

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

Вокальний та диригентський факультет  
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

**МАГІСТЕРСЬКА НАУКОВА РОБОТА**

**Магістр**  
(освітній ступінь)

на тему:

**«ОПЕРА АНАТОЛІЯ ВАХНЯНИНА "КУПАЛО":**

**ВЕКТОРИ РЕЖИСЕРСЬКИХ УТІЛЕНЬ»**

**Виконав:** студент другого року навчання  
освітнього ступеню «Магістр»,  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»,  
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»,  
освітньо-наукова програма «Музична режисура»  
**Дегтяренко Олександр Олександрович**

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства,  
професор, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри оперної підготовки  
та музичної режисури НМАУ  
**Касьянова Олена Василівна**

**Рецензент:** кандидат мистецтвознавства, доцент, професор  
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ  
**Шестеренко Ірина Вікторівна**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОПЕРА А.ВАХНЯНИНА «КУПАЛО» В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Постать А. Вахнянина в контексті музичної культури західного регіону України останньої третини ХІХ - початку ХХ століття .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1.1 Естетичний концепт музичної культури західного регіону України останньої третини ХІХ - початку ХХ століття.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1.2 Багатовекторна діяльність А. Вахнянина як митця, педагога, державного та громадського діяча.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1.3 Музична спадщина А. Вахнянина як композитора .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 Опера А. Вахнянина «Купало» , її місце в музичному доробку митця.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2.1 Передумови написання твору, драматургічне підґрунтя лібрето опери .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2.2 Особливості музичної драматургії твору , з'ясування композиторських акцентів .....</b>	<b>16</b>
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 1.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 2. РЕЖИСЕРСЬКІ ВЕРСІЇ СЦЕНІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ А. ВАХНЯНИНА «КУПАЛО».....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Перша прем'єра вистави в Харківській опері 1929 року.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1.1 Причини звернення до західноукраїнського репертуару в умовах Радянської України.....</b>	<b>22</b>
<b>2.1.2 Особливості режисерської інтерпретації оперної вистави.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1.3 Офіційні відгуки на прем'єру вистави , її подальша сценічна доля .....</b>	<b>24</b>
<b>2.2. Постановка опери українською діаспорою в Канаді у 1979 році.....</b>	<b>26</b>
<b>2.2.1 Мотиваційний аспект постановки опери в канадському україномовному середовищі.....</b>	<b>26</b>

2.2.2. Аналіз постановки вистави , її сприйняття глядачами...	27
2.3 Режисерська інтерпретація твору А. Вахнянина «Купало» у Львівській опері А 1990 року на зламі політичних епох	28
2.3.1 Звернення до сценічного прочитаного опери напередодні набуття Україною незалежності	29
2.3.2 Режисерські підходи до трактування оперної вистави в умовах зростання самоусвідомлення західноукраїнського етносу	30
2.3.3 Реакція глядача і офіційних органів на прем'єру вистави.	30
2.4 Модифікації оперної вистави часів незалежності у Києві (1992) та Львові (2003)	31
2.4.1 Особливості режисерського прочитання київської версії оперної вистави у перші роки незалежності.	33
2.4.2 Порівняльний аналіз київської та львівської версій вистави із визначенням перспективних знахідок.	33
Висновки до РОЗДІЛУ 2.	35
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ БАЧЕННЯ МАГІСТРАНТОМ ТРАКТУВАННЯ ОПЕРИ А.ВАХНЯНИНА «КУПАЛО» В УМОВАХ МЕТАМОДЕРНУ	37
3.1 Сучасний оперний театр в естетиці метамодерну : проблеми, пошуки, здобутки	37
3.1.1 Сутність метамодерну в дослідженнях науковців.	39
3.1.2 Режисерські експерименти в естетиці метамодерну.	39
3.2 Вплив синтезу традиційного та інноваційного сценографічного інструментарію на вирішення пластично - просторового вирішення вистави	40
3.2.1 Традиційні засоби сценографічного оформлення вистави , їх функціональне призначення.	41
3.2.2 Інноваційні засоби створення пластично-просторового образу вистави , їх характеристика	42

<b>3.2.3</b>	<b>Поєднання традиційного та інноваційного сценографічного інструментарію у створенні художнього образу вистави.....</b>	<b>44</b>
<b>3.3</b>	<b>Взаємодія художніх засобів виразності у режисерському втіленні вистави.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3.1</b>	<b>Сценічне вирішення християнських образів у виставі.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3.2</b>	<b>Сценічне вирішення мусульманських образів у виставі.....</b>	<b>47</b>
<b>3.3.3</b>	<b>Взаємодія християнського а мусульманського світів у режисерському прочитанні магістранта.....</b>	<b>48</b>
	<b>Висновки до РОЗДІЛУ 3.....</b>	<b>49</b>
	<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>52</b>
	<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>54</b>
	<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>56</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Опера «Купало» у сучасному науковому дискурсі постає не лише як музичний твір, а як важливий культурний текст, що репрезентує українську ментальність, міфологію та історичну пам'ять. Її актуальність зумовлена можливістю переосмислення національної ідентичності через мистецтво. Попри складну сценічну долю, твір має значний потенціал для сучасної інтерпретації та інтеграції в актуальний культурний простір.

Опера «Купало» є вершинним твором творчості Анатоль Вахнянин та важливим явищем становлення західноукраїнської національної музичної культури кінця XIX століття. У сучасному науковому дискурсі цей твір розглядається не лише як історико-музичний факт, а як багатовимірний культурний текст, що поєднує елементи фольклору, національної ідентичності та архетипного мислення.

У сучасних дослідженнях опера «Купало» інтерпретується як спроба формування української національної опери на основі народнопісенної традиції та обрядовості. Твір побудований на матеріалі язичницько-фольклорного свята Івана Купала, що дозволяє розглядати його в контексті етнокультурної пам'яті. Науковці підкреслюють, що «Купало» стало ознакою зрілості української композиторської школи Галичини та важливим етапом розвитку професійної музики. Водночас твір поєднує риси опери та так званої «співогри», що свідчить про пошук національно своєрідної жанрової моделі.

Одним із провідних напрямів сучасного наукового аналізу є архетипна інтерпретація образів опери. Особливу увагу дослідники приділяють образу Одарки як носію національного характеру. Згідно з новітніми дослідженнями, образ Одарки втілює: зв'язок із землею, ліричність як рису української ментальності, архетип Берегині, жертвність як ключову характеристику національного світогляду. Такий підхід дозволяє трактувати оперу не лише як

сюжетний твір, а як символічну модель української ідентичності. 3. Міфопоетика і фольклорний код . У сучасному дискурсі «Купало» розглядається крізь призму міфопоетики. Опера відтворює дохристиянські вірування, обрядові практики та символіку природи, що формують особливий художній простір. Фольклор у творі виконує не декоративну, а структуротворчу функцію: визначає драматургію, формує музичну мову, задає систему образів. Таким чином, опера виступає як своєрідний «код культури», що репрезентує світогляд українців. Важливим аспектом сучасного осмислення є питання сценічної історії твору. Попри значущість, опера тривалий час залишалася поза активним театральним репертуаром і фактично не була повноцінно реалізована за життя композитора . Сучасні дослідники розглядають це як: втрату культурного потенціалу, наслідок історичних обставин, виклик для сучасного музичного театру.

У цьому контексті «Купало» постає як «відкрита» опера, що потребує нових режисерських інтерпретацій та осучаснення. У новітньому науковому дискурсі опера аналізується міждисциплінарно: з позицій культурології (як носій національної пам'яті), літературознавства (як драматичний текст), музикознавства (як зразок ранньої української опери), антропології (як відображення обрядовості та міфології). Такий підхід дозволяє розглядати твір як комплексний феномен, що поєднує мистецтво, історію та ідентичність.

**Зв'язок з науковими програмами , планами, темами.** Виконання дослідження передбачено перспективним планом наукової роботи кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України на 2026-2030 роки «Музично-театральне мистецтво в контексті художньої парадигми XXI століття».

**Об'єкт дослідження:** опера Анатолія Вахнянина «Купало» як перший повноцінний національний твір на теренах Західної України.

**Предмет дослідження:** вектори режисерських інтерпретацій опери у XX - XXI століттях.

**Мета дослідження:** визначити експериментальну модель сценічного прочитання опери в концептуальному баченні магістранта.

**Завдання дослідження:**

- розглянути місце опери А. Вахнянина «Купало» в доробку майстра, з'ясувати вузлові композиторські акценти її драматургії;
- проаналізувати концепт інтерпретації опери за радянської доби, в українській діаспорі Канади , в умовах незалежності України, встановити відмінності режисерських підходів крізь призму змін театральної естетики;
- визначити експериментальну модель трактування опери А. Вахнянина «Купало» в концептуальному баченні магістранта, довести необхідність активної взаємодії засобів виразності відповідно до естетики метамодерну.

**Теоретична база дослідження** наукові , навчально - методичні, довідниково - енциклопедичні видання зарубіжних та вітчизняних дослідників з обраної проблематики, структуровані за напрямками:

- *оперної творчості А. Вахнянина в контексті композиторського доробку:*

В. Войтович, В. Воропай, Я. Горак О. Дегтяренко , І. Гриневецький, В. Качкан, М. Новакович , Л. Пахоменко;

- *сценічних інтерпретацій опери А. Вахнянина «Купало»:* А. Алішер, В. Войтович, В. Воропай, О. Дегтяренко, І. Ігнатенко , М. Новакович , І. Ушаньова-Рудько , М. Черкашина-Губаренко;

- *синтезу засобів сценічної виразності у моделюванні вистави :* А. Алішер, І. Антіпіна, О. Берегова, співавтори: Ю. Бистрякова, А. Осадча, О. Пільгук; І. Даць , О. Єрошенко , Я. Іваницька , І. Ігнатенко , П. Ільченко, О. Касьянова , О. Ковальчук , В. Ковтуненко , Є. Колесник, О. Колодуб, М. Кондратьєва , Н. Корнієнко, О. Летичевська, Н. Михайлова, Ю. Мостова, М. Нестьєва, Р. Никоненко, А. Скрипка, А. Солов'яненко, М. Черкашина-Губаренко, А. Чібалашвілі , С. Шутько, К. Юдова-Романова;

- *сутності фахової термінології:* С. Безклубенко, О.Клековкін , П. Паві .

**Аналітичний матеріал дослідження:** відеOVERSII опери А. Вахнянина «Купало» ; ілюстративні матеріали : фото , афіша; клавiр твору; театральні рецензії, інтерв'ю тощо.

**Методологія дослідження:**

- для розгляду опери А. Вахнянина «Купало» в сучасному науковому дискурсі – біографічний , системно-аналітичний , жанрово-стилістичний;
- для з'ясування особливостей режисерських підходів у сценічному прочитанні опери за радянської доби, в українській діаспорі Канади та за часів незалежності – ретроспективний , інтерпретаційний , порівняльний;
- для створення концепції власного бачення магістрантом формату опери в умовах метамодерну – експериментального моделювання.

**Наукова новизна дослідження:** осмислення різновекторних режисерських інтерпретацій першої національної опери на теренах Західної України композитора А. Вахнянина «Купало» крізь призму її сценічного життя в контексті різних естетичних парадигм.

**Практичне значення дослідження:** застосування традиційних та інноваційних режисерських підходів та засобів виразності при вирішенні означеної тематики в умовах естетики метамодерну .

**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:

1. Дегтяренко О. Українська обрядовість в опері Анатолія Вахнянина «Купало» / Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки , популяризації та промоції : програма міжнар.наук.-прак. конф. НМАУ ім. П.І. Чайковського 26-28 лютого 2024 року. Київ, 2024. Сертифікат учасника.
2. Дегтяренко О. Опера Анатолія Вахнянина «Купало» в сучасному науковому

дискурсі / Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури програма міжнар. наук.-прак. конф. НМАУ ім. П.І. Чайковського 24-26 лютого 2025 року. Київ, 2025. Сертифікат учасника.

3. Дегтяренко О. Режисерське вирішення знакової сцени в опері А. Вахнянина «Купало» у львівській версії втілення твору / Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій: програма міжнар. наук.-прак. конф. НМАУ ім. П.І. Чайковського 25-27 березня 2026 року. Київ, 2026. Сертифікат учасника.
4. Дегтяренко О. Відображення жанрово-стильових особливостей християнського та мусульманського світу в опері А. Вахнянина «Купало»/ Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва України та світу : програма V всеукр. наук.-прак. конф. НМАУ 2-4 квітня 2026 року. Київ , 2026. Сертифікат учасника № 002878.
5. Дегтяренко О. Концептуальне бачення опери А. Вахнянина «Купало» в умовах метамодерну / Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей : традиції і діалоги у вимірах сучасності: програма міжнар. наук. конф. НМАУ 2-4 квітня 2026 року. Київ , 2026. Сертифікат учасника.

### **Публікації**

1. Дегтяренко О. Українська обрядовість в опері Анатолія Вахнянина «Купало» / Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки , популяризації та промоції : матеріали міжнар. наук.-прак. конф. НМАУ ім. П.І. Чайковського 26-28 лютого 2024 року. Київ , 2024.С.50-53.
2. Дегтяренко О. Опера Анатолія Вахнянина «Купало» в сучасному науковому дискурсі / Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури матеріали міжнар. наук.-прак. конф. НМАУ ім. П.І. Чайковського 24-26 лютого 2025 року. Київ , 2025, С.66-69.

