її просту, закохану і стражденну натуру.

Опера «Галька», хоч і не є надзвичайно популярною, проте виконувалася й на теренах України. Ще з початку ХХ століття вона з'явилася на театральній сцені Київського міського театру (нині Національна опера України імені Т. Шевченка) у постановці корифея М. Садовського і була адаптована ним для українського глядача, з переносом подій оригінального твору на Покуття (нині ІваноФранківська область). Присутність українського мелосу в опері, переважно у партії Гальки, покращує аудіальне сприйняття твору українською публікою.

Через свою гостру соціальність та засудження аристократичних кіл опера йшла на українській сцені навіть за часів СРСР. За тих часів партію-роль Гальки

блискуче виконала Євдокія Колесник, ставши однією із найкращих Гальок ХХ століття.

На український оперний майданчик «Галька» повернулася у ХХІ столітті. У 2019 році відбулася прем'єра вистави на сцені Національної музичної академії України. А у 2026 році вона знову повертається на цю ж саму сцену як випускна робота авторки магістерського дослідження.

Опера, що підіймає проблему жіночої вразливості в очах суспільства, є насправді надзвичайно актуальною для України. За проведеними дослідженнями для роботи над виставою магістрантка отримала сумну і незадовільну статистику, яка зазначає, що близько 65% жіночого населення України неодноразово зіштовхувалися з емоційно-психологічним та сексуально-фізичним аб'юзом зі сторони партнера. Це підтверджує актуальність опери у сьогоденних реаліях держави та важливість звернення уваги цим твором до суттєвої проблеми українського суспільства.

1.2. Опера С. Монюшка «Галька» в мистецтвознавчому контексті

Станіслав Монюшко зробив винятковий вклад у польську мистецьку скарбницю. Завдяки його ідеологічним переконанням виник твір, який увійшов у репертуари великих світових театрів та залишається там понині.

Художньо-ідейні погляди композитора, його роботу над обома редакціями опери у своїх дослідженнях схарактеризували українські та іноземні дослідники Т. Бондаренко [5], Г. Горський [13], Н. Костюк [31], А. Муха [38], Л. Пархоменко [40], Н. Пархоменко [41,44], Г. Степаненко [52], J. Grubowski [65], J. Prosniak [70].

Згадки про автора першоджерела Казімежа Вуйціцького містяться в оглядовій літературі: Енциклопедії сучасної України [18] та Український музичний енциклопедичний словник [53].

Особистість лібретиста опери «Галька», польського поета і письменника Влодзімежа Вольського означено в публікаціях Р. Михайлової [36], А. Янчонської [60] та оглядових джерелах як Енциклопедія сучасної України [17], Український музичний енциклопедичний словник [53].

Для аналітичної роботи у визначенні суттєвих змін між двома версіями твору авторкою магістерського дослідження було використано рукописні матеріали композитора [3] та дві редакції лібрето [79,80].

1.2.1. Мотиваційний поштовх звернення С. Монюшка до проблеми соціальної нерівності суспільства

Як відомо із попередніх підрозділів, Станіслав Монюшко зростав у атмосфері поваги до селянської праці й відсутності чіткої соціальної диференціації. Тож із початком селянських повстань на теренах Польщі середини-кінця ХІХ століття проти повновладства шляхти, композитор зайняв чітку народну позицію. Він прагнув створити повстанський маніфест, який би підтримав дух народу у цій боротьбі. У 1820-х роках у Варшаві Монюшко знайомиться із поетом і письменником Влодзімежем Вольським, який повністю поділяє погляди композитора. Разом вони домовляються створити оперу на основі поеми «Гальшка» Вольського, яка в свою чергу була натхненна «Горянкою» Казімежа Вуйціцького. Вольський починає ретельну роботу над лібрето у співавторстві із самим композитором. Так виникла перша польська національна опера – маніфест боротьби за свободу польського народу.

1.2.2. Першооснова лібрето опери крізь призму бунтівних подій у Польщі ХVІІІ-ХІХ століть

Казімеж Владислав Вуйціцький – відомий польський письменник, етнограф, видавник, редактор та журналіст. Будучи всебічно розвиненою людиною, але так і не отримавши вищої освіти, він активно займався вивченням етнографії та фольклору Польщі, здійснивши безліч експедицій у 1827-1830-х роках.

Достеменно невідомо, але існує здогад, що свою новелу «Горянка» («Góralka». *Obraz dramatyczny z XVIII wieku*) Вуйціцький задумав якраз під час однієї зі своїх експедицій, надихнувшись оповідками місцевих жителів про замок на гірських схилах та історію любовного зв'язку пана і наймички. Він пом'якшив проблематику легенди, подавши її у піднесено-романтичному ключі, але з незмінним трагічним фіналом.

У подальшому «Горянкою» зацікавився молодий поет, письменник, лібретист та перекладач Влодзімеж Вольський. Будучи по натурі своїй максималістом та революціонером, він глибоко переймався долею простих польських селян, що спонукало його звернутися до цієї тематики. Взавши за основу новелу «Горянка» К. Вуйціцького, він повністю переробив її, залишивши в центрі лише тему ошуканої селянки, позбавив свій твір романтизму, розгорнувши дію в реалістичному, соціально-побутовому ключі. Він перейменував романтичнобаладних Ганну і Лютомира у Гальшку і Януша, додав ключового персонажа Йонтека в якості голосу правди. Поема викликала у нижніх верств суспільства співчуття та різке обурення аристократією, через що була заборонена тогочасною цензурою. Але Вольський не здавався і шукав інші шляхи до втілення свого твору. Так, влітку 1846 року В. Вольський знайомиться з відомим польським композитором С. Монюшком. Монюшко – шляхтич від народження, був дуже близьким до простого люду. Тому, як і Вольський, він глибоко переймався подальшою долею народу. У тандемі з Вольським композитор нарешті знаходить достойну соціально-побутову тематику для свого твору. Разом вони трансформують заборонену поему «Гальшка» у лібрето, переносячи дію твору на схили Підгалля (сучасної Галичини), де на той момент (1846 рік) відбувалися найактивніші селянські повстання, водночас змінивши ім'я головної героїні на Гальку. Співтворці опери надають важливу соціальну роль «голосу народу» — хору, обирають ключові моменти драматургії поеми та втілюють її у твір, який став знаковим для польського оперного мистецтва. Від першочергової ідеї селянського

повстання авторам прийшлося відмовитися задля самої лише можливості втілити твір і не бути при цьому заарештованими.

1.2.3. Віленська і Варшавська редакції лібрето опери, їх порівняльний аналіз

Прем'єра опери «Галька» відбулася у 1848 році на сцені театру міста Вільно. Лібрето опери за своєю драматургічністю було більш наскрізним, центрованим на головні події опери. Конфлікт поданий глядачеві гостро і безпосередньо. Дія розвивалася стрімко, ідейно націлена на різке засудження шляхти, на фоні чого образ Гальки був підкреслено трагічним. Усі фольклорні епізоди гармонійно вписувалися в основну сюжетну лінію, доповнюючи основні драматичні сцени і додаючи їм національного колориту. Через свою стрімкість, перша редакція лібрето опери мала 2 дії і була ближча до музичної драми, ніж до повноцінної опери у тогочасному понятті цього жанру.

За десять років від першого показу опери у м. Вільно, відбувається друга прем'єра «Гальки». Цього разу вже у Варшаві. Станіславу Монюшко була надана честь представити першу національну польську оперу на сцені столичного театру, але за певних умов. Головною умовою стала видозміна опери відносно цензури і смаків шляхетної публіки. Гостроту конфлікту прийшлося пом'якшити, радикальний бунтарський текст переписати у більш м'якій формі, в також розширити сцени, додати більше побуту і фольклору. Композитор був глибоко скривджений такими вимогами, адже вони йшли у розріз із його світоглядом, та все ж наважився на такий крок аби дати своєму творінню шанс на вічне життя. За спогадами його сина відомо, С. Монюшко не стримував сліз, переробляючи «Гальку». Так опера із 2 дій переросла у 4. У варшавській редакції твору набагато глибше розкривається персонаж Йонтека, який супроводжує головну героїню крізь усі негаразди, намагаючись захистити її від пана так само, як сам Монюшко намагався захистити головну ідею «Гальки» від цензури.

1.2.4. Видозміни різних музичних редакцій опери С. Монюшка «Галька», в умовах соціально-політичних подій середини ХІХ століття

Видозміни першої «віленської» редакції «Гальки» торкнулися не тільки літературно-ідеологічного змісту опери, але і її музичного тексту. Як відомо із попереднього пункту, у варшавській редакції твору помітно розтягнулася драматургічна лінія, утворюючи 4 дії замість 2-х, це так само відобразилося і на музичній складовій. На думку магістрантки, саме через вимогу збільшити форму твору і наблизити її до тогочасного загальноприйнятого італійського стандарту, композиторові прийшлося внести докорінні зміни і у лібрето.

Однією із вимог дирекції театру було розширення фольклорно-побутових сцен із додаванням балетних номерів. Спираючись на тогочасний французький культурний вплив у Східній Європі, авторка магістерського дослідження висуває припущення, що смаки місцевої елітної публіки були продиктовані саме модою на французький балет та опери, насичені балетно-танцювальними сценами. Це стало ультимативно важливим пунктом у адаптації «Гальки» до столичної сцени, тож С. Монюшко мусив поступитися цій вимозі, розширивши уже існуючі балетні сцени та дописавши нові. Так, до прикладу, в опері з'явилися мазурка і полонез.

Посилення ролі Йонтека в опері також спонукало розширенню музичного матеріалу його партії. Він за своєю сюжетною важливістю дорівнявся до партій головних героїв, а за кількістю номерів і сценічних появ навіть обійшов партію Януша. Довершуючи партію Йонтека, Монюшко створив одну із надскладних арій тенорового репертуару (арія Йонтека з 4 дії «Szumia jodly na gór szcycie»).

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Становлення С. Монюшка як видатного польського композитора відбувалося ще із раннього дитинства під впливом його родини та

навколишнього оточення. Він зростав на народній пісенній творчості, що в майбутньому знайшло відгук у його творчості та сформувало авторський стиль.

Під час свого «віленського» мистецького періоду композитор, натхненний тогочасними селянськими повстаннями на території Польщі, у співавторстві з поетом і лібретистом Влодзімежем Вольським створюють визначальну для творчого доробку Монюшка оперу «Галька». Її прем'єра відбулася восени 1848 року, а повторний показ стався 1854 року, після чого оперу помітили у столиці й запропонували автору презентувати свій твір на варшавській сцені. З цього починається однойменний етап творчості С. Монюшка.

В 1858 році у Варшаві відбулася повторна прем'єра оновленої версії «Гальки» згідно цензурних вимог та стильових уподобань аристократичної публіки. Попри небажання композитора поступатися власними ідейними засадами, соціальний конфлікт твору пом'якшується й елітарна публіка схвально сприймає оперу. Завдяки цьому «Галька» включається до репертуару Великого театру Варшави, а Монюшко отримує престижні посади у столичних мистецьких установах.

Творчість Станіслава Монюшка зберігає свою актуальність уже понад століття як на території Польщі та Заходу, так і країнах Східної Європи, зокрема в Україні. Починаючи свій шлях на вітчизняних театральних майданчиках з постановки М. Садовського, продовжуючи в Київській опері (нині Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка), вона була презентована на сцені Оперної студії Національної музичної академії України як незалежний мистецький проєкт 2019 року, а у 2026 році як магістерський творчий випускний спектакль авторки означеного дослідження.

Опера «Галька», сповнена пісенністю – головним штрихом творчого почерку Монюшка, репрезентує його світоглядні позиції та знаходить свій попит вже майже два століття. Художня цінність опери виокремлює її серед інших творів окресленого жанру, а її багатовіковий злободенний сюжет на тему

соціальної нерівності привертає увагу митців різних країн та часів із багатовекторними сценічними прочитаннями в умовах різних естетичних парадигм.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПОСТАНОВОЧНИХ ВЕРСІЙ ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» УПРОДОВЖ СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ ТВОРУ

2.1 Сценічні інтерпретації опери в її різних редакціях за життя композитора

Для подальшого життя власного творіння та його популярності, С. Монюшко був змушений видозмінювати «Гальку» згідно уподобанням тогочасної публіки. У зв'язку із цим опера має дві редакції: віленську та варшавську. Першопричини появи та кардинальну різницю між ними у своїх наукових розвідках дослідили Г. Горський [13], Р. Михайлова[36], Н. Пархоменко [41], W. Wolski [79,80].

2.1.1. Віленська прем'єра першої редакції опери, її концептуальне постановочне вирішення

Перший показ опери «Галька» С. Монюшка відбувся 1 січня 1848 на сцені міського театру у Вільно. Через свою ідеологічну спрямованість та першоплановість простолюду на противагу шляхти, композиторові прийшлося докласти чимало зусиль, щоб постановка опери відбулася взагалі. Та все ж Монюшкові вдалося добитися дозволу на постановку свого твору. За відсутності фінансування і незацікавленість спонсорів у «хлопській» опері композитору прийшлося вкласти чимало власних грошей у постановчий процес та декорації вистави. За браком потужної вокальної школи у цих краях і нестачу коштів ролі в прем'єрній виставі зіграли актори-аматори. Через відсутність відповідних голосів чоловічі партії декілька разів переписувалися і композитор вимушено запросив співака-баритона з Італії.

