

**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:

**ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ:
РЕЖИСЕРСЬКО-АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Виконала: студентка другого року навчання
освітнього ступеню «Магістр»,
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»,
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»,
освітньо-наукова програма «Музична режисура»
Швець-Романчук Вікторія Юріївна

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

Рецензент: кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри концертмейстерства НМАУ
Луковська Світлана Володимирівна

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I. ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДИСКУСІЙ	11
1.1. Українська тематика в національних музичних театрах в умовах проявів світових глобалізаційно-інтеграційних процесів на вітчизняному ґрунті.....	11
1.1.1 Вплив світового глобалізованого простору на формування нової парадигми художньої культури.....	11
1.1.2 Видозміни репертуарної політики музичних театрів України на тлі художньої парадигми ХХІ століття.....	14
1.2. Варіативність героїко-патріотичної тематики у контексті досліджень еволюції українського оперного мистецтва.....	18
1.2.1 Особливості оперного тематизму в означеному аспекті ХІХ – початку ХХ століття.....	18
1.2.2 Українська оперна героїко-патріотична тематика у контексті соцреалізму.....	21
1.2.3 Жанрово-стильове переосмислення оперної теми в умовах незалежності України.....	24
Висновки до РОЗДІЛУ I.....	26
РОЗДІЛ 2. СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ОПЕР ГЕРОЇКО- ПАТРІОТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ РІЗНИХ ЕПОХ.....	28
2.1. Опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» в історичних інтерпретаційних трансформаціях.....	28
2.1.1 Передумови та причини появи опери.....	28
2.1.2 Режисерські трактування твору дорадянського періоду.....	30
2.1.3 Переосмислення спрямованості опери за радянської доби.....	33

2.1.4 Різновекторні інтерпретації опери в умовах незалежності України.....	36
2.2 Геройко-патріотична спрямованість опер П. Сокальського, аналіз їх реалізацій.....	41
2.2.1 Опера П. Сокальського «Мазепа», історія її сценічного життя.....	41
2.2.2 Особливості сценічного вирішення опери П. Сокальського «Облога Дубна» за мотивами повісті М. Гоголя «Тарас Бульба».....	43
2.3 Жанрово-стильові видозміни опери М. Лисенка «Тарас Бульба»: від історичної драми до героїчного тематизму.....	47
2.3.1 Композиторський задум твору-оригіналу в контексті західноєвропейського романтизму.....	47
2.3.2 Прем'єра першої редакції опери 1924 року, її несприйняття за радянської доби.....	50
2.3.3 Переосмислення жанрового контексту опери у подальших редакціях в умовах соцреалізму.....	52
2.3.4 Пошуки нового сенсу жанрової спрямованості опери у незалежній Україні.....	55
2.4 Опера Б. Лятошинського «Захар Беркут» («Золотий обруч»): аналіз сценічних утілень різних редакцій твору.....	57
2.4.1 Перша редакція опери, реакція на її сценічне вирішення.....	57
2.4.2 Друга редакція опери, концепт її переосмислення.....	61
2.5 Опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» у жанрових модифікаціях різних редакцій.....	64
2.5.1 Первісний задум композитором твору-оригіналу, сприйняття його сценічного трактування владою та громадськістю.....	64
2.5.2 Переосмислення композитором героїчного пафосу твору у другій редакції опери, її сценічна інтерпретація.....	67
2.5.3 Зміщення музично-драматургічного акценту фіналу опери в її третій редакції, її сценічне вирішення.....	70