**Структура наукової роботи** складається зі вступу, 3 розділів, що містять 9 підрозділів, 23 пункти, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (67 позицій) та додатків ( 8 позицій). Загальний обсяг

складає 70 сторінок , основний зміст – 52 сторінки.

Основні результати магістерської наукової роботи на тему: «ОПЕРА АНАТОЛЯ ВАХНЯНИНА «КУПАЛО»: ВЕКТОРИ РЕЖИСЕРСЬКИХ УТІЛЕНЬ» пройшли передзахист на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури НМАУ 06.05.2026 року , протокол № 9.

## **РОЗДІЛ 1. ОПЕРА А.ВАХНЯНИНА «КУПАЛО» В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ**

Кінець XIX століття - початок XX століття ознаменувався важливими змінами у формуванні української музичної культури, що відбувалося в умовах національного відродження та соціальних та культурних трансформацій. У цей період особливе значення стає поєднання європейських музичних традицій із глибинними джерелами українського фольклору, що стає ключовою метою для створення національної композиторської школи. У цей час відбувалося становлення інституційної бази: музично-хорові товариства та перші професійні навчальні заклади. Вагома роль належала громадським організаціям, які активно сприяли популяризації української національної культури та мистецтву.

Важливе місце в історії української музики займає діяльність Анатолія Вахнянина - композитора, музикознавця та активного громадського діяча. Він був одним із провідників національного відродження в Галичині, засновником та організатором музичних товариств і культурних інституцій. Його діяльність охоплювала як композиторську творчість, так і активну просвітницьку роботу. Саме він ініціював створення професійної української музики на західноукраїнських землях, зробив важливий внесок у розвиток хорового мистецтва та музичної освіти.

Одним із центральним твором композитора є опера «Купало» - перша опера на західноукраїнська опера, створена в Галичині. Опера «Купало» написана на основі національного фольклору та відображає міфологічні та традиційні аспекти української культури, зокрема обрядовість свята Купала. Творчість Вахнянина стала важливим етапом у формуванні української композиторської школи, а опера «Купало» стала підґрунтям для подальшого розвитку національної опери, становлення та відродження національно-культурної спадщини України.

## **1.1 Постать А. Вахнянина в контексті музичної культури західного регіону України останньої третини ХІХ - початку ХХ століття**

Анатоль Вахнянин посідає визначальне місце в процесах формування професійної музичної культури західноукраїнського регіону другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Його діяльність розгортається в особливому історично-культурному контексті, коли Галичина перебувала у складі Австро-Угорської імперії, активно розвивався національний рух, а також створювалися інституції, завдання яких було піднесення розвитку українського мистецтва на європейському рівні. У цей період музичне мистецтво долає межі від аматорських форм та починає структуруватися до професійності, що дає поштовх до культурного розвитку регіону.

У такому середовищі А. Вахнянин проявляє себе не лише як композитор, але як і багатогранний культурний діяч: педагог, організатор музичного життя, громадський активіст. Його внесок у розвиток музичної культури регіону є вагомим. Зокрема, важливою подією стало заснування у Львові першої української професійної музичної установи Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка. Цей заклад відіграв значну роль у підготовці нового покоління виконавців і композиторів, які заклали основи національної музичної школи.

Однак вагомим аспектом в творчій діяльності Вахнянина є його участь у громадському житті. Він активно займається культурно-просвітницькими ініціативами, спрямовані на піднесення та зміцнені національної свідомості. У цьому контексті його діяльність виходить за межі музичного мистецтва і перетворювалася на значущий культурно-політичний феномен.

Композиторська творчість А. Вахнянина органічно вписується в контекст національного та культурного відродження західноукраїнського регіону. Музична мова композитора формується під впливом романтизму європейської традиції, але водночас спиралася до форм українського фольклору як джерела тематичного матеріалу. У цьому аспекті він виступає один із перших

митців, що прагнули поєднати народну пісенність із професійною академічною музикою.

Варто підкреслити, що постать Вахнянина та його діяльність переплітається та взаємодіє з іншими визначними діячами української культури, зокрема Микола Лисенко. Попри те, що їхні творчі шляхи розвивалися в різних регіонах України, їх об'єднувала спільна мета створення національної музичної традиції, яка ґрунтується на фольклорі та відповідає європейським професійним стандартам професійності. У цьому сенсі Анатоль Вахнянин виступає яскравим представником західноукраїнської гілки цього процесу.

Музична культура Західної України кінця XIX – початку XX століття відзначилася стрімким розвитком хорового мистецтва, що спиралося як на традиції церковного співу, так і на діяльністю аматорських колективів. Значну роль Анатоль Вахнянин відіграє з у цьому процесі створюючи хорові твори, що поєднують простоту мелодики з художньою виразністю. Його композиції сприяли популяризації української мови і культури серед широких верств населення.

### **1.1.1 Естетичний концепт музичної культури західного регіону України останньої третини XIX - початку XX століття**

Музична культура України кінця XIX -початку XX століття є значним і багатограним етапом становлення національної самобутності, що розгортався в умовах суспільно-політичних змін та пробудження культурної свідомості.

Естетичні основи музичної культури Західної України кінця XIX -початку XX століття формувалися в умовах непростих історичних, суспільних і культурних змін, що були пов'язані з перебуванням цих територій у складі Австро-Угорської імперії. У сучасних наукових роботах цей період розглядається як етап активного формування нації, професіоналізації музичної сфери та поєднання європейських і місцевих традицій. Естетика музичної культури цього часу визначалася синтезом національно-романтичних

напрямків та впливами європейського мистецтва. Ключовими особливостями були звернення до народної творчості, історичних тем, а також прагнення створити унікальний національний стиль. Романтизм мав значний вплив на розвиток музичного мистецтва, сприяючи утвердженню ідеї народності як головного принципу художньої творчості. Народні пісні, звичаї та міфологія слугували джерелом сюжетів і музичних образів, що проявилось у творах композиторів. Отже, естетичні основи музичної культури регіону формувалися на поєднанні традиційного та нового, що заклало фундамент для виникнення національного музичного театру.

### **1.1.2 Багатовекторна діяльність А. Вахнянина як митця, педагога, державного та громадського діяча**

Західноукраїнський регіон мав визначну роль у формуванні національної музичної культури, спираючись на здобутки та впливи західноєвропейських культурних течій, він одночасно зберігав і примножував власні творчі досягнення.

Особлива увага заслуговує постать Анатолія Вахнянина (1841–1908) — композитора, педагога, диригента та громадського діяча, чия діяльність суттєво вплинула на розвиток професійної музики в Галичині. Його опера «Купало» не лише є мистецьким твором, але й відображає суттєві культурні зрушення епохи, вдало поєднуючи народні традиції із європейськими музично-театральними принципами. Анатолій Вахнянин народився в сім'ї священиків, у місті Сінява (нині Польща). Після закінчення початкової школи навчався у гімназії міста Перемишля (1852–1859), де отримав перші знання у сфері музики. У 1853 році став альтом хору українського кафедрального собору, де вперше ознайомився з нотним церковним співом і творчістю таких композиторів, як Дмитро Бортнянський, Михайло Вербицький та Іван Лаврівський. У своїй громадській діяльності Вахнянин досяг значних успіхів: у 1894 році його обрали депутатом Віденського парламенту, а в 1899-му - галицького сейму. Вагомий внесок він зробив і в організацію музичної

спільноти, заснувавши в 1870 році хор «Торбан», а в 1891-му - товариство «Боян». За його підтримки у Львові було створено Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка, директором якого він став у 1904 році.

Творчість Вахнянина та його опера «Купало» потребують глибокого всебічного аналізу з урахуванням історичних, художніх та музикознавчих аспектів. Це дозволяє не лише оцінити внесок А. Вахнянина у музичну культуру Галичини, але й простежити трансформацію його творчих ідей у сучасних постановках.

Розвиток музичного мистецтва західноукраїнського регіону кінця ХІХ — початку ХХ століття відбувався на тлі значного національного відродження, що охопило всі сфери суспільного життя. Культурно-освітні товариства, музичні об'єднання та навчальні установи відігравали вирішальну роль у процесі формування професійного музичного мистецтва та популяризації української музики. Сприятливу роль у формуванні національної музичної традиції відіграли організації «Просвіта» та «Боян», які стали центрами культурного життя. Саме завдяки таким структурам розкрився талант Вахнянина, який майстерно поєднував творчу, освітню та суспільну діяльність. У той самий час музична культура регіону зазнавала впливів європейського романтизму, що сприяло посиленій увазі до народного фольклору, історичних тем і національної ідентичності. Це період збагачення української музичної спадщини творами, які органічно синтезували народну мелодіку та академічні техніки композиції.

Таким чином, вивчення постаті Анатолія Вахнянина в контексті історії західноукраїнської музичної культури дозволяє не лише детально дослідити його творчий доробок, а й краще зрозуміти культуру регіону та епохи де його опера

«Купало» є знаковим явищем українського музичного театру.

### **1.1.3 Музична спадщина А. Вахнянина як композитора**

Особистість і діяльність Анатолія Вахнянина займають знакове місце в

українській культурі кінця XIX — початку XX століття. У сучасній інтерпретації його оцінюють як універсального митця, який майстерно поєднував творчі прагнення, педагогічну роботу, політичну активність та суспільну діяльність. Вахнянин залишив значний музичний спадок, що складається з хорових і сольних вокальних творів, гармонізацій народних пісень, шкільних пісенників, а також музики до драматичних творів. Серед його найбільш помітних робіт варто згадати «Хор норманів» до трагедії «Ярополк» та оперу «Купало» (1882), яку вважають одним із перших вагомих здобутків українського музичного театру. Унікальність цієї опери полягає у тому, що вона написана на основі лібрето самого автора. Композитор також створив музику для драм «Назар Стодоля» Тараса Шевченка і «Бондарівна» Федора Заревича, а його доробок включає ораторії, хорові композиції та камерно-фортепіанну музику.

Творчість Анатолія Вахнянина потребує всебічного вивчення в історичному, художньому та музикознавчому контекстах. Зокрема, опера «Купало» є важливим кроком не лише для розвитку української музики, але й для становлення національної театральної традиції. Цей твір символізує переламний момент в українській культурі, коли на хвилі пробудження національної свідомості почали формуватися основи професійного мистецтва.

## **1.2 Опера А. Вахнянина «Купало», її місце в музичному доробку митця**

Особливе місце у творчому доробку композитора займає опера «Купало», яка стала одним із перших зразків західноукраїнського оперного жанру в Галичині. У цьому творі відображено не лише художні пошуки автора, а й ширші культурні процеси: прагнення до формування національного театру, осмислення фольклорної традиції, інтеграцію українського мистецтва в європейський контекст. Опера демонструє прояв музики, драматургії та обрядової культури, що було характерним для романтичної естетики того часу.

### **1.2.1 Передумови написання твору, драматургічне підґрунтя лібрето опери**

Опера «Купало» являє собою продовження музичних традицій Анатолі Вахнянина, тісно переплетене з впливом періоду національного відродження та глибинним дослідженням фольклорно-міфологічної спадщини України. Завдяки гармонійному поєднанню лібрето та музики створюється цілісна система, де драматургія ґрунтується на синтезі обрядовості, романтичного протистояння і національної ідеї.

Вивчаючи історичну концепцію опери «Купало» та аналізуючи її в контексті історичних джерел, можна з упевненістю стверджувати, що події другої картини, які зображають набіги кримськотатарського ханства на західні землі України, достатньо точно передають історичну реальність. Підтвердження цьому - битва поблизу містечка Мартинів, яка сталася в ніч з 19 на 20 червня 1624 року, саме тоді, коли наші предки святкували сонцестояння, що припадає на 20 або 21 червня. Важливо відзначити, що вже через рік після цієї битви, у 1625 році, був укладений визначний запорізько-кримський договір, який закріпив військово-оборонний союз між Запорізьким козацтвом та Кримським ханством для спільної боротьби проти Османської імперії. Під час битви поляки, які відступали у напрямку Галичини, перебуваючи за 11 кілометрів від Мартинова, вирішили завдати контрудару. Їхні позиції сягали Дністра. Козацькі панцирні загони числом 12 підрозділів розпочали переслідування татар і наздогнали їх неподалік Мартинова, перекинувши шлях на північ. Інтенсивні обстріли з луків і рушниць змусили татарське військо відступити до Дністра, що спричинило значні втрати серед загарбників. У погоню за кількома тисячами татарських воїнів вирушив загін з тисячі загонів козаків. Утекти татарам заважали дії козаків, які завдали противнику серйозних втрат. Ординці у відчаї вдавалися до жорстоких дій: прискорюючи втечу, вони убивали тих полонених чоловіків, які чинили опір, і навіть скидали з возів дітей. Перемога під Мартиновим започаткувала нову

епоху в історії коронно-татарських воєн. Тривала безкарність орди, яка багато років грабувала ці землі, була зупинена, а сам супротивник зазнав нищівної поразки.

Лібрето опери побудоване на складній драматичній основі, яка об'єднує фольклорні мотиви, міфологічні сюжети та соціальні аспекти. патріотичні переконання Вахнянина його бажання створити твір, що гідно представляв би українську культуру .