На думку магістрантки, беручи до уваги та скрутні обставини, у яких відбувалася постановка, можна припустити, що декорації до вистави були мінімальні, адже композитор хоч і походив із шляхетного роду, великих статків не мав. Враховуючи відсутність достатньої акторсько-вокальної підготовки виконавців, можна передбачити, що мізансцени були статичні та спрощені від

надскладної дії. Як відомо, формат прем'єри був виконаний у концертно-сценічній постановці, що доповнює умовний реконструктивно-аналітичний метод відтворення першого показу.

Після прем'єри оперу «Галька» чекав перемінний успіх у публіки. Містянам сподобалася опера, зал гудів від захоплення. Театральна критика схвально оцінила виставу, зазначаючи, що у опери неабиякий потенціал на закріплення у національному репертуарі. Але аристократична публіка дуже холодно прийняла оперу, що вплинуло на перерву в її подальшому сценічному житті.

2.1.2 Несприйняття аристократією та можновладцями першої редакції опери. Вимога її переосмислення в соціально-побутовому аспекті

Хоч шляхта негативно сприйняла оперу та страшенно образилася через її ідейний посил, блокуючи її подальше втілення, композиторові все ж вдалося добитися повноцінної сценічної постановки. Таким чином, 28 лютого 1854 року на сцені міського театру м. Вільно знову відбувається вистава опери «Галька», цього разу вже повністю сценічна версія.

Уже з цієї вистави починається переосмислення композитором власного задуму. Він додає ансамблі, що глибше розкривають характери персонажів, в також переосмислює партію Йонтека, додаючи йому музично-драматургічного матеріалу. Йонтек із закоханого друга Гальки і другорядного персонажа перетворюється на повноцінного героя із власною життєвою трагедією, який контрастно відтіняє Януша.

Завдяки цій виставі та її гучному успіху оперою зацікавилися у Варшаві. До її потенціалу і можливості стати найбільшим національним музично-театральним надбанням виявили інтерес як глядачі, так і фахівці. Але на шляху «Гальки» до столичної сцени лежали численні перешкоди і найпершою з них було саме ідеологічне спрямування твору. Варшавська публіка складалася переважно із аристократів, проти яких власне була головна ідея опери. Основною умовою у переопрацюванні твору стала саме цензура і вимога до

пом'якшення соціального конфлікту, перенесення його у соціально-побутову площину. Таким чином, повсякчасність і постійність негативних подій, відображених у опері, знуцання над селянством у результаті редагування перетворюються із систематичних принижень та насильства до поодинокого нещасного випадку. Цей поступ сильно підкосив моральний стан композитора, пригнічуючи його дух і завдаючи мук у переопрацюванні власного задуму.

На фоні драматургічного перегляду відповідно до вимог і золотих стандартів тогочасних творів змінилася і загальна структура опери, розширена партія Йонтека та були додані побутові сцени і танцювально-балетні номери. Після цього опера мала надзвичайний успіх не тільки серед польської публіки (де вона за століття була поставлена більше 1000 раз), але й серед зарубіжної. Її перший успіх у цьому контексті відбувся у Празі 1868 року, де постановка була ініційована другом С.

Монюшка, композитором та диригентом Б. Сметаною.

2.1.3 Варшавська прем'єра другої редакції твору в контексті пом'якшення акцентів на відображеннях причин народних бунтів

Довгоочікувана варшавська прем'єра «Гальки», що мала надзвичайний успіх у публіки, закріпила за собою звання першої польської національної опери. На думку диригентки-постановниці К. Ніколенко [46], фольклор та вітчизняний колорит народних сцен та свіжо доданих балетних номерів (мазурка, полонез) у поєднанні із колосальною пісенністю, притаманною С. Монюшку, та насиченою оркестровою партитурою, що «не поступається самому Верді» дали у результаті творіння, що стало національною гордістю. Опера «Галька» з тих пір зайняла своє пошановане місце в репертуарі Великого театру Варшави.

Не зважаючи на народну любов до оновленої версії, шляхта все одно сприйняла твір доволі прохолодно і неоднозначно. З одного боку, її тішило, що

тепер у Польщі була власна національна опера, що захоплювала своїм музичним матеріалом, визнаним шедевральним. Проте головна проблема твору – тема соціальної нерівності – все ж не давала спокою верхівці суспільства і вбачалася докором та засудженням їх способу життя. Незважаючи на те, що образ шляхтича Януша був доволі радикально переопрацьований композитором, аристократія все ж образилася на подібну критику. Відносно до першої редакції твору, де пан Януш був доволі однозначно негативним персонажем, в другій редакції він відзначався більшою людяністю та співчуттям. Його мучать докори сумління і він щиро шкодує за власні помилки і своє ставлення до Гальки. Акцент проблематики твору був змінений із загальної соціальної проблеми та народної трагедії на особистісну драму. Але все одно більшість шляхтичів «впізнавали» себе у головному герої. І хоча серйозного скандалу із представниками верхівки композиторові вдалося уникнути, та твір з боку аристократії все ж був прийнятий прохолодно і з недовірою.

2.2 Особливості сценічного втілення опери С. Монюшка «Галька» в театрі Старицького

На початку ХХ століття опера «Галька», поступово набуваючи світової популярності, з'являється на українських театральних майданчиках. Ідея інсценізації твору видатного польського композитора С. Монюшка опановує М. Старицького. Однак з ряду цензурних заборон корифею не вдається це зробити. Започаткований ним задум розвиває М. Садовський. Він створює авторську постановку, яка знаменувала визначальний розвиток національного оперного мистецтва в Україні. На цю тему були проведені дослідження такими авторами, як Г. Веселовська [9], Л. Корній [30], О. Крамар [32], І. Олійник [39], Н. Пархоменко [42], Ю. Станішевський [51], О. Федотова [54], В. Щепакін [58].

2.2.1. Причини звернення М. Старицького до опери С. Монюшка

Опера «Галька» стала не тільки культурним надбанням Польщі, а й вплинула на розвиток оперно-сценічного мистецтва у країнах Східної Європи. Завдяки своєму національному колориту та бунтівному зерну вона знайшла відгук у сусідніх країнах, які знаходилися під владою царату. В їх числі була і Україна. Дух непокори, яким насичена опера Станіслава Монюшка, зацікавив корифеїв українського театру. Першим на цей твір звернув увагу М. Старицький, який активно просував національний музично-драматичний жанр на теренах України у контексті тимчасового послаблення регіональної політики царату. Він осягнув соціальну актуальність опери «Галька» відносно тогочасної суспільної ситуації та вирішив утілити її на українській сцені.

З 1882 року Старицький започатковує активний творчий процес розвитку музично-драматичного національного театру, в ході якого формує трупі висококласних акторів, здатних впоратися і з оперною виставою. Із цього починається їх спільна робота у обраній сфері. Разом із М. Старицьким важливе місце у трупі посідав М. Садовський, тож корифеї фактично співпрацювали. Проте невдовзі між ними стається серйозний конфлікт на тлі розбіжностей у художніх поглядах, що призводить до розпаду основної трупи і утворенню двох окремих колективів.

У трупі Старицького поступово виникає потреба розширяти репертуар із додаванням не тільки нових українських музично-драматичних творів, але і європейських. Тож 1887 року корифей вирішує звернутися до опери С. Монюшка «Галька» як до зразку означеної музичної культури, який попри все був би зрозумілим і близьким вітчизняному глядачеві. Він доклав великих зусиль над реалізацією власного задуму і навіть створив авторський переклад вистави. Нажаль, його запит на друк був відхилений: переклад опери не відповідав тогочасним цензурним вимогам. Твір був заборонений до інсценізації.

Про таку прикру невдачу згодом дізнається М. Садовський і приймає рішення взяти роботу над виставою на себе. Митець створює власну версію українського перекладу, інтерпретуючи оперу у власному контексті. Він переносить події на

Галичину, героїв відповідно перетворюючи на гуцулів, що надає абсолютно іншого стилістичного забарвлення зовнішній складовій вистави. Прем'єрний показ твору в подальшому станеться саме завдяки плідній праці трупі М. Садовського.

2.2.2 Режисерське бачення корифеєм оперної вистави згідно із запитами публіки та тогочасними можливостями театру

Основний штрих Садовського, який визначав вектор його творчості, заключався у наближенні опери до середньостатистичного глядача. Він робив це завдяки сценічному відтворенню реалістичних побутових сцен із елементами етнографії. Саме при роботі над оперою «Галька» С. Монюшка найповніше розкрилося його режисерське бачення. Проте попри ґрунтовно продуманий і відпрацьований синкретизм, притаманний музично-драматичному жанру, в контексті якого відбувалася постановка «Гальки», корифей все ж не дотримав головної єдності музичної образності та сценічного дійства. У музичному матеріалі опери, не зважаючи на її широку регіональну колоритність, все ж переважають польські мотиви. Концептуальне перенесення твору на терени Галичини спрощувало ідейновізуальне сприйняття вистави глядачем. Воно йшло у розріз із музичною складовою твору, тим самим відходячи від ідеологічної першооснови самого композитора С.

Монюшка, акцент якого був спрямований саме на польський момент.

Через зміну регіону режисером відбулася і етнографічна зміна твору. Сценографічна складова вистави складається з гуцульського побуту, так само деякі польські колоритні номери у сценічній площині замінили на гуцульські розважально-обрядові. Подекуди це навіть стосувалося видозміни форм імен

головних героїв. Наприклад Гальку в перекладі Садовського називають переважно Галя чи Галина, Януша – Ясь і Янко. Пластичним вирішенням опери займався знаний хореограф-етнограф В. Верховинець. Він включив до танцювальних сцен опери аркан, що надзвичайно вразило публіку Наддніпрянщини.

У чому Садовський дотримався задуму С. Монюшка, так це у підтримці бунтівного вогню в ідеологічному наповненні опери. Так само, як і свого часу композитор, режисер скористався твором як маніфестом бунту проти чужої влади. У фіналі його вистави Йонтек із загиблою Галькою на руках прямував до костелу, у якому пан грав весілля, а за ним слідували гуцули, скидаючи вгору топірці як символ повстання.

Ролі персонажів були блискуче виконані професійними співаками-акторами. Прем'єру вистави відіграли О. Петляш у ролі Гальки, Я. Бутовський у ролі Йонтека та Д. Бутовський у ролі Стольника. Януша зіграв П. Рязанець. Роль Гальки, майстерно виконана студенткою провідної вокальної педагогині О. Муравйової О. Петляш, принесла їй славу, завдяки чому вона увійшла в історію вітчизняної опери як перша Галька української сцени.

Олена Муравйова [дод. Б], видатна співачка та вокальний педагог, активно співпрацювала із трупю М. Садовського над постановкою голосу для акторів. Водночас вона працювала в музично-драматичній школі імені М. Лисенка, де самостійно організовувала музично-театральні постановки та концерти ансамблів для своїх студентів. Основним принципом педагогині в роботі з голосом було комплексне відношення до співу як до процесу праці з психофізикою. Для неї велику роль в оперно-сценічній довершеності грало поєднання ідейних та художніх засад із вокально-технічним аспектом виконання музичного матеріалу партії-ролі.

Мисткиня залишила по собі неоціненний слід у вокальному мистецтві, сформувавши особисту вокальну школу та випустивши плеяду зірок оперної

сцени та вокальних педагогів Київської консерваторії. Серед них О. Петляш, З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Козловський, Н. Захарченко та інші. Її вокальні концепції продовжують жити у творчих «онуках», серед яких і народна артистка України, лауреатка Шевченківської премії, професор кафедри оперного співу та завідувачка кафедрою оперної підготовки та музичної режисури НМАУ Євдокія Колесник.

Авторка магістерського дослідження також дотична до «школи» Муравйової, адже навчалася оперному співу під керівництвом Є. Колесник. З особистого досвіду магістрантка стверджує, що робота над образом, музикальністю та їх поєднання із технічною складовою звуковедення є визначальною рисою філософськотехнологічних засад системи, створеною Оленою Муравйовою.

2.2.3 Сприйняття глядачем і театральною критикою сценічного прочитання опери М. Садовським

Серед тогочасних театральних критиків думка відносно вистави М. Садовського була неоднозначною. Багато хто вважав, що зміна колориту та етнографії спростила виставу і суперечила композиторському задуму. Проте усі критики зійшлися на влучному втіленні глибокого психологізму вистави і гостротою її конфлікту. Попри це, вистава здобула народну любов, адже пересічний глядач був надзвичайно вражений ідейно-тематичним наповненням та якістю постановки.