2.6 Переосмислення героїчної тематики в сучасних творах доби екстремальних воєнних подій.....	74
2.6.1 Рок-опера «Тарас Бульба».....	74
2.6.2 Рок-опера «Патріот».....	76
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	80
РОЗДІЛ 3. ОСМИСЛЕННЯ МАГІСТРАНТОМ ПЕРСПЕКТИВ УТІЛЕННЯ ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ НА ТЛІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	82
3.1 Сучасні театральні можливості реалізації опер означеного тематизму в умовах новітніх досягнень науки, мистецької практики та високих технологій.....	82
3.1.1 Застосування відкриттів різних галузей наук у поглибленні музичної драматургії оперних вистав, психологізації образів персонажів.....	82
3.1.2 Новітні світові досягнення музичного театру у втіленні героїко-патріотичної тематики, можливість їх поєднання із творчим доробком українських митців.....	86
3.2 Модель вирішення героїчного-патріотичного тематизму в сучасній українській опері у концептуальному баченні магістранта.....	89
3.2.1 Вивчення та аналіз глядацького попиту в контексті естетики метамодерну ХХІ століття.....	89
3.2.2 Режисерські підходи із синтезом традиційних та інноваційних засобів виразності при створенні художньої цілісності вистави.....	92
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	96
ВИСНОВКИ.....	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	100

ВСТУП

Актуальність дослідження. У зв'язку з євроінтеграційними процесами театрального мистецтва України у XXI столітті відбуваються значні зміни. У публіки просліджуються нові уподобання та інтереси, а митці мусять відповідати запитам сучасних реципієнтів. Оскільки задача режисера першочергово полягає в тому, щоб донести художній зміст і цінність вистави, звідси впливає тенденція переосмислення художніх класичних оперних творів як зарубіжних, так і українських з метою зробити їх більш доступними для широкого загалу. У зв'язку з цим відбуваються зміни у репертуарній політиці театрів: надається перевага зарубіжним творам, які виконуються мовою оригіналу. Це досить негативно впливає на різні фактори розвитку театрального мистецтва України, оскільки це відхід від національних культурних традицій, недоступність вітчизняного репертуару для пересічної публіки, неможливість виховання громадян держави у дусі патріотизму.

Сучасні тенденції у музично-театральному мистецтві, зокрема зростання впливу космополітичних і транснаціональних ідей, викликають серйозне занепокоєння в контексті формування національної самосвідомості молодого покоління, їх місця у майбутній країні. Це підкреслює необхідність поєднання глобального та етнічно-ідентичного складників у мистецькому просторі.

Враховуючи ці обставини, постає нагальна потреба у переосмисленні ролі класичної української опери в умовах сучасної театральної естетики та запитів глядачів. Такий підхід має сприяти пробудженню глибшого інтересу нинішньої молоді до визначальних подій в історії української державності. Поєднання національних культурних традицій із прогресивними художніми формами та інтерпретаціями, запозиченими з міжнародної практики, відкриває нові можливості для популяризації вітчизняної музично-театральної спадщини.

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 2026-2030ті роки на тему «Музично-театральне мистецтво в контексті художньої парадигми ХХІ століття».

Об'єкт дослідження: українські оперні твори героїко-патріотичного спрямування.

Предмет дослідження: різновекторні сценічні прочитання означених оперних творів у їх жанрових видозмінах.

Мета дослідження: визначити особливості режисерських підходів до трактувань оперної героїко-патріотичної тематики крізь призму театральної естетики ХХІ століття.

Завдання дослідження:

- розглянути дослідницький аспект героїко-патріотичної тематики в еволюційних видозмінах української опери, з'ясувати її актуальність в умовах соціокультурних викликів ХХІ століття;
- проаналізувати сценічні втілення опери у її жанрових видозмінах на тлі різних етико-естетичних уподобань глядача, виявити найбільш типові позачасові режисерські прийоми у трактуваннях твору;
- осмислити сучасні засоби сценічної виразності у вирішенні героїко-патріотичному тематизму, запропонувати власне режисерське бачення магістра в реалізації означеної проблематики крізь призму новітніх досягнень мистецької науки і практики.