### **1.2.2 Особливості музичної драматургії твору , з'ясування композиторських акцентів**

Опера Анатолія Вахнянина «Купало» вирізняється своєю незвичайною драматургічною структурою, що гармонійно об'єднує народні традиції, елементи романтичної драми та особливості раннього етапу української музично-театральної творчості. Численні сучасні дослідники трактують цей твір як перехідний етап від простих музичних форм, зокрема «співовігор» (Вахнянин), до сталих оперних жанрів. Головною рисою цієї опери є вміння композитора поєднувати різнотипні художні елементи: народної обрядовості (купальські ритуали, масові сцени), лірико-побутові ( драматична історія кохання) і символічні (міфологічні образи). Такий синтез впливає на структуру твору, яка вирізняється нелінійністю сюжету її окремі сцени набувають завершеної самостійності. Музична основа опери являє собою поєднання народнопісенних інтонацій та рис європейської романтичної школи. Композиція включає чотири дії з виразним поєднанням хорових партій, сольних арій та ансамблів, що разом утворюють драматургічний основу твору. «Купало» виступає як вагомий приклад становлення національного стилю в українській оперній традиції. У творі чітко прослідковуються наміри Вахнянина створити універсальний образ української душі через глибокий поєднання музики, традиційної культури і фольклорних символів. Зокрема, образи головних героїв, Одарка, розкривають глибинні ментальні риси українців. Суттєвою складовою опери є масштабні хорові сцени та обрядові

епізоди ( ритуали з водою і вогнем), які забезпечують не лише сюжетний каркас твору, але й задають емоційний ритм та наповненість. Головною метою було використання хору не як другорядний елемент , а як події ключового сюжету. Сюжетні події базуються на протиставленні двох світів: повсякденного і реалістичного з його побутовими проблемами та любовними переживаннями і міфологічного, представленого природними стихіями та обрядами. Вони органічно чергуються в музиці Вахнянина через зміну масштабу виконавців (соло проти хору), різноманітність тембрів і контраст у мелодичних підходах від народних пісень до театралізованої вокальної стилістики. Попри особливості обрядового характеру присутні психологічні сцени, які майстерно передають внутрішній світ персонажів через романсові сольні партії. Емоційність цих епізодів підкреслюється мелодичністю, надихаючою народною пісенною традицією.

Структурно опера складається з автономних музичних номерів: арій, хорів, ансамблів. Драматична лінія розгортається через окремі сцени, створюючи акцент на художньому та емоційному впливі більше, ніж на лінійній розповідності.

Особливу увагу композитор приділяє музичним образам природи: вона тут виступає не просто декорацією, а повноцінним символізмом. За допомогою хорових прийомів, динамічних контрастів і ритмічних малюнків Вахнянин використовує фольклор як основи для сюжету підкресленні контрастів між особистим і загальним а також у створенні образу природи як могутньої символічної сили.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 1**

Опера «Купало» Анатолія Вахнянина є не тільки значним мистецьким здобутком свого часу, а й багатогранним культурним явищем, яке показує етапи національного становлення українського мистецтва наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Цей твір виник внаслідок поєднання кількох ключових факторів: активного національного піднесення в Галичині, впливу європейської романтичної традиції та глибокого занурення у народні традиції

й обряди українського народу західного регіону. Саме це поєднання елементів призвело до створення самобутнього зразка музичного театру, що балансує між жанрами опери та співогри ( за визначенням композитора А. Вахнянина ), демонструючи прагнення до унікальної національної художньої форми.

Особливого значення набуває різнобічна діяльність Вахнянина, який виступає не лише як композитор, ай як багатогранний культурний феномен – педагог, організатор, громадський діяч і політик. Така універсальність його особистості є типовою для тієї епохи і водночас розкриває глибину ідейного змісту його творчості. Опера «Купало» у цьому контексті є чітким проявом його світоглядних та мистецьких принципів.

Драматургічна побудова твору вирізняється поєднанням різних елементів і багатоплановістю: вона сполучає особисті ліричні мотиви з колективними обрядовими аспектами, дійсність – із міфологією, а психологічну глибину – із символічним значенням. Провідну роль у структурі опери відіграє хор, який виступає як виразник колективної свідомості та національної думки. Водночас народна творчість є не просто декоративним елементом, а основою музичного вираження й логіки сюжету.

Важливим аспектом сучасного розуміння твору є його тлумачення крізь призму архетипів та міфів. Персонажі опери, зокрема Одарки, набувають символічного змісту й уособлюють основні риси українського світогляду – зв'язок із природою, емоційність, здатність до самопожертви та образ Березині. Таким чином, «Купало» функціонує як своєрідний «код культури», що зберігає і передає національну пам'ять. Попри складну сценічну історію та обмежене втілення в театральній практиці, опера не втратила своєї актуальності. Навпаки, у сучасному міжгалузевому обговоренні вона постає як «відкрита» структура, що потребує свіжих тлумачень, і здатна інтегруватися в актуальний культурний простір.

Отже, опера «Купало» є не лише важливим етапом розвитку вітчизняного музичного театру, а й глибоко символічним твором, у якому відображено процес формування національної самобутності, взаємодію традиції та

новаторства, а також духовні основи багатовекторною української культури. Багатогранна діяльність Анатолія Вахнянина полягала в успішному поєднанні творчої роботи, викладацької діяльності, суспільної праці та політичної боротьби. Саме таке поєднання різних аспектів діяльності забезпечило йому значний вплив на розвиток західноукраїнської музичної спадщини, системи освіти та зростання національної самосвідомості. Постать А. Вахнянина об'єднує в собі сукупність якостей та ціннісних орієнтирів діяча, який багато в чому передбачив та сприяв формуванню розвитку музичного напрямку українського народу в Галичині.

## **РОЗДІЛ 2. РЕЖИСЕРСЬКІ ВЕРСІЇ СЦЕНІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ А. ВАХНЯНИНА «КУПАЛО»**

Опера «Купало» займає одне з чільних місць в історії українського музичного театру та культури, ставши одним із перших зразків національної опери. Водночас її сценічна історія вирізняється нерівномірністю, зумовленою як тривалим процесом композиторської обробки, так і відсутністю остаточної авторської редакції й новаторського втілення. Перші спроби перенести цей твір на сценічне втілення датуються 1870–1880-ми роками, однак вони мали фрагментарний характер, переважно обмежуючись виконанням окремих дій чи сцен у Львові та інших містах Галичини. Ці постановки не вирізнялися цілісною режисерською концепцією та носили більш експериментальний характер. Повноцінне сценічне життя опери розпочалося лише у ХХ столітті, коли з'явилися спроби її реконструкції, створення редакційних варіантів і включення до актуального театрального репертуару. Аналіз режисерських інтерпретацій опери «Купала» демонструє поступову еволюцію підходів до сценічного втілення від точнішої реконструкції та етнографічного реалізму до символіки та концептуального осмислення. Кожна із постановок, які розглядаються, відображає конкретний історико-культурний контекст, стан розвитку музично-театрального мистецтва та домінуючі естетичні тенденції того часу. Опера «Купало» залишається відкритим художнім явищем, яке продовжує надихати на різноманітні режисерські інтерпретації та знаходить своє місце у сучасному культурному просторі.

### **2.1 Перша прем'єра вистави в Харківській опері 1929 року**

Опера «Купало» Анатоль Вахнянин стала першою прем'єрою у 1929 році в Харківській опері та стала визначальною подією в історії західноукраїнського музичного театру, яка потребує ширшого розгляду з урахуванням історичного, мистецького та ідеологічного контекстів. Опера «Купало» була написана ще наприкінці ХІХ століття, та за життя композитора не була поставлена повністю, існуючи тільки переважно у вигляді партитури

та окремих виконань. Причинами затримки постановки можна віднести до тогочасного політичного становлення на українських землях, відсутність розвиненої української оперної сцени в Галичині, та ще багатьом аспектам. Таким чином, до початку ХХ століття опера А. Вахнянина «Купало» залишалася більше потенційним, ніж реально сценічним твором, яка сформувалась до професійної оперної сцени. Інтерес до витоків української музики, пошук національної класики. Саме в такому контексті виникла потреба до актуалізації ранніх творів, зокрема «Купало». Показати історичну цінність української музичної традиції.

Ця постановка стала знаковою подією, оскільки вперше представила твір як цілісну музично-драматичну структуру.

Музичну редакцію здійснив Михайло Вериківський, який фактично завершив композиторський задум, адаптувавши його до вимог професійної сцени. У постановці брали участь провідні українські виконавці: Іван Паторжинський та Марія Литвиненко-Вольгемут. Режисерська концепція цієї версії мала виразно реконструкційний характер і була спрямована на : максимальне збереження фольклорно-романтичної стилістики, підкреслення національної обрядовості, відтворення етнографічної достовірності сценічного простору.

Підготовка опери її редакція до моменту прем'єри зазнала вагомих змін, редакційна робота партитури була відредагована і частково реконструйована, усувалися драматургічні вирішення вистави, уточнювалася оркестровка. Скорочення, посилення сюжетної логіки, динаміки. Постановка 1929 року в Харківській опері це не лише виконання, а інтерпретація і частково переосмислення твору в контексті минулого та сьогодення. Таким чином, харківська постановка заклала основи сценічного традиції та аспекту опери.

### **2.1.1 Причини звернення до західноукраїнського репертуару в умовах Радянської України**

Звернення до національного музично-театрального репертуару в Радянській Україні 1920-х років стало результатом складної взаємодії політичних, ідеологічних, культурних та мистецьких факторів, що визначали формування української культури цього періоду. Політика колонізації українських земель, була покликана інтегрувати національну культуру у загальносоюзну ідеологічну машину. У цьому контексті звернення до української музичної спадщини мало на меті демонстрацію підтримки національних форм культурного самобутності та вираження. Визначну роль у цьому процесі відіграло формування національного репертуару. Його основним завданням було збагачення та забезпечення функціонування театрів українською мовою відповідно до потреб нового культурного політичного становлення.

Особливе місце в цій парадигмі займали твори композиторів попередніх епох, творчій доробок Анатолія Вахнянина, цілком відповідали критеріям народності та самобутності. Ці твори не тільки вводилися у театральний простір, але й адаптувалися до ідеологічних вимог того непростого часу. Наголошувалося на колективізаційних аспектах, зокрема ролі хорового виконання, посилювався зв'язок із народною самобутньою традицією. Звернення до цих творів мало виразний культуротворчий характер, воно сприяло формуванню історичної української музичної культури. Також як і у наукових і мистецьких колах активно здійснювалися пошуки, збирання, систематизація та популяризація національної спадщини. Завдяки цьому раніше маловідомі твори ставали частиною актуального культурного дискурсу. Водночас йшлося не лише про відновлення традиції, але й про її переосмислення відповідно до запитів нового часу. Не менш значущими були внутрішні аспекти та мистецькі мотиви, зокрема потреба у розширенні репертуару професійних театрів та пошуку національного стилю в умовах та

межах радянської музичної культури. Робота з фольклорними джерелами та ранніми зразками української опери важливий шлях створення автентичної художньої мови, що поєднувала б національну специфіку з вимогами сучасного театру. У цій площині такі постановки, як «Купало», розглядалися як матеріал для творчих експериментів і сценічних реконструкцій. Варто зазначити, що цей процес мав двоїтий характер. Відбір і адаптація репертуару проходили через фільтр ідеологічного контролю. Національна спадщина включалася у театральний простір лише в межах її відповідності радянській системі цінностей. Такий підхід передбачав вибірковість у репертуарній політиці та перерозподіл акцентів у змісті творів. Таким чином, звернення до національного репертуару в умовах радянської України було результатом ретельно продуманої культурної стратегії, яка поєднувала ідеологічні вимоги з мистецькими та науковими прагненнями. Цей процес одночасно сприяв як розвитку української музичної культури, так і її адаптації до нових соціокультурних реалій.

### **2.1.2 Особливості режисерської інтерпретації оперної вистави**

Режисерська інтерпретація оперної вистави має свої унікальні особливості, зумовлені синтетичною природою цього жанру мистецтва, де взаємодіють музика, драматургія, сценографічні рішення та виконавська майстерність, створюючи єдину художню систему. У наукових підходах цей процес розглядається як смислове утворення, у межах якого партитура і лібрето набувають конкретного сценічного вигляду завдяки творчому баченню режисера.

Першою важливою характеристикою є пріоритетність музичної драматургії. На відміну від драматичного театру, де режисери володіють значною свободою в адаптації тексту, в опері саме музика задає темпоритм, кульмінаційні моменти та логіку розгортання сюжету. Сценічні рішення мають базуватись на музичній структурі, що зумовлює підпорядкування їй мізансцен, пластики та динаміки рухів. Тому режисерська інтерпретація тут радше нагадує не стільки переписування, скільки візуалізацію музичного

матеріалу.

Другою ключовою особливістю постає мислення режисера, що об'єднує різноманітні виражальні засоби: вокал, оркестрове звучання, акторське гра, сценографію, світло та костюми. Завдання режисера координувати всі ці аспекти, створюючи гармонійний художній простір, де кожен елемент існує не окремо, а у взаємодії з іншими.