Грунтовну рецензію на постановку опери «Галька» М. Садовським залишив український композитор Кирило Стеценко. У своєму відгуку він наголосив на вдалому поєднанні музичної компоненти опері зі сценічною дією, утвореною задумом корифея та досконалою грою його акторів. К. Стеценка вразила сценічна узгодженість між виконавцями партій-ролей, хором та балетом, він високо відгукувався про злагоджену організаційну частину сценічного процесу. Критик відзначає органічність акторської гри співаків-акторів, їх спосіб існування у запропонованому просторі. Він хвалить режисерський метод М.

Садовського та уміле поєднання художніх засобів виразності у досягненні сценічної виразності.

Однак Кирило Стеценко поставив під сумнів вірність авторського рішення корифея щодо перенесення дій опери на територію Галичини. Він доєднався до критичних дискусій відносно постановки «Гальки» театром Садовського, які у переважній більшості засуджували рішення режисера українізувати оперу всупереч задуму композитора та наголошували, що польський музичний матеріал твору в поєднанні з українською манерою виконання та побутовими елементами створює дисонанс у цілісному сприйнятті твору. Стеценко зайняв модервану позицію у власній рецензії: він високо оцінив художню складову вистави та її концептуальне рішення, акторський ансамбль, проте наголосив, що подібна експериментальна спроба дійсно негативно вплинула на первісний задум С. Монюшка та кардинально змінило стильову приналежність твору-оригіналу.

Композитор залишив не просто критичний відгук на виставу опери «Галька» в режисурі М. Садовського, а порівняв її із постановкою аналогічного твору в Київському міському театрі, визначивши два полярні концептуальні підходи. У рішенні корифея, на думку К. Стеценка, присутнє тяжіння до комбінованої практики поєднання музики, драматичної дії та народно-побутової компоненти в одну структуру, що виконуватиме функцію емоційного насичення сценічного дійства. Вирішення опери С. Монюшка Київським міським театром як стаціонарною структурою зі сталими правилами та вимогами до процесів інсценізації автор рецензії визначає як академічне та доволі застаріле, сповнене шаблонами акторської гри та вокального виконання, але при цьому більш стримане у жанрово-стилістичній трансформації оригінального задуму твору. Ідея польського композитора у заданій виставі лишається незмінною. З цих двох постановок Кирило Стеценко все ж виділяє роботу театру Садовського, адже, на його думку, корифей займався надважливою для вітчизняного

перформативного мистецтва справою, а саме закладав модель національного музично-драматичного театру. І хоча критик, сам будучи композитором, звернув увагу на видозміну оригінального матеріалу твору й закликав уникати грубого порушення в роботі над наступними виставами, все ж він підтримав М. Садовського та його ідеологічне спрямування мистецького шляху.

2.3 Сценічна реалізація опери С. Монюшка «Галька» в постмодерновій естетиці

З початком високотехнологічної ери смаки та естетичні вподобання публіки зазнали драматичних змін. Цинізм, послаблення почуття співпереживання у суспільстві та новітні технічні можливості театрів призвели до виникнення жанру постмодернізму. На сьогоднішній день він займає провідну позицію серед способів переосмислення та сценічного втілення класичних творів. Опера «Галька» С. Монюшка була неодноразово інтерпретована в окресленому жанрі. Найбільш яскравим та обговорюваним постмодерністичним рішенням зазначеного твору вважається постановка польського режисера Маріуша Терлінського.

Передумови виникнення жанру постмодернізму та його характерні риси у своїх працях розглянули Енциклопедія сучасної України [20], О. Касьянова [26,27], Л. Курбас [33], О. Лачко [34], Н. Пархоменко [43,45], С. Чернишова [57], T. Vermeulen [77,78].

Магістранткою для аналізу було розглянуто постановку Маріуша Терлінського в Опері Народовій у Варшаві 2019 року [76] та рецензійні джерела театральної критики J. Kornak [66], J. Marczynski [67], M. Parker [68], D. Szwarcman [71,72], M. Terlinski [75], S. Zuchowski, G. Zajaczkowski [81,82].

2.3.1. Концептуальне переосмислення опери всупереч композиторському задуму

Початок ХХ століття знаменував для людства прихід нової ери науковотехнічних відкриттів, які докорінним образом вплинули на розвиток культури і мистецтва. Виникнення кіно і радіомовлення надало поштовх для створення мистецького продукту масового споживання. Цей фактор істотно вплинув на формування естетичних смаків, уподобань та запитів публіки, скоригувавши моральні устої суспільства. Усталені поняття та традиції стали вважатися застарілими і потребували пошуку нових засобів виразності, відповідних вимогам часу і здатних вирішувати тогочасні актуальні теми. Таким чином, виникає нове модерне мистецтво як альтернатива класичному, в контексті якого ведуться експерименти з пошуку нових режисерських підходів і прийомів у реалізації оперних вистав. Великого значення у цей період набуває деталізована розробка психологізації образів персонажів, особливо драматичного і трагедійного звучання на кшталт опери «Галька», де постановники намагалися виявити причини хибних вчинків і дій героїв, розкрити їх новітніми пластично-просторовими, пантомімічними засобами, щоб виявити глибокі душевні переживання скривджених ними персонажів.

У середині ХХ століття виникає необхідність звернення до неокласичного трактування оперних творів із гармонійним поєднанням кращих досягнень традиційної та модерної стилістики. Завдяки такому синтезу опера набуває нового яскравого забарвлення не тільки з точки зору розкриття глибинних психологічних сенсів вчинків героїв, але й вдалому сполученню елементів художнього декоративного оформлення і сценографії із новими можливостями кольорово-світлової партитури.

Остання третина ХХ – початок ХХІ століття в оперному мистецтві з'являється новий стильовий напрям – постмодернізм, крізь призму якого твори починають розглядатися в іронічному світлі через панування філософії цинізму

в тогочасному соціумі. На цьому підґрунті виникає естетика постмодернізму, яка часто-густо трактує високі помисли людини, їх значущі для суспільства вчинки у негативному, брутальному, приниженому форматі. З огляду на сучасну соціально-політичну ситуацію у світі означена художня парадигма повертає свою популярність. Подібну тенденцію провокує стрімка десенсибілізація суспільства та превалювання цинізму як світоглядного устрою соціуму.

Головним маркером постмодернізму, за яким його можна легко визначити, є стильова еkleктика. Її характерність полягає у перенесенні місця дії жанру одного часового періоду в інший. Наприклад, реалізація барокової опери у сучасній естетиці. До ознак постмодернізму також відносять деконструктивізм, іронію, змішування жанрів та цитатність. Однією із притаманних вказаному напрямку рис є використання широкого спектру цифрових технологій та мультимедіа як елементу концептуального вирішення вистави. Захоплюючись новітніми можливостями цифрового інструментарію, постановники часто приділяють надмірну увагу візуальній складовій оперного проєкту, що переважно негативно відбивається на якості акторської гри і, як наслідок, на змістовному наповненні твору.

У якості постмодернового втілення опери С. Монюшка «Галька» авторка магістерського дослідження розглянула постановку 2019 року Опері Народової у Варшаві в кооперації з оперою *an der Wien* видатного польського режисера сучасності Маріуша Терлінського у мистецькій співпраці з диригентом Лукасом Боровічем. Автор вистави уникає класичного вирішення сюжету, він переносить дію на терена сучасної Польщі, паралельно цитуючи декілька різних, не пов'язаних за змістом, епох. Цей аспект є індикатором деконструкції та інтертекстуальності, які вказують на приналежність вистави до естетики постмодернізму. Попри це режисер зберігає польський колорит, йдучи за музичною складовою опери, оскільки Януш і Софія виконують традиційні танці Польщі – мазурку та полонез. Балетмейстер вистави Том Ян

Вигода, вправно поєднав модернові хореографічні рішення (аналог весільної дискотеки) та народні елементи. Розроблене Борисом Кудліком сценічне середовище витримане у межах концептуального мінімалізму. В оздобленні відсутні зайві деталі та присутня спрямованість на постмодерістичну естетику щодо простору, в якому відбувається дія. У органічному синтезі з рішенням художника по світлу Майкла Хейнца це у загалі формує стриману, стерильну та холодну атмосферу умовності (що теж є ще одним яскравим маркером постмодернізму). Костюми у виконанні Дороти Рокуело дотримують загальну концепцію режисера, природно поєднуючись із локацією не тільки за стилем, але й кольоровою палітрою. Це створює тотальну цілісність сценічного образу.

Крижана атмосфера у сценічному просторі ніби підкреслює спустошеність персонажів і відсутність у них щирих емоцій. У чорній, білій та сірій гамі кольорів акцентною плямою стає Галька. Вона періодично з'являється у кольоровому вбранні, переважно зелених відтінків.

На думку авторки магістерського дослідження, модернізація місця дії та перенос його у естетику, наближену до сьогодення, виглядає виправдано, адже в основі опери лежить універсальний сюжет – використання наївної бідної дівчини представником заможних верств суспільства. Режисер зберігає характерні риси персонажів, видозмінюючи хіба що Януша додаванням йому людяності та щирого каяття за скоєне, і Гальку, роблячи її дорослішою, аніж вона є в оригіналі [дод. В]. Магістрантка вважає, що подібне рішення додає героям психологічної правдоподібності та наближає їх до глядача.

Образ нареченої Януша, Софії [дод. Г], автор вистави інтерпретував як легковажну, пустотливу кокетку, що відповідає стереотипним упередженням публіки щодо дітей багатіїв та представників влади.

Як підсумок, подібне вирішення, хоч і не слідує в точності композиторським канонам, проте є зрозумілим і цікавим сучасному глядачу, адже завдяки

прийомам наближення персонажів до публіки присутнім у залі легше реагувати на цю історію, ототожнюючи її із ситуацією з життя.

2.3.2 Прем'єра постмодернної версії опери, її сприйняття театральною критикою і суспільством

Постановка «Гальки» С. Монюшка у режисерському прочитанні Маріуша Терлінського, що була створена на замовлення Опері Народової у Варшаві в 2019 році у кооперації з театром *an der Wien*, отримала полярні відгуки та стала однією з найбільш обговорюваних вистав театру та польського культурного простору загалом. Відгуки театральної критики та глядачів абсолютно полярні, що є типовою ознакою для постмодерністичних сценічних творів. Вони балансують між захопленням візуальною мовою спектаклю, практично кінематографічною, та обуренням радикальним відходом від традицій.

Більшість театральних рецензентів допускають, що М. Терлінський усвідомлено відмовився від традиційної етнографічно-романтичної версії прочитання «Гальки». Він пропонує психологічно глибшу версію виставу, в якій конфлікт між соціальними станами переходить в інтегральну історію про владу, залежність (Януш більшу частину вистави перебуває з пляшкою в руках, Галька в свою чергу залежна від Януша) та насильство. Відхід від традиційного бачення постановки може також визначатися як акцент на міжнародну співпрацю та універсалізацію польського сюжету для легшого його сприйняття іноземною аудиторією.

Багато критиків наголошують на кінематографічності робіт Терлінського, зокрема «Гальки». Цю рису навіть визначають як характерну для його режисерського стилю. Він поділяє сцену на плани, створює візуальний ефект монтажності, крупних планів та психологічній концентрованості. Його вирішення «Гальки» подібне до психологічного трилеру з елементами нуару.

Режисерська вистава отримала й багато негативних рецензій. Деякі театрознавці вважають її занадто зухвалою і засуджують елемент підпорядкування музичної драматургії опери сценічній дії. Критики зауважують, що ще одним руйнівним для композиторського задуму вистави є елемент перетворення жіночого трагічного образу на джерело для внутрішнього конфлікту чоловіка-героя. На думку авторки магістерського дослідження, подібна зміна акцентів у даному творі недопустима, адже вона нівелює головний соціальний конфлікт і йде принципово всупереч композиторові.

Не дивлячись на негативні відгуки, переважна більшість глядачів вважає вистави Маріуша Терлінського блискучим режисером, високо оцінює художні якості твору і стверджує, що оперу «Галька» у його концептуальному баченні можна вважати найкращим проєктом Опери Народової за останні роки.

2.4 Сценічне прочитання опери С. Монюшка в естетиці мета-модерну

Сучасний глядач потребує оновлених способів вирішення оперних вистав, які б співвідносилися із його внутрішніми коливаннями. Бажання знайти грань між традицією і постмодерном ініціює виникнення мета-модерну. Естетичні засади окресленого жанру та його застосування у сучасному театрі окреслили у власних дослідженнях О. Касьянова [26,27], С. Чернишова [57], Т. Vermeulen [77,78].

2.4.1. Створення концепцій майбутньої вистави у відповідності до композиторського задуму твору-оригіналу

У той час, як постмодернізм ніс тотальну деконструкцію та ставив під сумнів будь-яку вагомість мистецтва, мета-модерн утворився на грані іронії та щирості. Він у певній мірі повертає емоційне залучення до вистави, проте без романтичного апломбу. Головна відміна цих двох жанрів у тому, що там, де постмодернізм «розбирає», мета-модерн конструює наново нові сенси.