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

- *репертуарної політики музичних театрів України на тлі культуротворчих процесів ХХІ століття:* співавтори О. Антонюк і О. Рожок, Л. Архімович В. Бабкін, О. Берегова, В. Вовкун, М. Гордійчук, Є Гориславець, А. Гоцалюк, О. Касьянова, Л. Канюка, М. Черкашина-Губаренко, М. Шевченко, С. Шутько;

- *драматургічного підґрунтя лібрето українських опер героїко-патріотичного тематизму*: Співавтори А. Аблов та Н.Писанка, В. Андрєєва, О. Бачинська, М. Гоголь, Я. Іваницька, Т. Каришева Л. Кауфман, В. Крижановський, О. Осипенко, В. Швець-Романчук, Д. Яворницький, співавтори В. Смолій, В. Щербак, А. Гурбик, Т. Чухліб та ін; співавтори О. Бачинська, Т. Чухліб;
- *сценічних версій героїко-патріотичної тематики в українській опері на тлі еволюції її жанрових видозмін*: В. Бондарчук, С. Бородавкін, Г. Веселовська, І. Дурнєв, В. Жежера, О. Ізваріна, Я. Іваницька, Т. Казначєєва, Л. Кияновська, співавтори Л. Корній та Б. Сюта, О. Корчова, В. Кузик, В. Крижановський Н. Мендюк, Н. Некрасова, Л. Олійник, Л. Олтажевська, М. Пономаренко, Ю. Станішевський, В. Рожок, В. Швець-Романчук;
- *режисерських підходів до синтезу традиційних та інноваційних засобів виразності*: О. Гончаров, П. Ільченко, О. Касьянова, Є. Колесник, О. Мандзяк, М. Нєстьєва, В. Пилат, А. Солов'яненко, О. Тонкошкура, С. Шутько, К. Юдова-Романова;
- *сутності фахової термінології*: С. Безклубенко, О. Клековкін, П. Паві.

Аналітичний матеріал дослідження: відео-версії різних редакцій вирішення героїко-патріотичної тематики в українській опері, театральна критика, спогади, мемуари, інтерв'ю, есеї учасників цих проектів, партитури, клавіри, програми тощо.

Методологія дослідження:

- для з'ясування ступеня дослідження героїко-патріотичної тематики в українській опері та її актуальності в реаліях сьогодення – проблемний, системно-аналітичний, структурно-функціональний методи;
- для аналізу сценічних утілень опери у її еволюційних жанрових видозмінах – історико-типологічний, структурно-аналітичний, театрознавчий методи;

- для осмислення власного режисерського бачення магістра героїко-патріотичної тематики у XXI – експериментального моделювання, жанровий, стилістичний, інтерпретаційний методи.

Наукова новизна дослідження: осмислення потреби звернення до національної героїко-патріотичної тематики в українській опері на тлі світових космополітичних тенденцій у музично-театральному мистецтві.

Практичне значення дослідження: визначення специфічних різновекторних режисерських підходів до вирішення героїко-патріотичної тематики в українській опері із застосуванням новітніх досягнень різних галузей наук та мистецької практики.

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

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи пройшли апробацію на одній всеукраїнській та чотирьох міжнародних науково-практичних конференціях НМАУ у 2025–2026 роках.

1. Швець-Романчук В. Вектори режисерських трактувань опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у традиційному та модерновому аспектах/Музичний театр XXI століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: програма міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 24-26 лютого 2025 року. С. 18. Сертифікат учасника.
2. Швець-Романчук В. Шляхи переосмислення героїчної тематики в українському оперному репертуарі на тлі світових інтеграційних процесів/ Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: програма міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 5-6 травня 2025 року. С. 37. Сертифікат учасника.
3. Швець-Романчук В. Переосмислення героїчної тематики в сучасних творах доби екстремальних воєнних подій/ Кроскультурний діалог науки і

- мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій: програма міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 25-27 березня 2026 року. С. 26. Сертифікат учасника.
4. Швець-Романчук В. Український героїчний епос, його трансформації у вітчизняній опері/ Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва України та світу: програма V всеукраїнської науково-практичної конференції НМАУ, Київ, 2-4 квітня 2026 року. С. 22. Сертифікат учасника № 002877.
 5. Швець-Романчук В. Опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» у жанрових модифікаціях музичних редакцій/ Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності: програма міжнародної наукової конференції НМАУ, Київ, 4-6 травня 2026 року. С. 31. Сертифікат учасника.