Третім аспектом є пошук балансу між традицією та новаторством. Вистави цього жанру нерідко пов'язані з усталеними виконавськими та сценографічними традиціями, які можуть одночасно як обмежувати, так і збагачувати режисерське бачення. Тут інтерпретація може йти у двох напрямках: або переосмислювати традиційні стилістичні канони через модернізацію і новаторські підходи, або зберігати їх відповідно до історичних чи етнографічних принципів. Особливого значення набуває розкриття драматургічного конфлікту. Режисеру потрібно вирішити, які змістовні аспекти психологічні, соціальні, символічні чи міфологічні стануть основою для вистави. Це безпосередньо впливає на подачу героїв, визначення їхніх мотивів і відносин. В оперних творах із фольклорними чи обрядовими мотивами, як-от наприклад, у творчості Анатолія Вахнянина, важливим завданням режисера стає формування тонкого балансу між індивідуальними та колективними утвореннями. У таких випадках хор нерідко виконує функцію так званого колективного героя.

Не менш значущим є аспект візуально-просторової концепції постановки. Сценографія, освітлення та пластичне вирішення сценічного руху формують не тільки її зовнішню форму, але й наповнюють сенсовий зміст усього твору. Простір може варіюватись від реалістичного до абстрактного й умовного, що впливає на сприйняття аудиторією змісту історії, використовуються мультимедійні засоби, що відкривають нові горизонти для режисерського самовираження.

### **2.1.3 Офіційні відгуки на прем'єру вистави , її подальша сценічна доля**

У контексті тогочасної офіційної критики, сформованої під впливом радянської культурної політики, опера «Купало» в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка була сприйнята як вагомий крок у розвитку національного репертуару. Рецензенти відзначали історичну вагу звернення до спадщини Вахнянина, акцентуючи увагу на тому, що ця опера символізувала один із ранніх етапів становлення українського професійного музичного театру. Особливе захоплення викликали хорові сцени, обрядовий колорит і фольклорна основа твору, які відповідали принципу «народності» і засвідчували тісний зв'язок мистецтва з традиційною культурою. Водночас критика підкреслювала драматургічні недоліки опери: її фрагментарність, недостатню цілісність сценічної дії, а також статичність окремих епізодів. Ці вади пояснювалися історичними умовами створення твору та його місцем як перехідного етапу між жанром «співогри» і класичної опери. Звучала також теза про необхідність режисерського доопрацювання та адаптації партитури під сучасні вимоги театру. У рамках ширших ідеологічних міркувань прем'єра сприймалася як приклад «належного» освоєння національної спадщини в контексті радянської культури. Акцент робився на колективістській природі твору, зокрема на значущій ролі хору, який символізував народну масу. Таким чином, позитивна оцінка постановки частково була зумовлена не тільки мистецькими, а й ідеологічними міркуваннями. Однак подальша сценічна доля опери «Купало» виявилася обмеженою. Попри важливість прем'єри 1929 року, твір не став частиною постійного репертуару оперних театрів. Це було спричинено кількома чинниками. По-перше, специфічна структура твору з його епізодичністю й перевагою обрядових сцен ускладнювала регулярне виконання. По-друге, у 1930-х роках зміна культурної політики, звуження українізації та посилення ідеологічного контролю призвели до зменшення можливостей для постановок творів, які не відповідали вимогам

соціалістичного реалізму. По-третє, розвиток української опери у ХХ столітті породив більш цілісні й сценічно виразні твори, які витіснили ранні роботи з репертуару. У наступні десятиліття опера «Купало» залишалася здебільшого предметом музикознавчих досліджень. Її розглядали як важливий історичний етап розвитку національної музики, але лише зрідка ставили на сцені. Такі спроби зазвичай набували форми реконструкцій або експериментальних інтерпретацій, які більше наголошували на культурно-історичній значущості твору, ніж на його художньому потенціалі як репертуарної опери. Сьогодні в наукових дискусіях сценічна доля «Купала» оцінюється більш збалансовано. Її розглядають як твір із високою культурною значущістю, що має водночас специфічну драматургію і вимагає неабиякої режисерської майстерності для якісної постановки. Зрештою, обмежене сценічне життя опери не зменшує її важливості. Навпаки, вона продовжує залишатися цікавим експериментальним явищем і знаковим маркером еволюції українського оперного мистецтва.

## **2.2. Постановка опери українською діаспорою в Канаді у 1979 році**

Постановка «Купала» Анатолія Вахнянина в Торонто (кінець 1970-х років) відбулася як одна з наймасштабніших знакових подій для української діаспори, організована Товариством української опери Канади (Ukrainian Opera Association of Canada). Реалізація вистави стала важливим прикладом згуртованості діаспори різних міст на тлі актуальності української опери в умовах еміграції. Ця постановка стала культурним проривом української спільноти в Канаді завдяки поєднанню високого професіоналізму та національного колориту.

### **2.2.1 Мотиваційний аспект постановки опери в канадському україномовному середовищі**

Розпорошені по різних містах Канади переселенці з України, більшу частину яких складали представники західного регіону, намагалися

підтримувати культурні зв'язки між собою задля збереження культурної пам'яті, традицій, звичаїв і обрядів своєї малої батьківщини, сумуючи за звичним для них середовищем та способом буття. Під час особистого чи дистанційного спілкування у рамках спільного проведення українських національних заходів, присвячених релігійним чи календарним святам, вони включали до їхнього репертуару пісні, танці, прозу, вірші, уривки із різних драматичних та музичних театральних творів, що дозволяло їм зберігати хоч якийсь культурний зв'язок і пам'ять про місця їх попереднього проживання.

В умовах проведення подібних заходів серед їх учасників поступово виникає ідея поставити повноцінний музично-театральний твір на історичну тематику західного регіону їх рідної землі. У цьому контексті найбільш вдалою для реалізації з різних сторін стала опера А. Вахнянина «Купало». По-перше, вона відображала складні умови буття західноукраїнського соціуму у XVI столітті, коли регіон потерпав від різних навал загарбників і шукав шляхи об'єднання з іншими народами задля спільного забезпечення мирного співіснування. По-друге, ці шляхи передбачали можливість встановлення толерантних відносин із країнами, різними за етнічним складом, ментальністю, психологією, релігійними та культурними традиціями. В опері Вахнянина це стало встановлення мирного співіснування між західноукраїнським та кримськотатарським регіонами завдяки родинним зв'язкам. Ці обставини могли стати алюзією на адаптацію української діаспори у багатонаціональний канадський соціум. По-третє, представлені в опері національні християнські та мусульманські традиції, звичаї, обряди врешті-решт знайшли своє вдале поєднання при встановленні родинних зав'язків між різними протилежними культурами. Останні обставини так само надихали українську діаспору на інтернаціональний підхід до різних культур канадського населення із взаємоповагою до кожної з них.

Ідея постановки цієї опери надихнула представників української діаспори із різних міст Канади правильно оцінити свій потенціал та організувати постановочний процес, який відбувався дистанційно при розучуванні партій-

ролей та наживо при проведенні спільних репетицій із побудовою та відпрацюванням мізансцен. Більш точних відомостей про формат утілення вистави поки не знайдено, але, спираючись на обмежені умови тогочасної діаспори, скоріше за все це міг бути концертно-сценічний варіант із незначним декоративним оформленням та не дуже складною сценічною дією в умовах короткого терміну постановки.

### **2.2.2. Аналіз постановки вистави, її сприйняття глядачами**

У таких обмежених умовах опера була поставлена за п'ять днів з 13 - 17 червня 1979 року в одному із культурних осередків діаспори міста Торонто. Сам постановочно-репетиційний процес відбувався у постійно заповненій залі не тільки учасниками та членами їхніх родин, а й у присутності інших представників діаспори, яким організатори свідомо дозволили бути свідками цих подій. Можливо, навіть був оголошений збір благодійних внесків за цей процес, щоб покрити фінансові витрати на оренду приміщень та технічне забезпечення вистави.

Глядачі, присутні на постановочно-репетиційному процесі, обмінювалися враженнями із тими, хто з різних причин до глядацької зали. Широкий розголос про українську історичну виставу, яка об'єднує протилежні за різними національними ознаками народи, які раніше ворогували, послужив ефективною промоцією майбутньої прем'єри серед різних верств населення не тільки Торонто, а й інших локацій країни.

Велике інтерес і зацікавлення до прем'єри вистави проявився з боку канадських глядачів різних національностей. Їх широкому долученню до перегляду україномовного контенту сприяла реклама, заздалегідь надана в офіційному оперному журналі Канади.

Не дивлячись на скромне декоративне вирішення вистави, її гібридний концертно-сценічний формат вирішення з незначною кількістю мізансцен, аматорське виконання партій-ролей солістами та ансамблями, хорового та музичного супроводу, прем'єра була схвально прийнята глядачами як вдалий оперний проєкт, що надихнув представників різних національностей шукати

розуміння та злагоду у новій державі, яка їх прихистила.

### **2.3 Режисерська інтерпретація твору А. Вахнянина «Купало» у Львівській опері А 1990 року на зламі політичних епох**

Період 1990-го, а особливо 1991-го років у Львові та загалом в Україні був позначений масштабними трансформаційними процесами, що супроводжували розпад Радянського Союзу і становлення незалежної держави. Ці історичні зрушення суттєво вплинули на культурну сферу, спричиняючи її кардинальні зміни. У цей час Львів відіграв роль одного з головних центрів національного відродження, стаючи осередком активізації культурного життя та повернення до заборонених раніше мистецьких практик. Місто стимулювало зростання інтересу до національної історії, народної творчості та духовних традицій, а також сприяло формуванню нових моделей культурно-національної ідентичності. Важливу роль у цьому процесі відігравали установи професійної музичної освіти, серед яких особливе місце посідала Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. Вона стала майданчиком для творчих експериментів і переосмислення української музичної культури. Знаковою подією цього періоду стала постановка опери «Купало» Анатолія Вахнянина у 1990 році в Львові. Опера яскраво відобразила процеси національно-культурного відродження. Над виставою працювали режисер Федір Стригун, музичний редактор Мирослав Скорик, а також диригент Олександр Грицак. Режисерсько-диригентська концепція твору акцентувала увагу на масовості та видовищності, підкреслювала обрядові сцени і активно інтегрувала хор як центральний драматургічний елемент. Постановка тяжіла до естетики «народного театру», використовувала етнографічні аспекти, як-от автентичні костюми та купальські ритуали. Крім того, значну увагу було приділено контрасту між камерними сценами та масштабними ансамблевими картинами. Обрядові мотиви, зокрема епізоди купальських звичаїв, отримали більш точне стикання з українськими народними традиціями. Символіка природних стихій, таких як вогонь, вода й ніч, була підкреслена, додаючи виставі особливої художньої виразності.

Лірична складова опери набрала більш глибокого психологічного забарвлення через витончене виконання сольних номерів, що передавали багатство емоцій персонажів. Відгуки як сучасників прем'єри, так і наступних дослідників виявилися неоднозначними. До позитивних аспектів належать відродження маловідомого твору, висвітлення ранньої стадії розвитку української опери, а також яскравий хоровий і фольклорний колорит вистави. Разом із тим лунала критика щодо драматургічної фрагментарності, статичності дії та нерівномірності музичного матеріалу. Ці недоліки вважалися природними для перехідного періоду в розвитку оперного жанру. У загальнокультурній перспективі прем'єра має важливе значення для України: вона утвердила Анатолія Вахнянина як видатного оперного композитора, включила «Купало» до історії національної опери і стала поштовхом до проведення подальших досліджень і нових постановок цього твору.

### **2.3.2 Режисерські підходи до трактування оперної вистави в умовах зростання самоусвідомлення західноукраїнського етносу**

Режисерські підходи до створення оперних постановок на західноукраїнських землях наприкінці XIX — на початку XX століття формувалися під впливом масштабних культурних і творчих процесів, пов'язаних зі становленням національної ідентичності та інтеграцією української культури в європейський контекст. У цей період опера сприймалася не лише як музично-театральний жанр, але й як вагомий інструмент символічного відображення національної самобутності, що визначало особливості режисерського підходу та сценічної практики. Ключовою рисою таких підходів стало дотримання принципу народності», який передбачав свідоме включення елементів традиційної культури в художнє полотно вистави. Це стосувалося не лише фольклорних мотивів у музиці, а й візуального представлення обрядів, звичаїв, народних костюмів та символіки. Зокрема, у постановках опер із використанням фольклорно-міфологічних сюжетів, як-от «Купало» Анатолія Вахнянина,

обряд набував значення системоутворювального елемента сценічного дійства. Режисери прагнули за допомогою театральної мови відтворити загальний народний досвід, де хор і масові сцени ставали символом колективної національної свідомості. Однією з важливих тенденцій цього періоду було формування синтетичного театрального мислення, що органічно поєднувало музику, драматургію, пластичне мистецтво, сценографію та етнографічні елементи. Такий підхід перегукувався з загальноєвропейськими пошуками «тотального театру», утім у західноукраїнському контексті він набув виразного національного забарвлення. Режисер тут виступав носієм подвійної ролі: організатором сценічного простору та інтерпретатором культурних традицій, трансформуючи їх через сучасну мистецьку призму. Постановка поєднувала символічні та реалістичні засоби вираження: поряд зі сценами побутового життя створювалися узагальнені ритуальні образи. Зростання національного самопізнання сприяло також акцентуації історико-етнографічної достовірності. Режисери докладали максимум зусиль для створення автентичної атмосфери: ретельно добирали костюми, деталі декорацій і вважали необхідним відтворити народні традиції й обряди. Водночас така автентичність мала не лише документальний, а й художньо ідеалізований характер, що допомагало підкреслювати велич і своєрідність національної культури. Варто зазначити, що режисерські підходи цієї доби вирізнялися двоїстістю. З одного боку, митці звертали увагу на європейські театральні взірці, насамперед романтичну й постромантичну оперу. З іншого — вони намагалися знайти автентичну національну сценічну мову, що спонукало до поєднання традиційної номерної структури із наскрізною драматургією та контрастами між індивідуальними та колективними елементами, ліричними й епічними мотивами. Особливу увагу приділяли також переосмисленню ролі виконавця. Солістам доручали втілення яскравих індивідуалізованих образів, однак їхні партії підпорядковувалися загальному ансамблю, де провідне місце належало хоровим сценам як уособленню колективного духу. Таким чином, пріоритет спільноти над персоналіями

відповідав як народним традиціям, так і ідеології національного відродження.