Концептуальна постановка опери «Галька» крізь призму жанру мета-модерну не передбачає повного заперечення композиторського задуму, а припускає його переосмислення згідно з естетикою сучасної людської чуттєвості, яка сповнена полярними гранями, такими як щирість, присутність й ескапізм, трагізм і манірність у ньому. У мета-модерновій трактовці твір не буде позбавлений історизму, а буде переопрацьований у багат шаровий структурний комплекс, в якому емоційність та відвертість співіснують із сіткою структурою та інститутом опери як жанру.

Побудова режисерського задуму у світлі художніх принципів мета-модерну ґрунтується на принципі коливання між крайнощами. З огляду на подібні умови жанру «Галька» вже буде не тільки про трагічне нерівне кохання, а цілий виклад про вигнання, неприйняття та суто символічне насильство. Сценографія при вирішенні опери в окресленому жанрі позбавлена ілюстративності, проте працює на створення та підтримку напруги у поєднанні декількох часових рамок. Важливо відмітити, що музичне наповнення опери не втрачає своєї першості, а навпаки акцентується у контексті емоційного та психологічного навантаження. Романтизм у музичному полотні яскраво «проживається» співаками-акторами на сцені. Принципи виконання артистів базуються на щирій, моментами гіперболізованій емоційності, уникаючи принципів натуралізму. Вони водночас знаходяться у образі виконавця і спостерігача. Емоція і думка у мета-модерні йдуть у комплексі, адже сам принцип цього жанру заключається у сполученні складових «емо» і «раціо».

Головні герої опери в мета-модерновому концептуальному рішенні здобувають образну багатогранність. Галька із стражденної від панської всездозволеності кріпачки перетворюється на дівчину, у якій відбувається осциляція між ілюзорними очікуваннями та болючою, жорстокою реальністю. Януш також наділений акцентованим внутрішнім конфліктом між почуттями та вигодою, розкаянням та цинізмом. Мета-модернове рішення стосується всіх

дійових осіб твору, спонукаючи їх до душевних вагань між крайнощами і тим самим наближаючи персонажів до психоемоційної природи сучасного глядача. У мета-модерновій виставі допустимо використовувати метод багаторівневості сценічної реальності. Знаходження героїв на сцені може бути як фізичним, так і символічним чи абстрактним. Наприклад, тут можна використати прийом дуальної присутності: головний співак-актор, який виконує матеріал партії-ролі, та його «тінь», що транслює його емоції. Створення подвійного емоційного образу виконавця відбувається завдяки використанню артиста балету або голограми чи відеопроєкції.

Соціальна проблема, яка підіймається автором в опері, не отримує нівелювання чи відходження на другий план, а органічно вплетена у загальне емоційне наповнення постановки. Протистояння шляхтичів із селянством отримує вираження не просто у формі критики системи, а трансформується у моральне запитання про наявність совісті та співчуття у суспільстві, відповідальності за скоєні злочини.

У підсумку авторка магістерського дослідження визначає, що мета-модернове втілення опери у сценічному просторі здатне поєднати автентичність музичного матеріалу твору з його постійним проживанням співаками-акторами у багатовимірній сценічній площині. Трагедія опери в окресленому контексті перестає бути виключно статистично-аналітичною проблемою як у постмодерністичній традиції, але й не повертається до своєї безпосередності як у традиційних вирішеннях. Вона знаходиться у постійному коливанні між цими двома полярними точками, розгойдуючи внутрішній світ реципієнтів.

2.4.2 Втілення оперної вистави в умовах інтеграції сучасних досягнень науки, мистецької практики та інноваційних арт-технологій

Важливим елементом при створенні мета-модернової концепції вистави є використання технічних можливостей сучасного оперного театру.

Відеоматеріали, багаторівневе світло, звукові ефекти, які пропонує ресурс сьогоденішньої мистецької установи, доцільно використати для створення багатопланової реальності. Це сприяє глядацькому емоційному зануренню у виставу та водночас усвідомленню її театральності та «несправжності». Такий хід підсилює осциляцію, тримаючи аудиторію між полюсами залучення та дистанції.

На цьому етапі режисеру важливо переосмислити синкретичну природу оперного театру і наряду із його традиційним синтезом музики, драматургії, хореографії та акторської гри поставити цифрові технології та мультимедіа. У цьому контексті опера набуває рис перформативності, де художній результат починає залежати не тільки від традиційних форм сценічної майстерності, але й художньо-технологічної складової: світла, звукових ефектів та використання мультимедійних елементів.

Мета-модернове вирішення «Гальки» в умовах інтеграції сучасної мистецької практики та новітніх арт-технологій утворює багатопланову сценічну реальність, у якій музичний матеріал автора співіснує з різними формами візуалізації, цифровими та перформативними задумами режисера. Магістрантка наголошує, що у технологічній оснащеності інсценізації головне не втрачати якості в реалізації оригінального твору, перекриваючи його цифровими та медіазасобами, а знайти баланс та концептуальне рішення у їх природному суміщенні. Інтегрувати технології в постановку слід не заради самої опції осучаснення вистави, а для підкреслення емоційної та ідейної складової твору-оригіналу композитора.

Вирішення сценічного простору ґрунтується на основах гібридності, яка передбачає поєднання фізичної дії виконавців партій-ролей та інтерактивних елементів, екранів та відеопроєкцій. Сучасні світлові можливості доцільно використовувати для просторового розширення чи поділу сцени, а також для «підсвічення» емоційних сплесків персонажів відносно сюжетних перипетій.

Як символічну візуалізацію внутрішніх переживань героїв режисери часто-густо обирають химерний кольоровий відеоряд чи граються зі світловою наповненістю номеру або сцени твору, підсилюючи вокальну експресію виконавців та сприйняття драматургії глядачем. Артист-вокаліст у подібному нетрадиційному вирішенні опери розширює спектор своєї взаємодії, включаючи у нього не тільки партнерів по сцені, але й цифрові елементи, підлаштовуючи свою сценічну присутність під оновлений простір.

Окреслені підходи є часто вживаними у сучасній постановочній практиці. Вони реформують оперу, виводячи її за межі музично-драматичного жанру в його класичному розумінні та наближаючи до мультимедійного перфомансу.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

За життя С. Монюшка його найвизначніша опера «Галька» пройшла довгий та тернистий шлях від першої реалізації у концертно-сценічній версії до гучного національного та європейського успіху. Її початкова версія неодноразово змінювалася протягом багатьох років. Написана у 1848 році у місті Вільно, вона отримала своє перше композиторське доопрацювання в рамках оригінальної редакції у 1854 році й була тепло зустрита міською публікою, на відміну від аристократії.

У 1858 році композиторові випадає нагода увіковічити свій твір. Починається підготовка «Гальки» до столичної сцени. У Варшаві композитор вперше стикається з прямою вимогою видозмінити оперу під смаки місцевої публіки, яка складалася переважно зі шляхти. З глибоким жалем композитор переопрацьовує лібрето та номерну структуру власного творіння, зменшуючи соціальну гостроту та підводячи оперу під італійський стандарт.

Прем'єра другої «варшавської» редакції «Гальки» принесла С. Монюшку славу як творцю першої польської національної опери, забезпечивши творцю

посаду головного диригента у Варшавській опері, а творінню – почесне місце у вітчизняному репертуарі.

Опера «Галька» швидко набувала популярності не тільки на території Польщі, але й привернула до себе увагу українських театральних діячів. За сценічне втілення твору та його адаптацію для місцевої публіки взявся корифей національного театру М. Старицький. Він створив власний переклад твору, який, на жаль, не пройшов цензури.

Подальшу роботу над втіленням опери переймає його колега, М. Садовський. Його адаптація твору відповідає цензурним вимогам і він отримує дозвіл на інсценізацію. Корифей збирає сильну команду для роботи над постановкою на чолі з В. Верховинцем, якому належало хореографічне вирішення вистави, та видатним лірико-колоратурним сопрано й геніальною педагогинею О. Муравйовою. Згідно з концептуальним баченням Садовського, місце дії в опері перенеслося з Польщі на терена України. Подібна українізація твору в поєднанні з етнографічно-побутовою сценографією та органічною акторською грою й вокальним виконанням була тепло сприйнята публікою. Однак театральна критика, включно із рецензією композитора Кирила Стеценка, наголосила, що подібне режисерське рішення негативно вплинуло на первинний задум твору та порушило його цілісне сприйняття.

Опера С. Монюшка «Галька» досі залишається одним із найпопулярніших творів, який відносять до слов'янської музичної традиції. Вона посідає вагоме місце в репертуарах не тільки польських, а й європейських оперних театрів, постійно переосмислюючись сучасними режисерами. Однією із найвідоміших сценічних реалізацій твору вважається постмодерністична постановка польського режисера Маріуша Терлінського. Вона виступає яскравим прикладом сучасних світових театральних тенденцій, прибираючи рамки національного колориту польської опери і залишає універсальну історію

покинутої багатієм бідної дівчини, загострюючи соціальний конфлікт в умовній сценічній площині постмодерну.

Театральна критика та публіка схвально оцінили художні якості режисерського рішення Терлінського, його концепції. Проте зауважили зміщення акценту зі стражденної долі Гальки на внутрішній конфлікт Януша, відбілюючи персонажа. Подібну резолюцію автора вистави назвали зухвалою та невідповідною до композиторської ідеї С. Монюшка.

Новітні технологічні можливості та цифровізація театального простору у поєднанні із запитамі сучасного глядача відкривають можливість до реалізації опери «Галька» в естетиці мета-модерну. Принципи осциляції та емоційного залучення із передбаченням дистанції через підкреслену театралізацію гармонійно поєднуються із музичною частиною твору, створюючи органічний синтез зі сценічною дією, акцентованою на емоцію, у просторовому медійноперформативному середовищі.

РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ БАЧЕННІ МАГІСТРАНТОМ СИНТЕТИЧНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

3.1. Створення магістрантом власної версії опери на основі переопрацювання її двох редакцій

Для огляду двох версій та застосуванням їх у практичній діяльності авторкою магістерського дослідження було розглянуто дві редакції лібрето опери «Галька» С. Монюшка [79,80], клавір варшавської редакції [37] та власний постановчий план [47]. Для втілення особистого задуму постановницею також були розглянуті статті П. Ільченка [22,23] та С. Шутька [59].

3.1.1. Обрання найбільш знакових сюжетних перипетій у віленській та варшавській редакціях лібрето, написання нової комбінованої версії

Вибір опери «Галька» С. Монюшка магістранткою для створення вистави до державного іспиту був продиктований не тільки актуальністю на тлі світових соціально-політичних подій, але й власним світоглядом. Авторці магістерського дослідження та вистави здебільшого імпонувала саме віленська редакція твору. Вона стиснутіша, має лише дві дії, динамічніша і в ній яскравіше виражений конфлікт. Подібна характеристика твору резонує за своїм наповненням з авторським стилем магістрантки-режисерки вистави.

Віленська редакція, як зазначено у попередніх розділах, була цензурно вільнішою, від цього і сміливішою та подекуди зухвалою для тогочасної публіки. Ідея композитора була спрямована на засудження верхніх прошарків суспільства за жорстоке поводження з підлеглими селянами та кріпаками. Головною трагедією у задумі С. Монюшка та В. Вольського була абсолютна влада шляхти та безкарність за їх аморальні вчинки. До прикладу, у фіналі опери в першій редакції лібрето, коли всі знаходять головну героїню Гальку

мертвою, Дземба, майордом Стольника, частина апарату влади шляхтичів, наказує селянам співати веселої пісні на честь панського весілля і ті йому безумовно підкоряються. Тож у завершенні першої редакції замість плачу за Галькою звучить жвава привітальна пісня. У цьому і заключається соціальна трагічність вихідного задуму : народ настільки пригнічений і заляканий, що боїться опиратися панству, а загибель кріпачки нівелюється і сходить винуватцю з рук. Така гостро соціальна розв'язка, на думку авторки магістерського дослідження, на сьогоднішній день мала б сильний суспільний резонанс, адже подібні ситуації у більших чи менших масштабах відбуваються і донині. Ключовою різницею в українському суспільстві, наприклад, стане активне засудження та пошук справедливості. У віленській редакції, на жаль, відсутній цей елемент, завдяки якому у вітчизняного соціуму був би набагато підвищений інтерес. Проте елемент народного осуду бруталного панського вчинку наявний у другій редакції твору.

Варшавська редакція опери С. Монюшка була сформована під тиском цензурних вимог, про що зазначено магістранткою у попередніх розділах. Аби задовольнити тогочасну публіку, композитор переопрацьовує твір згідно із загальноприйнятими вимогам. «Галька» наповнюється колоритними хоровими та балетними номерами, які при цьому ніяк не впливають на сюжет. Такий додаток просаджує темпоритм та послаблює драматичну напругу. На відміну від віленської, у варшавській редакції для драматургічної рівноваги посилюється роль селянина Йонтека, друга Гальки. Він єдиний серед селян відкрито критикує пана. Персонаж, який активно протистоїть головному антагоністу, уже створює ефект суспільного опору, що пом'якшує первинний замисел автора про безпорадність та безкарність. У другій редакції твору змінюється відповідно і фінал. Навіть після грізного наказу Дземби, люд продовжує голосити за Галькою, провокуючи Януша відчувати провину за скоєне.