### **2.3.3 Реакція глядача і офіційних органів на прем'єру вистави**

## **2.4 Модифікації оперної вистави часів незалежності у Києві (1992) та Львові (2003)**

Постановка 1992 року в Київ виникла в контексті становлення незалежної держави, що зумовило прагнення до «реабілітації» національної спадщини поза радянськими ідеологічними рамками. Режисерська інтерпретація тяжіла до відновлення первісного авторського задуму, що проявилось у спробі максимально зберегти музичний текст і драматургічну структуру твору. Водночас відбувалося переосмислення сценічної мови: обрядові сцени трактувалися не лише як етнографічний матеріал, а як символічна модель національного світогляду. Значну увагу було приділено хоровим епізодам, які постали як уособлення колективної пам'яті та культурної спадщини. Сценографія тяжіла до узагальнених образів, відходячи від буквального реалізму й наближаючись до умовно-символічного простору. На відміну від цього, постановка 2003 року у Львів засвідчила подальший розвиток режисерських підходів у напрямі модернізації та інтерпретаційної свободи. У цьому випадку опера розглядалася не лише як історична пам'ятка, а як відкритий текст, придатний до актуалізації в сучасному культурному контексті. Режисерська концепція акцентувала увагу на міфологічному рівні твору, розкриваючи універсальні теми — взаємодію людини і природи, циклічність буття, межу між реальним і сакральним. Візуальне рішення набувало більш експериментального характеру, із використанням символічних декорацій, світлових ефектів та пластичних засобів, що підсилювали емоційним сприйняттям.

Суттєвою відмінністю львівської постановки стало послаблення етнографічної конкретики на користь узагальненого сценічного образу. Якщо київська версія прагнула реконструкції й історичної достовірності, то львівська — інтерпретації та художнього переосмислення. При цьому зберігалася провідна роль хору, який і надалі виконував функцію колективного

героя, однак його сценічна пластика та взаємодія з простором набували більш динамічного і концептуального характеру.

Обидві постановки об'єднує прагнення вивести оперу «Купало» з площини суто історичного артефакту в актуальний культурний обіг. Вони засвідчують зміну акцентів: від ідеологічної до ідентифікаційної та естетичної інтерпретації. Водночас ці модифікації підкреслюють відкритість твору до різних сценічних прочитань, що зумовлено його синкретичною природою, фольклорною основою та специфічною драматургією

#### **2.4.1 Особливості режисерського прочитання київської версії оперної вистави у перші роки незалежності**

Перші роки незалежності України стали періодом масштабних реформ у всіх сферах суспільно-політичного та культурно-мистецького життя. Київ, як столиця молодій суверенній державі, виступив центром активних процесів переосмислення національної ідентичності. Зміна ідеологічних орієнтирів, відкритість кордонів і формування нових інституційних умов сприяли появі сучасних форм творчості та нового підходу до розвитку музичного мистецтва.

Опера «Купало», поставлена на сцені Національної опери України в Києві, стала важливим етапом у житті цього твору. У постановці збережено редакцію Мирослава Скорика, водночас адаптовану для великої сцени. Особливу увагу приділили видовищності й масштабності хорових сцен. Режисерський підхід базувався на гармонійному поєднанні традиційної образності з вимогами академічного театру, що дозволило природно інтегрувати оперу в репертуарну систему національного театру.

#### **2.4.2 Порівняльний аналіз київської та львівської версій вистави із визначенням перспективних знахідок**

Відродження опери «Купало» Анатолія Вахнянина наприкінці ХХ століття припало на епоху значних суспільно-політичних змін. Львівська постановка 1990 року виникла в атмосфері національного піднесення, напередодні відновлення незалежності України. У той час культурний процес зосереджувався на поверненні історичної пам'яті та відтворенні забутих

пластів національної спадщини. Натомість київська версія, створена у 1992–1993 роках, вже віддзеркалювала нові умови державності, що виникли після проголошення незалежності України. Основну увагу було зосереджено на формуванні єдиної національної культурної політики та інтеграції класичного українського музичного мистецтва у репертуар провідних театрів. Львівська постановка 1990 року, реалізована на базі Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, мала характер експериментально-студійного підходу. Цю роботу очолював режисер Федір Стригун спільно з диригентом Олександром

Грицаком і сценографом Мироном Кипріяном. Особливості обмеженого сценічного простору спонукали творців відмовитися від грандіозної видовищності й зосередитися на драматургії та внутрішній напрузі. Умовна сценографія замінила традиційні етнографічні деталі, створюючи багатошаровий театральний простір. Купальський обряд у цій інтерпретації поставав не як побутова реконструкція, а як символ універсального переходу, очищення та трансформації, тяжіючи до метафоричної моделі театру. Герої ближче розкривалися через свої індивідуальні образи, а конфлікт набув глибокого внутрішнього виміру, відображаючи загальні тенденції кінця ХХ століття. Ця постановка виступила як творче експериментальне середовище для пошуку нової сценічної мови, здатної поєднувати національну традицію із сучасними режисерськими підходами. На відміну від львівського підходу, київська постановка 1992 року, створена на сцені Національної опери України, реалізувала академічно-репертуарну концепцію. Велика сцена дозволила створити масштабні масові сцени з активною участю хору й оркестру, що надало виставі епічного характеру. Сценографія орієнтувалася на декоративність і історичний стиль, підкреслюючи національний колорит та монументальність. Драматургія залишалася більш лінійною, акцентуючи увагу на сюжетній послідовності й зовнішній дії. Хорові сцени виконували важливу музичну й драматургічну функцію, символізуючи образ колективного героя — народу. Київська постановка позначила собою момент

канонізації твору, сприяючи його утвердженню в національному репертуарі та культурному просторі. Порівняльний аналіз львівських і київських постановок опери «Купало» свідчить про існування двох різних, але взаємодоповнюючих підходів до її сценічного втілення. Їхня взаємодія дає змогу створити перспективну модель розвитку опери, де гармонійно поєднуються традиційність і новаторство. «Купало» постає як багатогранний художній феномен, творчий потенціал якого збагачується змінами режисерських концепцій і відкриває шлях до нових інтерпретацій у контексті сучасного театру.

## **Висновки до РОЗДІЛУ 2**

Сценічна історія опери «Купало» Анатолія Вахнянина засвідчує складний, нерівномірний, проте значущий процес становлення твору в контексті українського музичного театру. Від перших фрагментарних виконань у другій половині XIX століття до повноцінних постановок XX – початку XXI століття опера пройшла шлях від потенційного сценічного матеріалу до об'єкта різнопланових режисерських інтерпретацій.

Прем'єра 1929 року в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка стала відправною точкою професійного сценічного життя твору. Саме в цій постановці було здійснено першу спробу цілісного втілення опери, що поєднала реконструкцію авторського задуму з його адаптацією до вимог тогочасного театру.

Звернення до опери в різні історичні періоди було зумовлене не лише мистецькими, а й соціокультурними чинниками. У 1920-х роках це було пов'язано з політикою українізації та формуванням національного репертуару, процесами відродження, культурної ідентичності та переосмислення історичної спадщини наших предків. Таким чином, можна сказати, що кожна постановка відображала не лише естетичні пошуки, а й актуальні ідеологічні та культурні запити свого часу.

Досвід постановки історичної опери А. Вахнянина «Купало», пов'язаної із складними геополітичними та соціокультурними процесами XVI століття,

силами української діаспори в Канаді (Торонто) у 1979 році свідчить про широкий інтерес і зацікавленість глядача до шляхів примирення двох народів з різними світоглядними позиціями, які раніше ворогували. Цей досвід став своєрідним орієнтиром для багатонаціонального складу канадського соціуму з різними культурними традиціями і поглядами, шукати шляхи адаптації та толерантного ставлення до їхніх відмінностей задля мирного співіснування на теренах нової батьківщини.

Особливо показовими у цьому контексті є постановки кінця ХХ століття, зокрема львівська версія 1990 року та київська — 1992 року. Вони репрезентують два різні, але взаємодоповнюючі підходи до сценічного втілення опери. Львівська інтерпретація, реалізована як пошук творчої лабораторії, тяжіє до умовності, символізму, відкриваючи глибинні сенси твору. Натомість київська постановка, здійснена на великій академічній сцені Національної опери України, демонструє тенденцію до епічності, видовищності та канонізації, інтегруючи твір в систему вітчизняного репертуару.

Подальші сценічні реалізації засвідчують перехід до нової режисерської парадигми, у якій переважає свобода, символічне мислення та актуалізація універсальних тем. У цьому контексті опера «Купало» постає як відкритий художній текст, здатний до переосмислення в різних культурних і естетичних координатах.

Опера «Купало» посідає особливе місце в історії українського музичного театру як твір перехідного типу, що поєднує риси ранньої національної опери з потенціалом для сучасного художнього переосмислення. Її сценічна доля, попри обмеженість, свідчить про значний мистецький ресурс, який реалізується через зміну режисерських підходів і культурних контекстів. Саме ця відкритість до інтерпретації забезпечує твору актуальність і перспективу подальшого розвитку в сучасному оперному театрі.

### **РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ БАЧЕННЯ МАГІСТРАНТОМ ТРАКТУВАННЯ ОПЕРИ А.ВАХНЯНИНА «КУПАЛО» В УМОВАХ МЕТАМОДЕРНУ**

На сучасному етапі розвитку активно відбувається пошук, переосмислення та інтерпретація класичної культурної спадщини крізь призму сучасних концептуальних підходів. Однією з вагомих теоретичних парадигм є метамодерн. У цьому контексті особливої значущості набуває звернення до національного музично-театрального репертуару, зокрема до опери «Купало» Анатолія Вахнянина, яка стала важливою частиною української музичної культури. Особливу увагу сьогодні приділяють новим підходам до осмислення цієї опери, пошуку її глибинних можливостей для експериментальної інтерпретації в рамках ідей метамодерну, а також визначенню оригінальних шляхів сценічного втілення та творчого вирішення.

Експериментальні підходи до трактування опери «Купало» полягають у прагненні збагатити її етнографічну основу, додати нових символічних відтінків та розвинути більш узагальнений сценічний образ. Це дозволяє створювати багатогранні художні рішення, які відповідають духу сучасних культурних запитів і водночас зберігають глибинний зв'язок із національною традицією.

#### **3.1 Сучасний оперний театр в естетиці метамодерну : проблеми, пошуки, здобутки**

На початку XXI століття в гуманітарних дослідженнях закріпилося поняття метамодернізму, яке позначає новий культурний етап, що прийшов на зміну постмодерну. На відміну від іронічної дистанційованості та скептицизму останнього, метамодернізм відзначається динамічним балансом між щирістю та критичним аналізом, традиційністю та інноваційністю, емоційною залученістю та рефлексивністю. У сфері оперного мистецтва це втілюється у прагненні знайти глибший зміст і переосмислити драматичні форми, водночас зберігаючи усвідомлення їхньої умовності. Сучасна опера більше не

обмежується лише виконанням класичного репертуару; вона перетворилася на платформу для діалогу між різними культурними кодами, епохами та стилістичними традиціями. Характерні риси метамодернізму простежуються в оперному театрі через тісне поєднання старого й нового: режисери креативно переглядають класичні твори, залишаючи незмінною музичну основу, але радикально переосмислюючи сценічну та семантичну інтерпретацію. Наприклад, роботи Ромео Кастеллуччі надають класичним операм глибокого філософського та візуального виміру, завдяки чому сценічні образи виходять за рамки традиційного сюжету. Протилежно до постмодерного сарказму, сучасна опера тяжіє до емоційної автентичності. Твори Кеті Мітчелл демонструють цю тенденцію через акцент на психологічній правдивості персонажів та їхній внутрішній світ. Новаторські постановки активно залучають знакові прояви відеоарту, цифрові технології та перформативні практики, створюючи унікальний тип сценічної реальності, де музика, візуальні засоби й медіа інтегровані в єдину систему. Опера стає простором для осмислення актуальних тем сучасності — ідентичності, колективної пам'яті, війни або екологічних проблем. Наприклад, роботи Кшиштофа Варліковського розкривають складні історичні й сучасні травми. Втім, оперний театр сучасності стикається й зі значними викликами. Радикальні режисерські підходи нерідко викликають спротив у традиційній аудиторії, яка звикла до класичних форм і канонів. Це створює конфлікт між прагненням зберегти спадщину та потребою адаптувати мистецтво до сучасних реалій. Економічний фактор також накладає серйозний вплив: театри змушені шукати компроміс між творчими експериментами та фінансовою доцільністю, що може обмежувати сміливість художніх рішень. Іноді зміни у постановках класичних творів призводять до втрати їх первинного змісту, викликаючи суперечки про рамки інтерпретації. Частина театрів зберігає консервативний підхід, що стримує впровадження інновацій. У межах метамодерної естетики сучасний оперний театр виступає як складна й багатогранна система, що перебуває у постійній трансформації. Його розвиток визначають контрастні

тенденції: збереження традицій протиставляється експериментам, емоційна виразність співіснує з раціональними роздумами, а локальні контексти гармонійно доповнюються глобальними викликами.