При адаптації твору для української сучасної сцени, авторка магістерського дослідження створила власну версію лібрето, поєднавши віленську і варшавську редакції, органічно їх поєднавши. За основу була взята варшавська, адже клавір, за яким відбувався постановочний процес, відноситься саме до неї. Магістранка здійснила злиття літературних компонент двох варіантів опери, запозичивши із першої редакції більш гострі вислови персонажів у ключових номерах та суттєво переопрацювавши фінал. За режисерською інтерпретацією авторки магістерського дослідження одна частина селян кориться Дзембі, в той час як інша частина протистоїть, вказуючи на страшний панський злочин. Таким чином, магістранка-режисерка віддає данину авторському задуму композитора та лібретиста і при цьому знаходить психологічний компроміс із глядачем, даючи йому привід самому задуматися, до якого табору він воліє відносити себе.

3.1.2. Осмислення різних композиторських редакцій твору, синхронізація скомпонованої музичної драматургії з новим лібрето опери

Варшавська і віленська версії опери «Галька» С. Монюшка доволі суттєво відрізняються за наповненням музичної складової. Якщо перший варіант твору був ближчим до музичної драми, то другий відповідає усім тогочасним канонам, притаманним оперному твору. Як було зазначено у попередніх розділах, варшавська редакція більш наповнена хоровими епізодами та балетними номерами. Для уникнення просідання темпоритму, авторка магістерського дослідження і режисерка вистави прийняла рішення скоротити хорові номери лише до тих, що напряму пов'язані із розвитком дії. Проте з огляду на красу та колорит балетних номерів, постановочна команда вирішила залишити їх за умови скорочення музичного матеріалу та відповідно до чітко допустимого хронометражу, визначеному виробничою групою. Таким чином, у виставі залишилися такі номери як мазурка і танець горців, проте вони йдуть зі значними купюрами. Наявні виконавські навички солістів і бажання режисерки

наблизити виставу до первісного авторського задуму спровокували постановників на серйозні купюри матеріалу опери, скорочуючи його переважно до ключового подієвого ряду.

Справжнім викликом для колективу стало поєднання музичної складової варшавської редакції частково з літературною складовою віленської. Через перетворення музичного матеріалу у певних номерах трансформація тексту передбачала певні його видозміни відносно до нотного тексту. Постановочною командою була проведена ретельна робота з обробки лібрето обох версій і їх співставлення, у якій були активно задіяні магістрантка як режисерка-постановниця вистави Н. Пархоменко, диригентка-постановниця К. Ніколенко та хормейстерка-постановниця К. Саєнко. Процес модифікації ускладнювався тим, що вистава опрацьовувалася в українському перекладі, затверженому Національною оперою України ім. Т. Шевченка, що був зроблений за деякими даними корифеєм М. Садовським у відповідності саме до варшавської редакції. Отже вставки з віленської редакції опери були перекладені авторкою магістерського дослідження в творчій співпраці з іншими постановниками. Процес перекладу і обробки лібрето першої редакції командою зайняв близько трьох місяців активної роботи та ще двох місяців остаточного узгодження між собою та виконавцями. У результаті виникла нова версія опери згідно із режисерсько-диригентським задумом, пристосована до вітчизняної публіки.

3.2. Режисерський задум магістранта в концептуальному баченні майбутньої вистави відповідно до власної редакції твору

Режисерське бачення дослідниці виникло на основі ґрунтовного аналізу першоджерел, клавіру опери [37], двох версій лібрето [79,80] і постановочного плану. Авторка вистави провела консультації зі своєю творчою командою щодо втілення задуму, зокрема з диригенткою К. Ніколенко [46]. Задля розумної

реалізації твору, магістрантка звернулася до робіт своїх майстрів П. Ільченка [22,23], О. Касьянової [26,27] та С. Шутька [59].

3.2.1. Співставлення ідейно-тематичного аналізу власної редакції твору з аналогічним аспектом оперної вистави

При роботі над постановочним планом, узгодженого зі своїм творчим керівником, професором П. Ільченком, режисерка-магістрантка здійснила детальний аналіз ідейно-тематичної складової опери «Галька», спираючись переважно на власну та варшавську версію твору, адже віленської в повному обсязі, на жаль, у вільному доступі немає.

Згідно з обраною ідейно-тематичним аналізом темою, яку досліджує автор в опері, визначено явище систематичного загноблення людської гідності, облуди, лицемірства, диференціації суспільства та соціальної незахищеності нижніх прошарків перед верхніми, зокрема вразливості жіноцтва у подібній системі. Аналітична робота відбувалася з оглядом на час і місце дії опери – Польщі початку XVIII століття. Головною проблемою твору авторка магістерського дослідження у режисерському аналізі визначила соціальну незахищеність нижчих верств населення, акцентуючи саме відсутність суспільного захисту жінок, які є основним об'єктом грубого та жорстокого поводження у рамках гендерної нерівності та структурі патріархату. Авторською ідеєю опери за визначенням магістрантки є твердження, що вседозволеність, безкарність і відсутність соціального захисту тим, хто його потребує – шлях до загибелі гідності, людяності та емпатії. Конфліктне протистояння відбувається між безкарністю і справедливістю, оманливими ілюзіями та реальністю, брехнею та щирістю, шляхтою та селянством.

Відповідно до окресленого конфлікту, авторкою магістерського дослідження було визначено два табори: шляхтичі (Януш, Софія, Стольник, Дземба) та їх слуги і селянство (Галька, Йонтек, кріпаки). Дію у виставі рухають Галька та Йонтек, а протидію їм складають шляхтичі на чолі з Янушем.

Ідейно-тематичний аналіз, визначений за власною версією та другою редакцією лібрето опери «Галька», у втіленні вистави набув певних видозмін у сценічній площині. Під час роботи над виставою ведення дії поперемінно змінюється між Янушем та Галькою. До прикладу, розглянемо першу та другу дії. У першій дії драматургічний розвиток закріплений за Янушем, який прагне укласти вдалий шлюб із Софією, дочкою Стольника. Проте з'являється Галька, яка стихійно йде наперекір його планам. У другій дії, на відміну від першої, якраз Галька є основним каталізатором сюжетних подій. Тут розкриваються її мрії і наміри щодо Януша, які він руйнує, тим самим доводячи її до безумства. Якщо розглядати далі, то вже до кінця опери дію рухає Галька.

У аспекті вистави головний тематичний акцент прийшовся саме на проблему соціальної незахищеності жіноцтва, адже в її адаптації для українського глядача ця проблема є, на жаль, надзвичайно актуальною, бо велика кількість жінок в Україні страждає від психоемоційного насильства зі сторони партнера та зазнає сексуальних домагань. Магістрантка як режисерка вистави разом із диригенткою активно доєднані до руху захисту жіноцтва, тож ідейно-тематичні акценти сценічного твору походять із світоглядної позиції постановниць.

3.2.2. Вирішення пластично-просторового образу майбутньої вистави крізь призму сучасних досягнень музичного театру

В умовах стрімкого технологічного розвитку технічні можливості сучасного театру стрімко зросли з початку століття. Інноваційні технології допомагають створювати сценографію у рекордно короткі строки. Це призвело до пришвидшення постановочної роботи над виставами, скоротивши період їх реалізації з декількох років до кількох місяців. Ера цифровізації кардинально змінила смаки публіки та вплинула на мислення авторів вистав: режисерів, диригентів, художників.

Сучасний театр пропонує багато екстраординарних способів просторового вирішення вистави: використання мультимедіа, таких як LED екрани чи відео проекція, різні види сценічного світла від сучасних приборів, використання 3-D та 4-D технологій та навіть голограм. На тлі сучасних технічних можливостей режисери відчують гостру потребу в експерименті. Саме це спровокувало появу постмодерну в театрі. Зухвале суміщення різних стилів та епох, цинізм і гостра сатира захоплюють сцени світових музично-театральних майданчиків.

Користуючись сучасними можливостями оперних театрів та студій, авторка дослідження вирішила свою виставу в естетиці постмодернізму. Поштовх на цей сміливий крок надало бажання магістрантки-режисерки показати глядачеві цю історію поза рамками часу, підкреслюючи вічну актуальність проблеми. При цьому костюми героїв мають елементи польського національного вбрання, додані для більш гармонійного поєднання музичної складової зі сценічною дією. Аналогічно вирішені й балетні номери вистави: модерновий балет поєднаний із елементами народного танцю.

Сценографія вистави мінімалістична і функціональна, сповнена переважно символізмом, створює умовність замість конкретики, що відповідає естетиці постмодернізму. Сцена розділена на два простори станками, що надає візуальний об'єм і допомагає доцільно розвести акторів у просторовій площині, вибудовуючи між ними невидиму стіну, коли це необхідно. У центрі сцени розміщений трьохметровий об'ємний хрест, прикрашений квітами. Він умовно є означенням костелу, де відбувається вінчання на початку опери, але ближче до кінця вистави він механічно розкривається і трансформується у труну головної героїні. Він сам є символом фатуму, а його докорінне перетворення символізує розкриття правди про злочини Януша, які він намагався приховати.

Магістрантка для втілення вистави обирала не просто вокалістів із хорошими даними, які могли б виконати надскладні партії в опері Монюшка,

але й талановитих акторів. Драматургічний матеріал твору та глибинне зерно кожного персонажа вимагає повного занурення у роль. Герої опери сповнені дуальності і, при доволі виразному конфлікті, роблять неоднозначні вчинки, за кожним із яких є свій підтекст. Партії-ролі в опері «Галька» зобов'язують не тільки до блискучого виконання музичного матеріалу вокалістами, але й фундаментальної психологічної роботи для розуміння природи і вчинків своїх героїв. Наприклад, у Януша всю оперу відбувається внутрішня боротьба, в ході якої він намагається тримати доброзичливу маску доброго дворянина, в той час, як його жорстока і цинічна натура рветься назовні. Різноманітність характеристики кожного з персонажів та гіперболізованість певних рис, що також є ознакою постмодернізму, були використані магістранткою в постановочній роботі як сценічні, а саме акторські, засоби виразності у створенні художнього образу вистави.

3.2.3. Синтез традиційних та інноваційних засобів виразності у вирішенні драматургічних колізій оперного проєкту

Сучасний оперний театр поєднує у собі усталені засоби виразності, такі як, наприклад, спів, акторська гра, сценічний рух, танець тощо, але водночас він відкритий до передових технологій. Таким чином, режисери стали використовувати екрани, дрони, голограми, лазерне світло, проєкції, VR та навіть штучний інтелект як засоби виразності у авторських виставах. До прикладу можна навести пекінський проєкт 2024 року '*Crossroads – Phantom opera*': китайська традиційна опера, ролі в якій наряду із артистами виконують віртуальні персонажі [дод. Д]. Великої популярності набула сучасна VR постановка опери «Весілля Фігаро», створена передовими майстрами сцени та технологій в Німеччині. У «*360° Figaro*» глядач через шолом має змогу повністю зануритися у вихор подій опери буффа В. А. Моцарта. VR вистави можна віднести до імерсивної категорії, адже вони дають змогу публіці відчувати себе частиною видовища.

При створенні власної постановки, магістрантка використовувала переважно класичні художні засоби, надаючи пріоритет акторській грі виконавців. Декорації та реквізит у виставі виконані згідно театральними канонам. Проте для виразнішого акцентування подієвого ряду було використано сучасні світлові можливості. Як приклад, позаду хреста, що статично стоїть на сцені, авторка магістерського дослідження встановила дві світлові пушки навхрест, що підсвічують декорацію, додаючи їй гостроти та фатуму в найбільш напружені моменти вистави і розводячи та послаблюючи світловий промінь під час пасторальних сцен. У постановці разом із тим застосоване лазерне світло. Воно доречно використане у драматичній розв'язці опери, уражаючи головну героїню «наповал» та ілюструючи ікону Семистрільної Богородиці як символ її болю за сином і смирення перед душевними муками. Саме інноваційна лазерна технологія забезпечує втілення найважливішого для Гальки збагнення її трагічного кінця, коли вона приймає свою долю та очищається через страждання.

У роботі над виставою із дотриманням постмодерністичних естетичних тенденцій уникнути використання новітніх технологій практично неможливо. Передусім ними реально якнайповніше втілити символізм у виставі, здійснити цитатність чи навіть просто створити підходящу атмосферу умовності. Наразі технологічні досягнення музичного театру є важливою складовою серед засобів виразності сучасних режисерів.

3.3. Концепт реалізації власної версії оперного проєкту відповідно до запитів глядача доби інформаційного суспільства та сучасних можливостей театральної сцени

Під час роботи над інсценізацією вистави магістрантка посилалася на особистий постановочний план [47], клавір опери [37], дві редакції лібрето [79,80]. Була розглянута наукова література таких дослідників як П. Ільченко

[22,23], О. Касьянова [26,27], Н. Пархоменко [43,44,45,46], Л. Федцова у співавторстві з Л.

Розіним та В. Андріївською [55], С. Шутько [59].

3.3.1. Узгодження з постановочною групою різновекторної реалізації вистави

Різноректорність у театрознавчому аспекті визначається як синтез стилів і жанрів у певній сценічній постановці. Найчастіше у сучасних мистецьких проєктах вона виражається у поєднанні реальності й умовного, різних часових рамок дії, традиційної сценографії з елементами мультимедіа тощо. Таке багатогранне осмислення твору вимагає ретельної та структурованої роботи у процесі втілення на всіх щаблях.

Як відомо, робота над оперною виставою багатоетапна і наповнена не тільки художньою, а й організаційною складовою. Найпершим і концептуально найважливішим етапом процесу постановки прийнято вважати саме узгодження задуму між постановниками: режисером, диригентом, художниками, хормейстером, балетмейстером. За умови різновекторного спрямування проєкту, яке орієнтовано на поєднання різних художніх підходів, колективне узгодження стає неодмінним компонентом, який визначає подальшу долю інсценізації. Коли група доходить до спільного замислу, то й процес втілення твору протікатиме легко і структуровано. У випадку, якщо кожен із постановників має своє власне бачення і не готовий домовлятися з іншими членами постановочного процесу, то у виставі не буде простежуватися головна ідея, що створюватиме хаос візуально і за внутрішнім сприйняттям, призведе до відсутності внутрішньої організації творчого ансамблю та у більшості випадків призведе до передчасного закриття проєкту.

При узгодженні спільного концептуального бачення майбутньої вистави постановочною групою домінуючу роль займає режисер-постановник. Він формує основну ідеологічну модель, визначає її спрямованість та направляє

художні пошуки колективу. Магістрантка наголошує, що режисер у подібній груповій конфігурації не виступає як авторитарна одиниця, а займає позицію лідера, організатора та модератора. Він не диктує власні умови і не нав'язує свого бачення, натомість пропонує і коригує, дослухаючись до своїх колег.

Ще у минулому столітті режисер-постановник посідав основоположну роль у вирішенні вистави. Однак нині в музично-театральному мистецтві виникла тенденція до співавторства. Тепер творцем є не тільки режисер, але й уся постановочна команда, адже кожен робить суттєвий внесок у загальний задум. У роботі над виставою опери «Галька» концептуальне рішення було запропоноване режисеркою-постановницею, авторкою магістерського дослідження, і було одностайно підтримане усією постановочною групою. У подальшому на цій основі кожен із постановників пропонував свої художні знахідки та пропонував шляхи їх втілення, спираючись на музичний матеріал опери та світові музичнотеатральні тенденції.

3.3.2. Організація постановочно-репетиційного періоду в контексті сучасних досягнень менеджменту театрального мистецтва

Визначальним етапом у постановці твору виступає репетиційний процес підготовки. На цій стадії задум набуває сценічного втілення. Сьогодні проблема у пришвидшенні виробництва оперних вистав та перевантаженні виконавців мистецькими проєктами виникає потреба у чіткому та структурованому менеджменті при організації репетицій. Так у творчий процес за необхідністю інтегрувалася складна управлінська система. Прийнято вважати репетиційний етап основною фазою підготовки вистави. Вона включає в себе усі компоненти творчої діяльності – від роботи з акторами до зайнятості цехів. У цей період відбувається не тільки творче опрацювання матеріалу згідно з означеною концепцією, а й організація взаємодії між різними театральними структурними підрозділами. Завдяки цьому репетиційний етап являє собою

синхронний синтез творчих, адміністративних та технічних виробничих процесів.

Постановочно-репетиційний період вимагає від організаторів володіння такими навичками як структурне планування, координація, підтримка мотивації в колективі та контроль. Для прикладу, завдяки якісному плануванню простіше визначити завдання, цілі та терміни виконання конкретних робіт, проставити дедлайни. Задля досягнення високохудожнього результату без труднощів та перешкод артменеджери або режисери-постановники складають чіткий структурований графік постановочного процесу та план репетицій. Це допомагає виконавцям і технічній команді чітко орієнтуватися у матеріалі, часі на підготовку певних номерів чи декорацій і сконцентруватися на остаточній меті.

Сучасний мистецький менеджмент активно використовує практику міждисциплінарного робочого процесу над виставами. Швидке виробництво, спровоковане кризою COVID-19 у 2020 році, та навантаження солістів подальшими контрактами до самого кінця театрального сезону, зумовило скорочення часу, відведеного на репетиційну діяльність, вимагаючи від виконавців бездоганного синкретизму одразу на початкових стадіях. Авторка магістерського дослідження вважає, що подібний підхід серйозно перешкоджає якості постановки, адже співакам-акторам надано дуже мало часу для опрацювання своїх партій-ролей, тож образи часто-густо виходять поверхневими. За відсутності окремих репетицій для вивчення музичного матеріалу партії чи роботи з хореографом або режисером з пластики втрачається якість виконання та загальної сценічної присутності. Така система вимагає від співаків бездоганності в усіх аспектах із самого старту. Магістрантка, маючи виконавський досвід, стверджує, що, з одного боку, окреслений підхід провокує виконавців до самовдосконалення, з іншого, – такі

серйозні вимоги розвивають у артистів перфекціонізм і різко негативно впливають на ментальний стан.

В організації постановочно-репетиційного процесу, магістрантка-режисерка дотримувалася традиційних норм, виділяючи достатньо часу своїм виконавцям для комфортного вивчення партій, балетних та мізансценічних репетицій. Від початку проводився «застільний» період, в ході якого відбувалося ознайомлення виконавців із концепцією, визначення задач та цілей протягом усього постановочного процесу, перше читання лібрето, тлумачення характерів персонажів та окреслення нотних купюр. Робота над виставою для магістрантки-режисерки становила два навчальні роки, перший семестр з яких був відведений на роботу з постановниками у створенні загального задуму, детального ознайомлення з лібрето й клавіром опери та підбору солістів. Другий семестр постановочна команда узгодила відвести під «застільний» період та роботу солістів і хору над вивченням музичного матеріалу партій. У третьому семестрі було розпочато мізансценічні [дод. Е] та балетні репетиції, четвертий семестр ознаменував вихід на останню стадію – підготовку вистави до прем'єрного показу.

Навіть при ретельному плануванні постановочно-репетиційного процесу у магістрантки-режисерки виникли проблеми із менеджментом у роботі з артистамивокалістами. Виконавці переважно офіційно працевлаштовані у театральних установах, таких як Національна оперета України чи Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, тож авторці магістерського дослідження довелося вираховувати робочі графіки солістів для можливості встановлення репетиційного часу над оперою «Галька». Знання основних засад артменеджменту, високі організаційні навички та вміння їх застосування на практиці є вагомим аспектом, що полегшує підготовку вистави і відповідає за її успіх.

3.3.3. Робота з виконавським складом по втіленню сценічних завдань персонажів

Співак-актор являє собою найголовніший елемент режисерської роботи над виставою у втіленні концептуального бачення. Надзавдання сценічного твору безпосередньо залежить від акторських навичок виконавців, їх сценічної присутності та вміння впоратися із поставленими перед ними задачами. На думку авторки магістерського дослідження, тут присутня дуже тонка межа співтворчості між постановником і артистами-вокалістами у створенні оригінальних образів: на основі психологічних і характерних рис персонажів з урахуванням їх біографії та досвіду, перенесення їхніх особистостей на психофізику виконавців. Визначальною складовою для гармонійної співпраці режисера і акторів у роботі над роллю виступає консенсус сторін у баченні персонажа. У випадку, коли співак-актор кардинально не згоден із трактуванням постановників, виникає високий ризик емоційного розладу творчої команди, руйнація психологічного клімату та спричинення деструктивного впливу на задум вистави.

Найпершим етапом в роботі над постановкою режисер проводить для виконавців читання драматургії твору та прослуховування музичного матеріалу, визначаючи поєднання дієвої складової опери з емоційною. Завдяки плідній аналітичній роботі колективу над текстом з'ясовується логіка вчинків героїв та їх психологічні особливості. На цьому етапі актори визначають взаємини між їхніми персонажами та мотивацію їх дій. Вони не просто осмислюють, а й проживають сюжетні перипетії, краще усвідомлюючи природу та специфіку внутрішнього світу дійових осіб.

Магістрантка під час режисерської роботи зі співаками-акторами над їх партіями-ролями підкреслювала важливість усвідомлення психологічного стану та душевних травм героїв. Задля досконалішого опрацювання виконавцями їх персонажів, авторка магістерського дослідження запрошувала

висококласного психолога, який проводив лекції для учасників процесу. Це суттєво позначилося на пізнанні артистів глибинної природи сюжетних фігур опери та вплинуло на інтерпретацію їх образів. Для кожного артиста-вокаліста була підібрана психологічна література відповідно до психотравматичних впливів їх персонажів.

Надскладними для втілення стали партії-ролі Гальки та Януша. В концептуальному баченні авторки магістерського дослідження Галька інфантильна у силу свого юного віку та мрійлива. Її позасвідомий вибір тікати в ілюзії від реальності та палке бажання бути потрібною продиктоване відсутністю достатнього рівня любові, яку вона мала б отримати в дитинстві від батьків. У лібрето підкреслена вихідна умова, що Галька – бідна сирітка, за яку нікому заступитися, окрім Йонтека. Її мати померла ще коли вона була немовлям. Це вказує на те, що Галька ніколи не знала материнської турботи і нікому їй було навчити, як поводити себе із чоловіками, особливо із тими, хто набагато вищий за статусом. Батьківської любові героїня відповідно теж ніколи не знала – вона дочка кріпака, який тяжко працював аби її прогодувати і у нього не залишалося достатнього психоемоційного ресурсу для встановлення близьких і довірливих відносин зі своєю дитиною. У дівчини безсумнівно з раннього дитинства було бажання отримати любов і підтримку, як і у більшості людей. Не здобувши її в сім'ї, вона почала шукати деінде. Спочатку вона знайшла відповідну любов у Йонтеку. Проте він виявився емоційно стабільним партнером і не чинив надмірного емоційного тиску на неї, попри те, що Галька прагнула афективного зв'язку до межі співзалежності. Подібні емоції зміг у неї пробудити Януш, саме тому вона так сильно прив'язалася і розчинилася в ньому. Героїня обирала вірити йому попри все і до останнього трималася власних ілюзій, бо для неї це було єдиною надією на щасливе майбутнє. Емоції і дофамінова залежність від пана настільки засліпили її, що вона щиро вірила, що більше такого кохання у неї не буде. На цьому підґрунті у неї почав розвиватися «синдром Аделі» і вона фактично стала переслідувати об'єкт

фіксації – Януша. Науковцями царини психоаналізу доведено, що чим більша одержимість суб'єктом чи об'єктом, чим більші очікування відносно нього, тим сильнішим буде розчарування, подекуди навіть руйнівним. Крах фантазій Гальки відносно її кохання, знищення надій та примарних перспектив з урахуванням її нездорової емоційної залежності просто зруйнувало її психіку. Дівчина остаточно втратила здоровий глузд.

Партія-роль Януша викликала складнощі у співака-актора з причини дуальності та психічного недугу його персонажа. Пан – яскравий представник особи з нарцисичним розладом. Це означає, що він позбавлений емпатії, а з почуттів здатен лише на сором, огиду, роздратування та лють. Нарциси ніяковіють від прояву своєї реальної особистості, тож часто-густо використовують штучно створену соціальну маску, аналізують потреби людей та пристосовуються під них. Вони вміють грати на людських слабкостях, подобатися й отримувати бажане шляхом прихованих маніпуляцій. Януш розумно обирає своїх жертв: як приклад, він обрав Гальку для закриття власних фізіологічних потреб, виходячи не тільки з її зовнішніх даних, а й соціального статусу. Дівчина представляла для нього легку мішень, адже її нікому було відстояти: батько помер, а матері вона і не знала. Пан розумів, як бідна кріпачка прагне любові та прив'язаності, тому зіграв щирого закоханого і з легкістю скористався дівчиною. Проте коли вона стала заходити занадто далеко – без жалю прибрав її зі свого життя. Соціальна маска Януша поступово дає тріщину під тиском обставин та подій, які відбуваються у творі, та вивільняє його справжню натуру під час апертів і сольних сцен. Протягом опери у нього відбувається трансформація з приємного елегантного панича у жорстокого безпринципного чоловіка. Нарциси повсякчас розкривають свою справжню особистість у присутності близьких, які стають жертвами їх психоемоційного насильства. У режисерській версії авторки магістерського дослідження Януш у фіналі опери проявляє свою справжню сутність при новоспеченій дружині. Її

дії та реакції напружують його і він вперше відкрито проявляє роздратування й застосовує фізичне насильство по відношенню до Софії.

Партії-ролі Гальки та Януша стали справжнім викликом для виконавців та провокували у них зриви від сильної емоційної напруги. Задля уникнення моральних травм під час постановочного процесу співаки-актори, які грали головні ролі, отримували психологічну підтримку.