### **3.1.1 Сутність метамодерну в дослідженнях науковців**

Метамодерн у сучасному науковому дискурсі розглядається як нова культурно-естетична парадигма, що виникла після постмодернізму і представляє якісно інший спосіб сприйняття світу. Дослідники зазначають, що метамодерн не заперечує попередні епохи, а, навпаки, функціонує як динамічний синтез їхніх ідей. Однією з основних характеристик цієї парадигми є принцип осциляції безперервного руху між протилежними станами, такими як щирість і іронія, віра і скепсис, раціональність і емоційність. Саме ця подвійність сприйняття формує новий тип художнього мислення. Науковці також звертають увагу на поняття «структури почуттів», яке відображає зміну способу переживання реальності. Метамодерн прагне повернути глибину емоцій, втрачену в умовах постмодерністської іронії, але робить це, не відкидаючи важливості критичного мислення. Ще однією ключовою рисою метамодерну є синкретизм культурних форм злиття масової та елітарної культури, традиційних і новаторських практик. У такому контексті його можна розглядати як цілісну модель свідомості, яка прагне подолати роздробленість попередніх культурних етапів. Головна ідея метамодерну полягає у створенні нової естетики, заснованої на гармонійному поєднанні протилежностей, відновленні сенсів та переорієнтації мистецтва на емоційно-екзистенційний досвід.

### **3.1.2 Режисерські експерименти в естетиці метамодерну**

У театральному мистецтві метамодерн проявляється передусім через зміну підходу до режисури. Якщо для постмодерну було характерне акцентування на деконструкції та експериментах із формою, то метамодерн повертає увагу до змістовності, глибоких переживань та емпатії, поєднуючи їх із інноваційними художніми засобами. Дослідники відзначають, що

однією з головних ознак метамодерного театру є інтеграція повсякденності в мистецтво, коли межі між сценою й реальним життям майже зникають. Це підхід, за якого режисер працює не тільки з текстом п'єси, а й залучає елементи реальності як частину свого мистецького висловлювання. Серед основних напрямів режисерських експериментів можна виділити нелінійну драматургію, яка відмовляється від традиційної логіки послідовності сюжету полістилістику як поєднання різних естетичних підходів і жанрів в одній постановці. Використання саморефлексії, коли театр усвідомлює та демонструє свою умовність. Емоційну щирість, що протиставляється постмодерній іронії та спрямована на пробудження глибоких почуттів. Особливе значення у цьому контексті надається створенню атмосфери як важливої естетичної категорії. Вона формує емоційний настрій простору й впливає на сприйняття не тільки через дії персонажів, але й завдяки загальному відчуттю в театрі. Таким чином, в умовах метамодерну режисер стає своєрідним провідником між традицією і сучасністю, створюючи багатошаровий художній світ, де глядач водночас занурюється у співпереживання і може аналізувати побачене.

### **3.2 Вплив синтезу традиційного та інноваційного сценографічного інструментарію на вирішення пластично - просторового вирішення вистави**

У межах метамодерної естетики сценографія набуває принципово нового значення, перестаючи бути другорядним елементом і перетворюючись на повноправний інструмент художнього вираження. Сучасні дослідження наголошують, що метамодерн прагне синтезувати архаїчні символи з новітніми технологіями, створюючи багатошарове сприйняття сценічного простору. Основні особливості цього синтезу можна окреслити так : по-перше, поєднання матеріального і цифрового. Традиційні декорації органічно інтегруються з відеопроєкціями, світловими інсталяціями та цифровими спецефектами, розширюючи межі звичного театрального простору. По-друге, динамічна трансформація простору. Сценічний простір набуває гнучкості й

мінливості, змінюючись у режимі реального часу протягом вистави. Він візуалізує не лише емоційні стани персонажів, а й ключові повороти сюжетної лінії. По-третє, символізм у сценографії, замість прямого відтворення реальності використовуються умовні та символічні образи, які апелюють до архетипів і колективної пам'яті глядачів. Гармонійне поєднання світла, звуку, руху й просторової динаміки створює цілісний сенсорний досвід. Це дозволяє сценографії впливати не лише на візуальне сприйняття, але й на емоційне занурення глядача.

Об'єднання традиційних методів із сучасними технологіями формує динамічний пластично-просторовий простір. Він слугує не просто фоном для сценічної дії, а стає невіддільною частиною драматургії, суттєво впливаючи на зміст та загальне враження від вистави.

### **3.2.1 Традиційні засоби сценографічного оформлення вистави , їх функціональне призначення**

Формування сценографії є комплексним процесом, спрямованим на матеріалізацію драматургічного задуму у певному сценічному просторі за допомогою художніх засобів. Її основоположний принцип — візуалізація дії, завдяки якій глядач отримує не лише текстову чи акторську інформацію, але й потрапляє у просторово-образне середовище, яке визначає характер сприйняття вистави. У цьому контексті традиційні елементи оформлення сцени слугують не лише декоративними складовими, а й стають носіями змістового навантаження, взаємодіючи між собою й посилюючи гру акторів.

Головним елементом сценографії є декорації, які визначають матеріальну основу сценічного простору. Вони слугують орієнтиром для дії, позначають місце і час подій, створюють візуальну атмосферу й безпосередньо впливають на емоційне сприйняття. У класичному театрі декорації часто мали ілюстративний характер, достеменно відтворюючи реальні інтер'єри чи природні пейзажі. Однак їхня функція виходить за рамки простої репрезентації: вони підсилюють драматургічний конфлікт, акцентують увагу

на важливих елементах і навіть виконують символічну роль. Тому декорації виступають не як пасивний фон, а як активний учасник театральної дії. Так само вагомим елементом виступає світло, яке поєднує технічні та художні функції. Освітлення розчленовує сценічний простір, акцентує композиційні центри, організовує переходи між епізодами й задає ритм вистави. Воно також здатне надавати додаткової глибини емоційному звучанню сцени, передаючи напругу, драматизм чи ліричність. Навіть мінімалістичне використання світла може значно вплинути на те, як сприймається сцена та її зміст глядачем. Серед важливих елементів сценографії чільне місце займає театральний костюм. Він формує конкретний візуальний образ персонажа, дозволяючи розкрити його соціальний статус, часовий контекст, етнічну приналежність і навіть психологічні риси. У класичному театрі костюм переважно мав історично достовірний характер, хоча часто виконував і стилістичну функцію, гармонійно вплітаючись у загальну концепцію постановки. Крім того, костюм підкреслює пластику актора, впливаючи на його рухи й поведінку, що робить його невід'ємною частиною як візуальної, так і динамічної складової сценографії. Пов'язаний із костюмами реквізит додає реалістичності та структури сценічній дії. Взаємодія акторів із предметами посилює переконливість зображеного. У традиційній сценографії реквізит може виконувати як суто утилітарні завдання, так і мати символічний підтекст. Окремі предмети стають знаками емоційних станів або філософських концептів, формуючи багатошаровість змісту. Не можна також оминати увагою театральний грим, завдяки якому актор трансформується у відповідності до образу. Він допомагає створювати портретну характеристику персонажа та підкреслювати вікові, соціальні й психологічні риси. У традиційному театрі грим особливо важливий у великих просторах сцени, де візуальна передача дрібних деталей обличчя обмежена. Таким чином, грим завершує створення гармонійного сценічного образу.

### **3.2.2 Інноваційні засоби створення пластично-просторового образу вистави, їх характеристики**

Сучасний театр все більше відходить від традиційної моделі статичного сценічного оформлення, де простір слугував фоном для дії. Завдяки інноваційним підходам до сценографії формується новий тип художнього мислення, у якому простір перетворюється на активну, змінну і змістову складову. У цих умовах пластично-просторовий образ вистави є результатом синергії технологій, медіа та фізичної присутності актора, що спільно утворюють багатовимірну сценічну реальність. Однією з ключових характеристик сучасної сценографії стала її динамічність. Якщо раніше сцена залишалася переважно статичною, то нині технології розширили її можливості, створюючи умови для безперервних трансформацій. Цифрові проєкції, LED-екрани, віджеїнг та інтерактивні системи дозволяють миттєво змінювати просторові локації, імітувати рух, а також змішувати різні часові й просторові виміри. Це трансформує сцену зі звичайного фізичного середовища в умовну систему, яка інтерактивно реагує на драматургічний задум. Помітною особливістю таких інновацій є поєднання реального простору та віртуальної реальності. Сцена вже не обмежується матеріальними декораціями вона набуває додаткових рівнів через цифрові візуалізації. Це створює багаторівневу структуру, де глядач стає учасником взаємодії між живою акторською грою і комп'ютерною графікою, яка або доповнює сценічну дію, або створює контраст. При цьому театральна умовність перестає бути прихованою складовою вона відкрита й спонукає до більш критичного й аналітичного сприйняття.

Окрему роль у сучасній сценографії відіграє світло. Тепер це не лише засіб освітлення, а автономний елемент створення просторових ілюзій: об'єму, глибини або руху без фізичних декорацій. За допомогою світла можна моделювати динаміку сцени, виділяти драматургічні акценти та передавати емоції. У синтезі зі звуком та пластиком світло формує унікальний сенсорний досвід, через який межі між видами мистецтва стають умовними. Ще однією важливою рисою сучасної сценографії є мобільність і трансформація конструкцій. Кінетичні платформи, обертальні модулі та рухомі декорації

дозволяють динамічно організувати простір вистави. Сценографія перестає бути статичною і стає частиною драматургії: її елементи можуть передавати зміни настрою персонажів, розкривати зміст ситуацій або виконувати символічну роль, збагачуючи візуальну мову постановки. Інноваційний підхід також проявляється через синтез різноманітних складників сценічного мистецтва. Мультимедійність проявляється у взаємодії світлових ефектів, звукових композицій, відеоінсталяцій, тексту та руху, що створює глибокий ефект занурення. Глядач стає залученим не лише постійним спостерігачем, а й активним учасником багатовимірного чуттєвого досвіду. Суттєвий акцент робиться на ролі актора в новій сценографії. Пластика, тілесна експресія та рух виступають повноцінними засобами формування сценічного простору. Він стає не лише середовищем взаємодії акторів, але втілює їх емоції та власну внутрішню динаміку через інтеграцію тілесності з сучасними технологіями освітленням, відеопроєкціями чи кінетичними механізмами.

### **3.2.3 Поєднання традиційного та інноваційного сценографічного інструментарію у створенні художнього образу вистави**

Сучасна сценографія все частіше розвивається шляхом синтезу традиційних напрацювань із новітніми технологіями, а не через їхнє заперечення. Науковий дискурс акцентує увагу на тому, що саме інтеграція класичних і сучасних засобів дозволяє створювати багатовимірний художній образ вистави, який відповідає естетичним запитам сучасної аудиторії. Традиційні елементи сценографії, такі як декорації, костюми й реквізит, забезпечують матеріальну основу сценічного простору і формують зрозуміле середовище, що опирається на культурні архетипи та історичні асоціації. Інноваційні засоби цифрові технології, світлове обладнання та мультимедійні інструменти розширюють ці межі, додаючи нових вимірів реальності. У результаті формується комплексна структура, в якій фізичні об'єкти гармонійно взаємодіють із віртуальними образами, утворюючи цілісне

художнє поле.

Важливою особливістю такого синтезу є взаємодоповнюваність: традиційні елементи стабілізують сприйняття, створюючи точки орієнтації для глядача, тоді як інноваційні засоби забезпечують глибину, експресію й можливість передачі складних емоційних або абстрактних ідей. Завдяки цьому сценографія набуває багатогранності й здатності до широкої інтерпретації. Особливий інтерес представляє комбінація реалістичного та символічного підходів у сучасних постановках. Часто класичні декорації співіснують із цифровими або абстрактними елементами, які додають новий сенсовий пласт. Наприклад, матеріальний простір може бути доповнений проєкцією, що не просто відображає реальність, а переосмислює її, передаючи психологічні або метафоричні аспекти дії. У цьому контексті всі компоненти об'єднуються в гармонійний образ. Ще одна важлива риса сучасної сценографії її динамічність. Завдяки впровадженню нових технологій сценічний простір здатен трансформуватися у відповідь на розвиток сюжету, набуваючи гнучкості та рухливості. У той же час традиційні елементи виконують роль стабільних структурних основ, які забезпечують збереження цілісності композиції. Така інтеграція стабільного та рухомого створює ефект живого і змінного оточення. Сучасна сценографія також реалізує ідею синтезу різних мистецьких форм. Вона виходить за межі виключно візуального складника, інтегруючи звук, світло, відео та навіть рух. Це сприяє створенню повноцінного мультимедійного середовища, яке апелює до різних сенсорних каналів глядача, забезпечуючи глибший емоційний та інтелектуальний вплив.

Використання інноваційних підходів докорінно змінює функцію сценічного простору. Він перестає бути суто фоновим елементом і перетворюється на активного учасника дії. Простір впливає на акторську гру, визначає її ритм і пластику, водночас збагачуючи драматургічний зміст постановки. Ефект занурення, досяжний завдяки сучасним технологіям, став ще однією важливою характеристикою сучасної сценографії. Проте суттєву роль у його забезпеченні грають традиційні елементи, які додають виставі

емоційної достовірності. Гармонійний баланс між класичними прийомами та новими технологіями дозволяє створити яскравий і цілісний театральний світ.

### **3.3 Взаємодія художніх засобів виразності у режисерському втіленні вистави**

#### **3.3.1 Сценічне вирішення християнських образів у виставі**

Опера «Купало» Анатолія Вахнянина постає як багатогранний мистецький образ, який відображає складний і тривалий процес становлення української духовної культури. Її основа криється в історичному нашаруванні дохристиянських вірувань і християнської релігійної традиції. Свято Купала, яке визначає першу дію опери, походить із давніх календарно-обрядових ритуалів, пов'язаних із літнім сонцестоянням. У дохристиянській культурі це свято уособлювало кульмінацію життєвої енергії природи, час максимальної сили сонця, розквіт рослинного світу та гармонію між людиною й космосом. Головними символами свята були вогонь як прояв сонячної енергії, вода знак очищення й оновлення, та рослинність символ циклічності життя. З прийняттям християнства це свято отримало нове духовне забарвлення, пов'язане з днем Івана Хрестителя. Однак його первісна обрядова основа зберіглася. У сценічному виконанні опери ця подвійність переходить у глибоку драматургічну напругу. Дохристиянський світ показаний як стихійний, динамічний і тілесно відчутний простір, який розкривається через масові сцени, хороводи, ритмічну організацію руху, яскраву палітру фарб і активну взаємодію персонажів із природними символами. Цей світ органічно вписаний у колективну свідомість: людина не відокремлює себе від природи, розглядаючи себе її невід'ємною частиною, що живе в гармонії з ритмами буття. Сценічні засоби втілення цієї ідеї формують цілісну художню систему. Особливе місце займає світло, яке стає ключовим компонентом. Воно виражає зміни внутрішнього стану героїв, переходячи від теплого, переливчастого саява купальського вогню до холодного й чистого світіння. Хор у цій опері відіграє особливу роль. З одного боку, він є органічною частиною обрядового

контексту, беручи участь у спільних сценах та передаючи енергію свята. З іншого боку, хор стає символом узагальненого голосу громади й народу. Це ще раз підкреслює взаємозв'язок і взаємодію обрядового та духовного аспектів твору. Створення християнських образів у «Купалі» неможливо повністю відокремити від дохристиянських традицій. Саме їхнє переплетіння створює унікальну художню цілісність, у якій зовнішній обряд і внутрішній духовний зміст гармонійно доповнюють одне одного та зливаються в єдине ціле.

### **3.3.2 Сценічне вирішення мусульманських образів у виставі**

У рамках сучасних тенденцій розвитку оперного мистецтва, зокрема естетики метамодерну, кримськотатарські та мусульманські культурні мотиви інтегруються як важливий історико-культурний шар. Вони не лише актуалізують питання багатовікових конфліктів та історичної несправедливості, але й підкреслюють багатонаціональний характер українського культурного простору в сучасному контексті. З точки зору сценографії, мусульманський культурний код передається через характерні для ісламського мистецтва елементи: орнаментальні структури, геометризовані композиції та атмосферні акценти. Водночас ці деталі залишаються ненав'язливими, виконуючи роль фонового шару, що створює відчуття інтегрованості у ширший культурний простір. Світловий дизайн може доповнити цю атмосферу, використовуючи комбінацію приглушених і насичених відтінків у контрасті з яскравою, «вогненною» палітрою традиційних купальських обрядів. Такий підхід дозволяє підкреслити особливості різних духовних традицій. Що стосується пластики виконавців, сцени з мусульманськими мотивами відрізняються більшою стриманістю, зосередженістю рухів і чіткістю жестів. Ця стриманість контрастує з динамічною, відкритою фізичною виразністю купальських обрядових сцен, додаючи додатковий рівень символізму. У цьому контексті кримські татари виступають невіддільною складовою українського культурного ландшафту.

Їхня поява в оперній інтерпретації стає не лише актуальною, а й символізує переосмислення національної ідентичності в сучасних умовах. Таким чином, включення мусульманських образів до постановки опери Котляревського «Купала» розширює художні рамки твору, інтегруючи його у багатоплановий культурний діалог. Водночас важливим залишається дотримання стилістичної єдності та повага до історико-культурного контексту. У такій інтерпретації опера постає як відкритий мистецький простір, здатний показати багатогранність української культури та її взаємозв'язок із іншими традиціями.

### **3.3.3 Взаємодія християнського а мусульманського світів у режисерському прочитанні магістранта**

У режисерській інтерпретації опери «Купала» Анатолія Вахнянина представлення сюжету набуває рис відкритого художнього простору, який виходить за межі безпосередньо закладених у лібрето смислів і охоплює більш широкі культурні контексти. Зокрема, впровадження мотиву співіснування та взаємодії християнського і мусульманського світів у контексті української та кримськотатарської культур пропонує спосіб переосмислити історичні реалії, що лягли в основу твору. Ця концептуальна ідея виглядає як свідомий режисерський хід, спрямований на підкреслення важливості діалогу між культурами, пошуку спільної ідентичності та гармонійного співіснування різноманітних духовних традицій. В основі такого прочитання лежить усвідомлення того, що українська культура формувалася під впливом численних цивілізаційних чинників, зокрема внеску кримськотатарської культури. У цьому контексті опера навколо обряду Купала перетворюється на символічний міст між культурами. Християнський світ в оперному виконанні постає як духовна платформа, пов'язана з моральним вибором, очищенням та досягненням гармонії. Сценічне вирішення цього аспекту базується на створенні простору, який через світлові та символічні рішення відображає прагнення до виходу за межі матеріального й переходу у площину духовного. Мусульманський світ, тісно пов'язаний із культурою кримськотатарського

народу, стає альтернативним, але рівноправним виміром духовності. Його втілення спирається на постулати ісламської естетики: складний орнаментальний стиль, внутрішню зосередженість і стриманість в образах. Це також передається сценічними засобами — через мінімалізм рухів, чіткість жестів і загострену увагу до внутрішнього стану персонажів. Взаємодія цих світів розвивається через систему контрастів і перехідних моментів. Спочатку вони існують окремо: християнський світ репрезентує спокій, світло і внутрішню гармонію, тоді як мусульманський ритмічність та медитативну зібраність. Обрядовий світ Купала створює третій вимір, що виконує роль стихійної, культурно насиченої ланки між цими двома просторами. З поступовим розвитком дійства обидва світи стають відкритими для взаємопроникнення. Ця єдність проявляється через змішання сценічних елементів: схожість у кольорових ефектах освітлення, поєднання музичних тем та ритмів, які створюють гармонійне звукове середовище. Важливу роль у реалізації цієї концепції відіграє хор, який уособлює спільний народ простір взаємодії культурних традицій. Через хорові партії передається колективна пам'ять та багатогранність ідентичності. Таким чином, хор виконує функцію носія історичних та культурних кодів. Фінал вистави досягає високої символічності: християнський і мусульманський світи не зливаються в одне ціле і не втрачають своїх унікальних ознак, але утверджують можливість мирного співіснування та взаємозбагачення. Такий фінал відображає сучасну концепцію культури як простору комунікації та співпраці етнічних громад у межах однієї країни. Режисерське трактування опери «Купало», яке зосереджується на діалозі між християнською й мусульманською культурами, значно розширює її художньо-сміслові горизонти.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 3**

Сучасний етап розвитку оперного театру характеризується глибинними трансформаційними процесами, які зумовлені зміною художнього мислення та появою нових естетичних основ. Однією з ключових засад виступає метамодерн як світоглядна і художня модель, що поєднує протилежні

значення: традицію і новаторство, раціональність і емоційність, іронію і щирість. Саме ця подвійність і динамічність визначає специфіку сучасного режисерського підходу до інтерпретації класичної культурної спадщини. У цьому контексті опера «Купало» Анатолія Вахнянина постає не лише як історично знаковий твір української музичної культури, але й як відкритий художній текст, здатний до актуалізації в умовах сучасності. Її переосмислення в метамодерній структурі дозволяє вийти за межі традиційного етнографічного прочитання та розкрити глибині смислові рівні, пов'язані з питаннями ідентичності, духовності, культурної пам'яті.

Аналіз сучасного оперного театру засвідчив, що його розвиток відбувається у полі напруги між збереженням класичної традиції та необхідністю інновацій. Метамодерна естетика сприяє формуванню нової якості сценічного мислення, де важливу роль відіграють емоційна щирість, багаторівневість змісту та інтеграція різних художніх мов. Разом із тим цей процес супроводжується низкою проблем, серед яких значуща частина глядацької аудиторії, котру потребує застосування новітніх технологічних досягнень у візуальному образі вистави, економічні обмеження та ризик втрати первинного змісту твору.

Особливого значення у сучасному театрі набуває сценографія, що являє собою елемент та фундамент художнього образу вистави. Традиційні засоби сценографії як декорації, костюм, світло, реквізит і композиція залишаються підґрунтям сценічного оформлення, забезпечуючи матеріальну основу та зрозумілу систему координат для глядача. Водночас інноваційні засоби: цифрові технології, мультимедійність, інтерактивність, динамічні конструкції розширюють межі сценічного простору, надаючи йому багатовимірності, рухливості та символічної глибини.

Об'єднання традиційного та інноваційного сценографічного інструментарію визначено ключовим чинником формування сучасного пластично-просторового образу вистави. Саме поєднання стабільності і змінності, матеріального і віртуального, конкретного і умовного дозволяє

створити цілісний сценічний світ, який одночасно апелює до культурної пам'яті та відповідає естетичним запитам сучасного глядача. У цьому процесі сценографія виступає не лише як візуальне оформлення, а як повноцінний учасник драматургії, що формує зміст вистави.

Важливим аспектом режисерського осмислення опери «Купало» є інтерпретація її духовного змісту через взаємодію різних культурних і релігійних пластів. Поєднання дохристиянської обрядовості та християнської традиції створює внутрішню драматургічну напругу, що відображає процес формування української духовної культури. Введення мусульманського культурного коду, зокрема через образи, пов'язані з кримськотатарською традицією, розширює смислове поле твору, надаючи йому актуального сенсу. Такий підхід дозволяє розглядати оперу як модель культурного діалогу, в якій різні духовні системи не протиставляються, а співіснують у межах єдиного художнього простору.

Опера «Купало» трансформується з локального етнографічного сюжету у філософську модель осмислення культури. Вона набуває здатності відображати сучасні процеси формування національної ідентичності, зокрема через усвідомлення багатокультурності української ідентичності та необхідності взаємодії між різними традиціями. Метамодерна концепція відкриває нові перспективи для розвитку оперного театру та інтерпретації класичних творів. Вона дозволяє поєднати глибину традиції з актуальністю сучасного художнього мислення, створюючи умови для народження нових сенсів і форм.

## ВИСНОВКИ

Отже, опера «Купало» Анатолія Вахнянина у підсумку постає не лише як визначний твір свого часу, що представляє процес становлення української національної культури західного регіону країни та її подальшого розвитку в історичній перспективі. Вона поєднує в собі ознаки перехідної епохи від етнографічно-романтичного осмислення народної традиції до формування самостійної національної оперної моделі, в якій музика, драматургія та сценічна дія функціонують як єдиний організм. Узагальнений аналіз твору дозволяє стверджувати, що його художня цінність полягає передусім у здатності синтезувати різні культурні пласти: індивідуальне й колективне, міфологічне й реалістичне, обрядове й психологічне. Завдяки цьому опера виходить за межі локального фольклорного матеріалу і набуває універсального звучання, функціонуючи як носій культурної пам'яті та архетипного мислення.

Водночас провідна роль хору, символіка образів і глибина народної традиції формують її як цілісний код національної ідентичності. Сценічна доля опери підтверджує її відкритий характер: від перших спроб її реалізації до сучасних постановок вона постійно перебуває у процесі переосмислення. Кожен історичний етап від періоду занепаду і до сучасності інтерпретує твір відповідно до власних культурних і ідеологічних потреб, що свідчить про його гнучкість і здатність до актуалізації. Саме тому «Купало» можна розглядати не як завершену форму, а як динамічний художній вимір, що постійно розширює свої смислові межі.