3.3.4. Промоція прем'єри оперного проєкту та його подальшого сценічного життя

У сучасному світі важливий елемент успіху вистави складає її вдала промоція. Вона складається із комплексу інструментів комунікації, які сприяють продуктивній взаємодії між театром та його активною чи потенційною аудиторією. В умовах сьогодення важливим елементом піар компанії є поєднання традиційних та цифрових інформаційних платформ. До сталих засобів поширення інформації доцільно віднести афіші, театральні буклети, прес-релізи, анонси у друкованих джерелах, оголошення у електронних мас-медіа. Наприклад, певні режисери використовують для промоції своїх вистав змістовні повідомлення та інтерв'ю у радіоефірі або репортаж новин на телебаченні. Водночас відкривається новий майданчик для просування власного продукту – соціальні мережі та офіційні вебсайти театрів. Вони відкривають нові можливості взаємодії з публікою і залучають нову аудиторію. Однак, на думку магістрантки, не слід робити акцент лише на певній формі промоції. Для вдалого формування інтересу у потенційного глядача слід розробити досконалу рекламну стратегію, орієнтуючись на цільову аудиторію, на яку розрахована вистава. Якщо це молодь, то найкращою стратегією стануть сучасні соцмережі, такі як *Instagram*, *TikTok* тощо. Якщо мистецький проєкт розрахований на старшу за віком категорію, то доречним буде розмістити медіа матеріали з анонсом у таких соцмережах як *Facebook* та долучити телеефір чи

радіомовлення. Подібний продуманий підхід не тільки приваблює нову публіку, але й робить мистецький продукт впізнаваним.

Ключовим інструментом промоції мистецького проєкту, зокрема вистави, є створення якісного, естетичного візуального та аудіовізуального контенту, в якому відображається головний зміст, але збережена інтрига. Магістрантка зауважує, що, орієнтуючись на молоду категорію глядача віком від 16 до 35 років, у матеріалах для просування слід окреслювати не тільки концепцію, а й художнє наповнення та емоційну складову сценічної постановки. На загальну аудиторію без вікового поділу однаково впливають якісні фото та відеоматеріали вистави: тизери, трейлери, фото постановочного процесу, документальні зйомки роботи цехів, інтерв'ю та гумористичні короткометражні відеоролики з командою і виконавцями. Подібний контент має бути якісним й інформаційно не перевантаженим, адже від цього напряму залежить занурення аудиторії, публічний успіх та відвідуваність вистави.

Вагомим елементом для просування є безпосередня комунікація театру або автора незалежного мистецького проєкту зі своїми глядачами. Розуміння цільової аудиторії та їх потреб спонукає обирати конкретні способи та канали взаємодії з публікою та підлаштовуватися під її запити, встигати за соціокультурними змінами у суспільстві. Подібний підхід дозволяє не тільки інформувати глядачів, а й вибудовувати із ними довготривалі відносини, набуваючи постійних відвідувачів, піднімає рівень лояльності та довіри до театральної установи або конкретного митця. Також слід зазначити, що це дозволяє отримати зворотній зв'язок та вдосконалити діячу мистецтва свій твір.

Посиленню медійної присутності проєкту у повсякденному інфопросторі сприяють партнерські зв'язки із засобами масової інформації. Подібні привілеї зазвичай притаманні переважно великим театрам, аніж незалежним мистецьким організаціям чи окремим особам, бо між ними заключається міжінституційна співпраця. Окреслена кооперація у театральних установах

відбувається також із навчальними закладами та іншими культурними організаціями. Це допомагає розширити аудиторію та підняти значущість проєкту.

У підсумку виходить, що сучасна промоція вистави – багатовимірною задачею, яка поєднує у собі використання багаточисленних каналів комунікації, створення якісного рекламного контенту та стратегії його просування.

Авторка магістерського дослідження зазначає, що попри стрімкий інформаційно-цифровий розвиток, одним із найбільш змістовних засобів є афіша вистави. Її можливо розмістити як і в реальному житті, так і в інтернет-просторі, що сприяє охопленню різних вікових категорій як потенційних відвідувачів постановки. Афіша має бути максимально змістовною: назва вистави, автори, постановчий склад, виконавці, місце і час заходу. У ній мусить відбиватися основне концептуальне рішення вистави у найбільш сучасному й естетичному поданні, щоб зачепити майбутнього глядача.

Для промоції власної вистави авторка магістерського дослідження створила якісний фото та відео контент репетиційного процесу, змістовну афішу та поширила їх через офіційний акаунт сформованої постановницею студентської музичнотеатральної трупи «Полудень» для сповіщення уже наявної аудиторії мистецької організації та загальної промоції для залучення нового глядача. Оскільки постановка насичена глибоким психологізмом і, на великий жаль, поширеними моделями деструктивної людської поведінки, частиною промоції став подкаст із психологинєю, в якому був проведений детальний аналіз вчинків та логіки мислення персонажів, їх ментальних травм, визначені дії глядача, якщо він починає впізнавати себе у персонажі, намічений шлях до зцілення. Подібним чином ця постановка для публіки стає не просто цікавою естетичною виставою, але й можливістю прожити унікальний досвід, здобути необхідну інформацію та знання для особистого духовного розвитку.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Магістранткою була проведена скрупульозна робота у поєднанні двох композиторських редакцій опери задля збереження основної ідеї автора та посиленню драматургії дієвого ряду, відповідно до режисерського стилю постановниці. Для інсценізації були обрані ключові сцени опери та декілька танцювальних народних сцен для підсилення контрасту. Режисерка кардинально переопрацювала фінал твору-оригіналу відповідно до власного задуму, залишивши для відображення проблематики соціальної нерівності та повстань за справедливість відкритий фінал аби глядач міг сам вирішити, що чекає народ в опері.

Серйозним випробовуванням для групи постановників стало органічне поєднання двох редакцій в контексті злиття тексту віленської версії із музичними номерами варшавської. Режисеркою, диригенткою та хормейстеркою була проведена ґрунтовна робота з аналізу, перекладу та співставлення літературного тексту з музичним матеріалом опери. У результаті була виведена нова авторська редакція постановників, яка транслює задум вистави та резонувала зі смаками українського глядача.

На основі новоствореного лібрето магістрантка провела ідейно-тематичний аналіз, визначивши тему, коло проблем та задум автора, конфлікт і протидіючі табори при ньому. Екстраполяція аналізу на тривимірний простір вистави сприяла певним змінам режисерського надзавдання. Основний акцент режисерськодиригентського тандему прийшовся на проблематику відсутності достатнього захисту жінки від емоційного, фізичного та сексуального насильства. Подібна тематика є принципово важливою для постановниць у світлі їх світоглядних упереджень.

Незважаючи на те, що ідейно-художнє рішення вистави резонує з естетикою постмодернізму, авторка магістерського дослідження звертається до більш традиційних способів сценічного рішення. Із характерних елементів технічного

оснащення постановки, притаманних окресленому стилю, використані механічна масивна декорація, сучасні світлові можливості та лазер.

Концептуальні засади вистави, сформовані режисеркою-постановницею, були узгоджені із постановочною командою зі встановленням засад співавторства, де кожен може запропонувати власні ідеї та винести їх на нараду.

Постановочно-репетиційний процес творчого ансамблю відбувався за принципами арт-менеджменту та високого рівня організаційної компетентності, розподіливши на етапи підготовку проекту з комфортною для команди та виконавців кількістю часу. Завдяки чіткому плануванню вдалося уникнути серйозних розбіжностей у графіках навантажень співаків-акторів.

Найбільш делікатним та складним, проте основним етапом роботи над виставою прийнято вважати опрацювання режисером і акторами образів та характеристик персонажів, їх втілення за посередництва акторської психофізики. Важливим аспектом є узгодження між актором і режисером художнього погляду на героя. Через складні психологічні якості дійових осіб та насичене емоційно режисерське бачення персонажів, для виконавців головних ролей робота над створенням психоемоційного портрета героїв стала серйозним викликом. Задля уникнення ментального перевантаження артистів-вокалістів, з ними протягом постановочного процесу працював висококваліфікований психотерапевт.

Для успішної промоції вистави, авторка провела глибинний аналіз наукових і публіцистичних матеріалів культурологів, продюсерів та менеджерів соціокультурної діяльності. Отримані знання сприяли створенню власної стратегії просування постановки, яка працюватиме конкретно на її популяризацію. Режисерка вже має сформовану акторську трупку та молодіжні соціальні мережі для її промоції на цільову аудиторію. Зважаючи на специфіку авторського задуму вистави, для підвищення інтересу до заходу був зроблений

сучасний подкаст із психологинею щодо проблем у романтичних відносинах та ментальних травм на їх фоні.

Таким чином, завдяки глибинному аналізу і злагодженій роботі постановочної команди з виконавцями відповідно до означених у розділі пунктів, із дотриманням усіх методичних рекомендацій щодо проведення процесу реалізації режисерського задуму, вистава відповідає загальноприйнятним вимогам і легко реалізована творчим колективом.

ВИСНОВКИ

Опера «Галька» композитора Станіслава Монюшка стала тогочасним маніфестом справедливості, національним надбанням Польщі та слов'янських країн. Вона справила вагомий вплив на розвиток українського театру та надихнула українських композиторів на посилення вітчизняного оперного жанру. «Галька» і на сьогоднішній день займає визначну позицію у світовому репертуарі, регулярно переосмислюючись сучасними режисерами в естетиках постмодернізму та метамодерну. Новітнє прочитання твору отримав у практичній діяльності авторки магістерського дослідження. Нею були розставлені індивідуальні акценти згідно з оригінальним режисерським баченням опери, що зумовило виникнення нестандартного мистецького продукту.

У науковій роботі визначено першопричини та засади соціального спрямування опери «Галька» в контексті творчої спадщини С. Монюшка. Проаналізовано визначні постановки віленської та варшавської редакцій твору від першого показу до крайніх популярних режисерських версій.

Авторкою дослідження запропонована власна режисерська версія вистави в естетиці постмодернізму, що включає у себе синтетичне поєднання традиційних засад і новітніх технічних засобів художньої виразності у створенні повністю оригінальної вистави.

Мета магістерської наукової роботи досягнута через глибинний аналіз режисерських версій опери згідно з естетичними парадигмами театрального мистецтва різних часових періодів. Визначено, що в сучасному музичнотеатральному просторі домінуючу роль посідає художня концепція постмодернізму, на зміну якої поступово приходить мета-модерн.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко О. Станіслав Монюшко і польська національна опера. Київ : Музична Україна, 2004.
2. Архів Національної опери України. Справи постановок опери «Галька» (режисерські експлікації, ескізи костюмів та декорацій). Київ : Фонд ХХ ст.
3. Бібліотека української музичної літератури. Монюшко Станіслав: біографічний нарис. Київ, 2010.
4. Бондаренко Т. Жанрові особливості опери «Галька» С. Монюшка у контексті європейського романтизму. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 2. С. 44–58.
5. Бялопетович В. Станіслав Монюшко: життя і творчість. Варшава : Державне музичне видавництво, 1984. 240 с.
6. Велика українська енциклопедія. Галька (опера). Київ, 2018.
7. Велика українська енциклопедія. Монюшко Станіслав. Київ : ДНУ «Енциклопедичне видавництво», 2016–2024. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%8E%D1%88%D0%BA%D0%BE,%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%81%D0%B%D0%B0%D0%B2> (дата звернення: 11.09.2025).
8. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.: Київський театральний модернізм : монографія. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Гнозис, 2007. 340 с.
9. Вовк О. Історія польської музики в контексті європейської культури. Львів : ЛНУ, 2012.
10. Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації : монографія. Львів, 2018.