У сучасному культурному контексті особливого значення набуває осмислення опери крізь призму метамодерної естетики. Такий підхід дозволяє поєднати глибоку повагу до традиції з відкритістю до експерименту, створюючи нову якість режисерського мислення. У межах цієї інтерпретації твір трансформується з етнографічної реконструкції у багат шарову філософську форму. Важливою складовою цього процесу є сценографія, яка у

сучасному театрі набуває статусу активного елемента драматургії. Поєднання традиційних засобів декорацій, костюма, світла з інноваційними технологіями відеопроєкціями, мультимедійністю, інтерактивними рішеннями формує новий тип пластично-просторового мислення. Не менш значущим є і смисловий вимір режисерського прочитання, пов'язаний із взаємодією різних духовних традицій. Поєднання дохристиянських обрядових елементів із християнською символікою відображає історичний процес формування української духовності, тоді як введення мусульманської культури розширює кругозір твору до рівня міжкультурного діалогу. У такому контексті опера постає як модель співіснування різних світоглядних систем, де протиставлення поступається місцем взаємодії та взаємокомпромісу.

У підсумку можна стверджувати, що опера «Купало» є не лише важливим етапом розвитку українського музичного театру, а й потужним ресурсом для сучасного творчого пошуку. Її унікальність, здатність поєднувати глибину традиції з відкритістю до нових інтерпретацій, забезпечує їй тривалу актуальність і значний потенціал для подальшого розвитку в умовах сучасного мистецького процесу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. Вип. 2. С. 170-175.
2. Антіпіна І. Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2024. № 3(64). С. 74–90.
3. Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2-3 березня 2020р./Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського; ред.-упоряд. О.В. Касьянова. Київ, 2020. 256с.
4. Безклубенко С.Д. Мистецтво: терміни та поняття: енцикл. вид. : у 2 т. Т.1 : А-Л. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008, 239 с. Т.2 : М-Я. Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2010, 256 с.
5. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації//Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей/ред. упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. Вип. 89. С.190-205.
6. Бистрякова Ю., Осадча А., Пільгук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві//Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2017. Вип. 32. С.189-199.
7. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с. ISBN 966-06-0273-1.
8. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис : у 2 т. Київ : Оберіг, 1993. Т. 2. 447
9. Горак Я. Анатоль Вахнянин і Наукове товариство імені Т.Шевченка // Дзвін. 1999. № 3-4. С.146-148.

10. Горак Я. Анатоль Вахнянин і фольклор // Народознавчі зошити. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. - №1. – С.102-107.
11. Горак Я. Діяльність Анатолія Вахнянина у становленні українського театру в Галичині // Теоретичні та практичні питання культурології. – Вип.5. – Мелітополь, 2001. – С.5-16. – Міністерство освіти та науки України, Мелітопольський Державний педагогічний університет, Центр музичної україністики НМАУ ім. П.Чайковського.
12. Горак Я. Взаємини між Анатолем Вахняниним та Миколою Лисенком (до історії контактів М.Лисенка з галичанами) // Тези ІV всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції „Молоді музикознавці України”. 23-27 березня 2002. – Київ, 2002. – С.26-27
13. Горак Я. Взаємини між Анатолем Вахнянином та Миколою Лисенком (до історії контактів М.Лисенка з галичанами) // Київське музикознавство: збірка статей. – Вип.10 / Редкол.: Котляревський І.А. (голова), Грица С., Зільберман Ю. та ін. – Київ, 2003. – С.24-35
14. Горак Я. Анатоль Вахнянин як дослідник духовної музики // *Musica Galiciana*. Т. VI / Ред. Зелінський О., редкол.: Павлишин С., Терещенко А. та ін. – Львів, 2001. – С.157-164. – Міністерство культури і мистецтв України, Львівська державна музична академія. Серія: Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка, вип.5.
15. Горак Я. До історії празького концерту М.Лисенка 1867р. // Дзвін. – 2000. - № 2. – С.130.
16. Горак Я. До історії „Союзу співацьких і музичних товариств” у Львові // Дзвін. – 1999. - № 10-12. – С.102-104.
17. Горак Я. До історії становлення українського театру в Галичині // Дзвін. – 2001. - № 7. – С.106-111.
18. Горак Я. До характеристики хорової творчості Анатолія Вахнянина // Київське музикознавство: збірка статей. Вип. 8 / Редкол. Котляревський І. (голова), Грица С. та ін. – Київ, 2002. – С.23-27.

19. Горак Я. Ігнацій Гуневіч і формування Анатолія Вахнянина як музиканта (до історії українсько-польських взаємин) // *Musica Galiciana*. Т.5. – Rzeszow: Wydawnictwo Wyzsey Skoly Pedagogicznej, 2000. – S.219-224.
20. Горак Я. Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатолія Вахнянина // *Musica Galiciana*. Т.VI / Ред. Зелінський О., редкол.: Павлишин С., Терещенко А. та ін. – Львів, 2001. – С.185-196. – Міністерство культури і мистецтв України, Львівська державна музична академія. Серія: Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка, вип.5.
21. Горак Я. Листування Івана Франка з Анатолем Вахняниним // *Науковий вісник музею Івана Франка у Львові*. – Вип.2. – Львів: Каменярь, 2001. – С.274-280.
22. Горак Я. Микола Лисенко та Анатоль Вахнянин // *Дзвін*, 2000. № 11-12. С.94-97.
23. Горак Я. Найвизначніший серед старшої генерації // *Дзвін*. –1998. № 2. С.110-113.
24. Горак Я. Три листи Анатолія Вахнянина до невстановленого адресата // *Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка*. Т.ССXXXII. Праці музикознавчої комісії / Ред. Купчинський О., Ясіновський Ю. – Львів: НТШ, 1996. – С.286-293.
25. Даць І. В. Концепт підготовки режисерів музичного театру в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського//*Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матер.міжнар.наук.-практ. конф. Київ – 2-3 березня 2020р./НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. С.155-162.
26. Дегтяренко О. Українська обрядовість в опері Анатолія Вахнянина «Купало» / *Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки , популяризації та промоції : матеріали міжнар.наук.-практ. конф. НМАУ ім.П.І.Чайковського 26-28 лютого 2024 року*. Київ , 2024.С.50-53.
27. Дегтяренко О. Опера Анатолія Вахнянина « Купало» в сучасному науковому дискурсі / *Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури матеріали міжнар. наук.-практ. конф. НМАУ ім.П .І.*

- Чайковського 24-26 лютого 2025 року. Київ , 2025, С.66-69.
- 28.Єрошенко О. В. Жанрові видозміни музичної вистави сучасного українського театру // Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євроінтеграційний вектор: зб. матер. міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12-13 травня 2016р. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016. С. 135–138.
- 29.Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво/Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. 17с.
- 30.Ігнатенко І. Етнологія для народу. Київ : Дуліби, 2016. 272 с
- 31.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.
- 32.Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики//Українське музикознавство, 2020. Вип. 46. С.45-57.
- 33.Касьянова О. В. Візуалізація інструментальних сцен в оперній виставі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. 2021. № 4(2). С. 145–154.
- 34.Касьянова О.В. Еволюційні модифікації танцювальних сцен у контексті генези української опери//Українське музикознавство, 2020. Вип. 46. С.59-75.
- 35.Касьянова О. Експериментальні пошуки нових форматів оперних вистав в епоху новітніх технологій//Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 2025, №4 (69). С. 148-161. DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354587
- 36.Касьянова О. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття//Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 2024. №4(65). С. 152-177. DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324597

37. Касьянова О. В. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 2023, №1(58), сс. 112-128.
38. Кияновська А. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід// Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей/ред. упоряд. М.Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. Вип. 89. С.47-57.
39. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ: Фенікс, 2012.
40. Коваленко Ю. Проблеми вітчизняної режисури театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури/Вісник Львівського університету. Серія мист-во. Вип.16 (ч.1), 2015. С.168-177.
41. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ: Фенікс, 2019.
42. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників): автореф. дис. ... канд.мистецтвознавства. 17.00.01 – теорія та історія культури/Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002. 18с.
43. Колесник Є. В. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи// Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. №2(55). С.111-124.
44. Колодуб О. Творчі принципи організації оперної вистави//Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади/авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ: Музична Україна, 2006. С.104-112.
45. Кондратьєва М. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення. Сучасне мистецтво, 2010. Вип. 7. С. 111-114.
46. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Либідь, 2007. 328с.
47. Летичевська О.М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М. Венедиктова: монографія. Київ, 2018. 230с.: іл.

48. Михайлова Н. М. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер-хормейстер-актор// Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. №2(7). С.91-95
49. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства Харківська державна академія культури, 2003.
50. Нестьєва М. І. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники?// Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012 №3(16). С. 11–16.
51. Никоненко Р. Н. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ-початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури/Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 16с.
52. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть // Українська музика ,2018, №3(29). С 29-3
53. Новакович М. Феномен «галицької ідентичності» в творчості українських композиторів Перемишля першої половини ХІХ століття. Na pograniczach:
54. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як. / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2006. 640 с.
55. Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: матер. міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 22-23 лютого 2021р./Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського; ред.-упоряд. О.В. Касьянова. Київ, 2021. 288с..
56. Солов'яненко А. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. Вип. 2. С. 73-77.
57. Ушаньова-Рудько І. В. Жіночі образи в українській опері 1920 — початку 1930-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 214

58. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку розвитку сучасного оперного театру// Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2009. № 3 (4). С. 17–22.
59. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення// Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.
60. Черкашина-Губаренко М.Р. Оперний театр у мінливому часопросторі: монографія. Харків, Акта, 2015. 380с.
61. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору//Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (стаття перша). Київ, 2009. №2(3). С. 58–76; (стаття друга). Київ, 2009. № 4(5). С. 142–153.
62. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках// Сучасне мистецтво : збірник наукових праць, 2021. Вип.17 . С. 41–50.
63. Шутько С. Роль театрального костюма у створенні художнього образу вистави. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022. №3-4(56-57). С. 212-224.
64. Шутько С. М. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? //Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4 (52–543). С. 203–216.
65. Юдова-Романова К. В. Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені//Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2019. № 2. Т.2. С.179–193.
66. Юдова-Романова К. В. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації// Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2021. № 1. Т.4. С.39–54.
67. Юдова-Романова К. В., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві// Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2019. № 1. Т.2. С.52–72.

## ДОДАТКИ

## Додаток 1

ПОНЕДІЛОК  
**23**  
квітня 1990 р.

Міністерство культури УРСР

ПОНЕДІЛОК  
**30**  
квітня 1990 р.

**ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА  
КОНСЕРВАТОРІЯ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА**  
В приміщенні Театру ім. М. Заньковецької

Вперше у Львові

А. Вахнянин  
Редакція та оркестровка  
М. Скорика

Редакція лібретто  
Б. Стельмаха

# КУПАЛО

Опера на 2 дії, 4 картини  
Дійові особи та виконавці:

<b>Максим</b>	— С. Бень, студ. V курсу.	<b>М. Стацишим,</b> студ. IV курсу.
<b>Одарна</b>	— Г. Дацко, студ. V курсу.	<b>Л. Чорна,</b> студ. V курсу.
<b>Степан</b>	— Л. Яновська, студ. V курсу.	
<b>Галя</b>	— М. Матвеев, студ. V курсу.	<b>Б. Сікора,</b> студ. V курсу.
<b>Омар</b>	— М. Пшеничка, студ. IV курсу.	<b>О. Петрів,</b> студ. IV курсу.
<b>Муезін</b>	— О. Бень, студ. V курсу.	<b>О. Сидір,</b> студ. V курсу.
<b>Посол гетьманський</b>	— М. Заборський, студ. III курсу.	<b>М. Мельничук,</b> студ. III курсу.
<b>1-й свнух</b>	— В. Дудар, <small>сопрано</small> студ. III курсу.	<b>В. Чібісов,</b> студ. III курсу.
<b>2-й свнух</b>	— І. Таратула, студ. III курсу.	
<b>3-й свнух</b>	— О. Присташ, студ. II курсу.	
	— Б. Лавренів, студ. II курсу.	

Диригент-постановник —	засл. діяч мистецтв УРСР, доц. О. Грицак
Режисер-постановник —	Ф. Стригун
Художник-постановник —	М. Кіпріян
Художник костюмів —	О. Зінченко
Хормейстери —	М. Телішевський, ст. шк. Б. Завойський
Балетмейстер —	ст. шк. В. Когут
Концертмейстери: —	О. Поважна, О. Новодворська, Л. Корлякова
Помічник режисера —	М. Заборський

**Студентський хор Львівської консерваторії,  
ХОР ТА ОРКЕСТР ОПЕРНОЇ СТУДІЇ**

**Нафедра оперної підготовки**

Початок о 19 год. 30 хв.

ВХІД ВІЛЬНИЙ

Афіша опери «Купало» А.Вахнянина 1990 року

## Додаток 2



Газета ВОЛИНЬ часопис для Волині « В ЧЕСТЬ А. ВАХНЯНИНА » 11 грудня 1941р.



## Додаток 4



Максим з 4 дії львівська постановка опери «Купало» опери А.Вахнянина

## Додаток 5



Вирізка з газети згадка А.Вахнянина

## Додаток 6



Газет голос Полтавщини ( до 35-річчя зо дня смерті) А.Вахнянина

## Додаток 7



Фото Львівської постановки опери А.Вахнянина



Афіша композиція «Купало»