- 11.Голдинський М. Станіслав Монюшко та польська романтична опера. Краків : PWM, 2002. 315 с.
- 12.Горський Г. Про оперу «Галька». URL: <https://zbruc.eu/node/45366> (дата звернення: 21.10.2025).
- 13.Грабовський В. Європейська опера XIX століття. Київ : Либідь, 2008.
- 14.Данильченко Ю. А. Особливості організації репетиційного процесу в театральному мистецтві. *Art-освіта: теорія і практика*. 2020. № 3. С. 112– 118. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/410> (дата звернення: 20.03.2026).
- 15.Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України. Матеріали про постановки опери «Галька». Київ : фонд музею, 2015–2020.
- 16.Енциклопедія сучасної України. Влодзімеж Вольський. Київ, 2005–2022. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 09.09.2025).
- 17.Енциклопедія сучасної України. Вуйціцький Казімеж. Київ, 2005–2022. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 09.09.2025).
- 18.Енциклопедія сучасної України. Монюшко Станіслав. Київ : НАН України, 2001–2023. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 09.09.2025).
- 19.Енциклопедія сучасної України. Постмодернізм. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 03.03.2026).
- 20.Заруцька О. Трансформація образу Гальки в українських та польських постановках. *Студії мистецтвознавчі*. 2017. Число 4. С. 22–31.
- 21.Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 45–57.
- 22.Ільченко П. Режисерський аналіз драматургії оперного твору у світлі новітніх тенденцій розвитку музичного театру. *Часопис Національної*

- музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2025. № 1 (66). С. 74–94.
23. Історія польської музики / за ред. Ю. Ясіновського. Львів : Видавництво УКУ, 2013.
24. Карась Г. Опера «Галька» на українській сцені: рецепція та виконавські традиції. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 30. С. 102–110.
25. Касьянова О. Метаморфози музично-театральні мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 4 (65). С. 152–177.
26. Касьянова О. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 1 (58). С. 112–128.
27. Кияновська Л. Музичні стилі ХІХ століття. Львів : Літопис, 2011.
28. Коваль І. М. Ціннісно-орієнтована організація діяльності сучасного українського репертуарного театру. *Bulletin of Transport Economics and Industry*. 2018. № 63. С. 45–52. URL: <https://btie.kart.edu.ua/article/view/133645> (дата звернення: 26.01.2026).
29. Корній Л. Польська опера в культурному житті Києва ХІХ століття. *Музикознавство: історія та теорія*. 2018. № 3. С. 12–25.
30. Костюк Н. Європейська опера: історія і розвиток. Київ : Музична Україна, 2007.
31. Крамар Р. Варшавські квіти й колючки для Соломії Крушельницької. *Наше Слово*. 24.12.2009.
32. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Основи, 2022. 920 с.
33. Лачко О. Ю. Постмодернізм у сучасному українському театральному мистецтві. *Електронна бібліотека НАКККіМ*. URL: (дата звернення:

- 18.03.2026).
- 34.Лисенко О. Польська музична культура XIX століття. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2015.
 - 35.Михайлова Р. Літературні джерела лібрето В. Вольського до опери «Галька». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2021. Вип. 26. С. 88–94.
 - 36.Монюшко С. Клавір опери «Галька». Warsaw : Gebethner and Wolff, n.d. (ca.1900). Plate G. 2531 W. Manuscript, n.d.
 - 37.Муха А. Історія опери. Київ : Музична Україна, 2003.
 - 38.Олійник І. Польська опера та її вплив на українську музичну культуру. Львів : Сполом, 2016.
 - 39.Пархоменко Л. Слов'янська музична культура XIX століття. Київ : Наукова думка, 2009.
 - 40.Пархоменко Н. Драматургічне підґрунтя першоджерела лібрето опери С. Монюшка «Галька» в контексті соціокультурних реалій Польщі XVIII-XIX століть. *Музичний театр XXI століття в умовах видозміни парадигми художньої культури* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 24–26 лютого 2025 р.). Київ, 2025. С. 140–144.
 - 41.Пархоменко Н. Інтерв'ю з диригенткою-постановницею опери «Галька» Катериною Ніколенко. Рукопис. Національна музична академія України, 2026.
 - 42.Пархоменко Н. Особливості сценічного втілення опери С. Монюшка «Галька» М. Старицьким у Києві. *Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект* : програма міжнар. наук. конф. (Київ, 5–7 травня 2025 р.). Київ, 2025. Рукопис (подано до друку).
 - 43.Пархоменко Н. Постановочний план опери «Галька» С. Монюшка. Київ, 2024. Рукопис.
 - 44.Пархоменко Н. Режисерська інтерпретація опери С. Монюшка «Галька» в експериментальному моделюванні магістрантки. *Національно-*

- культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності* : міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 травня 2026 р.). Київ, 2026. Рукопис.
45. Пархоменко Н. Робота режисера з концертмейстером над аналізом клавіру опери С. Монюшка «Галька». *Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва України та світу* : V всеукр. наук.практ. конф. (Київ, 2–4 квітня 2026 р.). Київ, 2026. Рукопис (подано до друку).
46. Пархоменко Н. Сценічна реалізація опери С. Монюшка «Галька» у постмодерновій естетиці. *Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій* : програма міжнар. наук. конф. Київ, 2026. Рукопис (подано до друку).
47. Ромашченко Л. Polivectornist' zhyttietvorchosti Stanislava Moniushka: ukrainskyi segment. *Studio Wschodniostłowińskie*. 2022. T. 22. С. 213–222.
48. Рудзінський В. Станіслав Монюшко. Краків : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978. 450 с.
49. Слонімський М. Монюшко. Варшава : PIW, 1964. 280 с.
50. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 11–80.
51. Степаненко Г. Національні символи в музичній мові С. Монюшка. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2020. № 1. С. 134–142.
52. Український музичний енциклопедичний словник. Монюшко / Вольський / Вуйціцький. Київ : ІМФЕ НАН України, 2018.
53. Федотова О. Українська музично-театральна культура другої половини XIX – початку XX ст. в аспекті оперної творчості С. Монюшка. *Modern ukrainian musicology*. Baltija Publishing, 2021. Pp. 496–515.

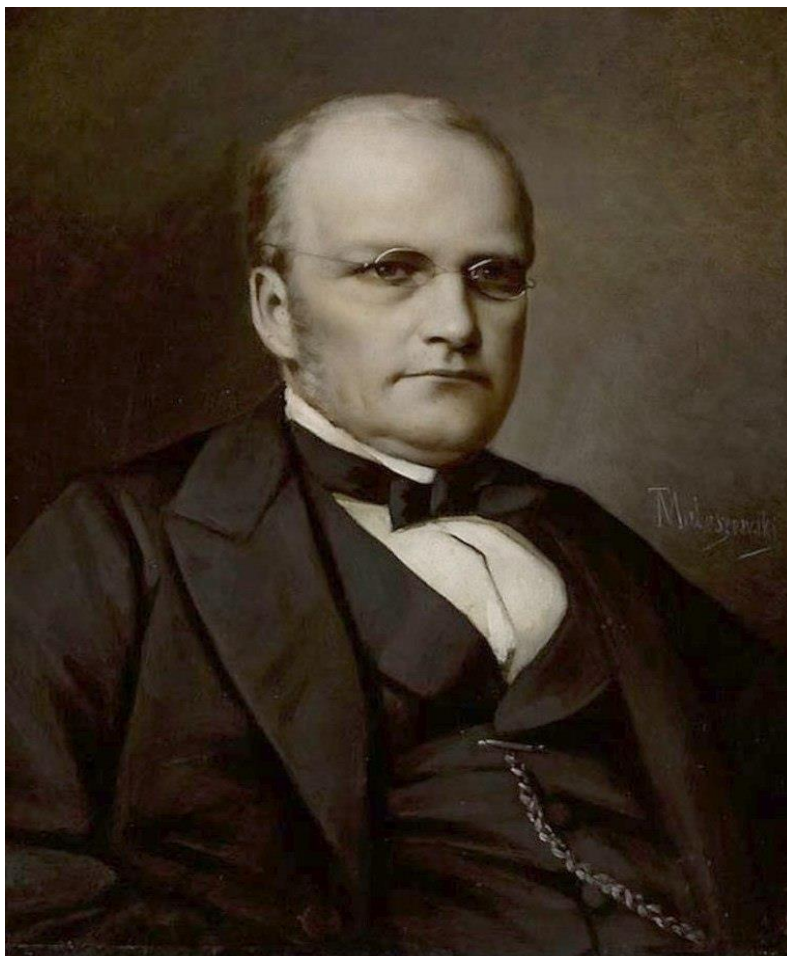
54. Федцова Л., Розін В., Андріївська Т. Комплексний підхід до репетиційного процесу в сучасному театрі. *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 2. С. 89–95. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/352002> (дата звернення: 23.03.2026).
55. Черкашина-Губаренко М. Роздуми про феномен опери. *Музика і театр на перехресті часів*. Т. 1. Суми : Наука, 2002. С. 43–55.
56. Чернишова С. Домінанти метамодернізму: критична рецепція. *Сучасні літературознавчі студії: від пост- до метамодернізму: зміна парадигми сучасності*. 2023. Вип. № 20.
57. Щепакін В. Польсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018. С. 345–357.
58. Шутько С. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм?. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4 (52-53). С. 203–216.
59. Янчонська А. Творчий шлях Влодзімежа Вольського: поет і лібретист. Вроцлав : Ossolineum, 1995. 198 с.
60. Ясіновський Ю. Творчість Станіслава Монюшка в оцінці української критики кінця ХІХ століття. *Українське музикознавство*. 2014. Вип. 40. С. 15–28.
61. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Moniuszko, Stanisław. New York : Schirmer Books, 2001. Vol. 4. 4200 p.
62. Didaskalia. *Gazeta Teatralna*. Opera, class and nationality in contemporary Polish theatre. URL: <https://didaskalia.pl/en/article/opera-poland-intersection-class-andnationality> (дата звернення: 03.03.2026).
63. Encyklopedia Teatru Polskiego. Halka – Teatr Wielki – Opera Narodowa, reż. Mariusz Treliński. URL: <https://encyklopediateatru.pl> (дата звернення: 06.03.2026).

64. Grubowski J. «Halka». Opera Stanisława Moniuszki. 100 lat na scenie. 1858-1958. Warszawa : Państwowa opera w Warszawie, 1958. 112 s.
65. Kornak J. Opera i thriller, czyli «Halka» na nowo. Teatr Wielki – Opera Narodowa. URL: <https://teatr Wielki.pl/teatr/aktualnosci/aktualnosc/opera-ithriller-czyli-halka-na-nowo/> (дата звернення: 07.03.2026).
66. Marczyński J. Halka w reżyserii Mariusza Trelińskiego. *Rzeczpospolita* (цит. за PAP). URL: <https://www.pap.pl/aktualnosci/news,585517,halka-w-rez-trelinskiego-po-premierze-w-wiedniu-od-wtorku-w-teatrze-wielkim> (дата звернення: 10.03.2026).
67. Parker M. Moniuszko: Halka – review. *The Opera Critic / Theater an der Wien*. URL: <https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=mp/2019/kgbhalka1219.html> (дата звернення: 07.03.2026).
68. Polona (Biblioteka Narodowa). Zasoby cyfrowe Stanisława Moniuszki. URL: <https://polona.pl> (дата звернення: 08.03.2026).
69. Polona. Biblioteka Narodowa. Цифрова колекція манускриптів та першодруків Станіслава Монюшка. URL: <https://polona.pl> (дата звернення: 20.02.2026).
70. Prosnak J. Halka. «Stanislaw Moniuszko «Halka»». Warszawa : Teater Wielki, 1970. S. 10–15.
71. Szwarzman D. „Halka” o Januszu. Recenzja spektaklu. *Polityka*. URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1942456,1,recenzjasp-ektaklu-halka-rez-mariusz-trelinski.read> (дата звернення: 06.03.2026).
72. Szwarzman D. Recenzja spektaklu „Halka”, reż. Mariusz Treliński. *Polityka*. URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1942456,1,recenzjasp-ektaklu-halka-rez-mariusz-trelinski.read> (дата звернення: 06.03.2026).

73. Teatr Wielki – Opera Narodowa. Moniuszko 200: Jubilee materials and research.
Warszawa, 2019. URL: <https://teatrwielki.pl> (дата звернення: 09.03.2026).
74. Terliński M. Opera ‘Halka’. URL:
<https://youtu.be/JzJZWJVHPIE?si=NAnDgszQqW80ziqb> (дата звернення: 06.02.2026).
75. The New Grove Dictionary of Opera. Halka / ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 1992. Vol. 2. 1300 p.
76. Treliński M. „Halka jako mierzenie się z mitem polskim”. URL:
<https://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/2425378> (дата звернення: 12.03.2026).
77. Vermeulen T., van den Akker R. Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism. *International Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2017. Vol. 5, № 1.
78. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. № 2. URL: <https://www.metamodernism.com> (дата звернення: 27.02.2026).
79. Wołski W. «Halka» libretto, wersja warszawska. 1858. URL:
<https://web.archive.org/web/20100305162536/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka.html> (дата звернення: 01.09.2025).
80. Wołski W. «Halka» libretto, wersja wileńska. 1848. URL:
https://web.archive.org/web/20100206211610/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka_wilenska.html (дата звернення: 01.09.2025).
81. Żuchowski S., Zajączkowski G. „Halka” Trelińskiego, czyli polski „Parasite” в опере. *Onet Kultura*. URL: <https://kultura.onet.pl/teatr/halka-trelinskiego-czylipolski-parasite-w-operze/8w4vj5k> (дата звернення: 07.03.2026).
82. Żuchowski S., Zajączkowski G. „Zastaw się, a wystaw się, czyli wiedeńskowarszawska „Halka””. *Kultura Liberalna*. URL:

<https://kulturaliberalna.pl/2020/02/25/halka-opera-narodowa-recenzja-trelinski/> (дата звернення: 07.03.2026).

ДОДАТКИ



Додаток А. Портрет Станіслава Монюшка.



Додаток Б. Фотопортрет Олени Муравйової.



Додаток В. Образ Гальки у виконанні Ізабелі Матулі.
Постановка М. Терлінського. Варшава, 2021 р.



Додаток Г. Образ Софії з опери «Галька» у постановці М. Терлінського. Варшава, 2021 р.



Додаток Д. Використання віртуальних персонажів у оперних проєктах. *'Crossroads – Phantom opera'*. Пекін, 2024 р.



Додаток Е. Мізансценічні репетиції опери «Галька» С. Монюшка у постановці авторки дослідження в умовах екстремальних морозів. У ролях: Дземба – Василь Старик, Стольник – Максим Воловоденко, Януш – Олександр Чишій, Софія – Софія Мельник. Київ, 2026 р.