Публікації:

1. Швець-Романчук В. Вектори режисерських трактувань опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у традиційному та модерновому аспектах/Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: матеріали міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 24-26 лютого 2025 року. С. 197-204.
2. Швець-Романчук В. Шляхи переосмислення героїчної тематики в українському оперному репертуарі на тлі світових інтеграційних процесів/ Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: матеріали міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 5-6 травня 2025 року. С. 215-219.
3. Швець-Романчук В. Переосмислення героїчної тематики в сучасних творах доби екстремальних воєнних подій/ Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій:

матеріали міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 25-27 березня 2026 року. С. 104-108.

Структура наукового дослідження складається зі вступу, трьох розділів, що містять десять підрозділів, двадцять шість пунктів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (дев'яносто одна позиція). Загальний обсяг роботи складає сто вісім сторінок, основний зміст – дев'яносто п'ять сторінок.

Основні результати магістерської наукової роботи на тему: «ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ: РЕЖИСЕРСЬКО-АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ» пройшли передзахист на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури Академії 06 травня 2026 року, протокол №9.

РОЗДІЛ І. ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДИСКУСІЙ

1.1 Українська тематика в національних музичних театрах в умовах проявів світових глобалізаційно-інтеграційних процесів на вітчизняному ґрунті

1.1.1 Вплив світового глобалізованого простору на формування нової парадигми художньої культури

У першій чверті ХХІ століття світовий глобалізований простір розглядається як інтегрована система політичних, економічних, технологічних, культурних, інформаційних і комунікативних зав'язків, що перетворюють планету на єдине середовище взаємодії. Його сутність полягає у взаємозалежності країн, народів та інституцій, коли локальні процеси здатні швидко набувати світового масштабу. Вплив світового простору на формування нової парадигми та сучасні тенденції розглядали в своїх роботах Вовкун В.В. [19] , Касьянова О.В. [38], Черкашина-Губаренко М. [82] Однією з основних причин метамарфоз глобалізованого простору є стрімкий розвиток технологій. У цій сфері прослідковується значний прогрес, який почався ще у 1876 році з появою такого дива як телефон. Коли Александр Бел запатентував свій винахід, який міг передавати звуки на відстані. Хоча в той самий день інший винахідник, Еліна Грей, подала свою заявку на схожий пристрій. Світ ніколи не стояв на місці, тому менше ніж через сто років у США з'явився електронний комп'ютер, хоча він був ще далекий від того, що ми бачимо зараз. А вже у 1969 році люди дізнались, що таке Інтернет.

Нині технологічна складова нашого життя вийшла на новий дуже розвинений рівень: цифровізація, штучний інтелект, розвиток транспортних і комунікаційних мереж тощо. Зараз людство не може собі уявити життя без смартфона, комп'ютера, планшета. Це значно полегшило буття: знання стали більш доступні, подивитися фільм художній або документальний можна, не виходячи з дому, прочитати майже будь-яку книжку можливо без походу в

бібліотеку, подивитися виставу або оперу також тепер легко навіть, не витрачаючи кошти на білет у театр. З одного боку, це покращило повсякденність людей та значно прискорило і без того швидкий ритм життя, а з іншого — реципієнта дедалі важче здивувати. Тому цей технологічний прогрес у глобалізованому просторі активно використовують у художній сфері, зокрема у театрі. Звідси поява інтерактивних вистав, нових пошуків сценографічних рішень, видозміни поведінки акторів театральної сфери.

Наразі штучний інтелект чи не найпопулярніший ресурс, який використовує людство. Його вплив на парадигму художнього мистецтва розглядала у своїй дослідницькій роботі Антипіна І. [3]. Дослідниця зауважила, що нині ШІ являється невід'ємною частиною творчого процесу. З його допомогою вже можливо створювати музику, аналізувати великі обсяги даних культурознавчої сфери, здійснювати пошуки нових тенденцій та патернів. Навіть можливий варіант створення обробки або інтерпретації музичного матеріалу. У тому числі Штучний інтелект вийшов вже на новий рівень генерації фото- та відеоматеріалів. Таким чином, вже можна поставити перед ним завдання створити ескізи сценографії або костюмів співаків/акторів для майбутньої вистави тощо.

З другого боку, технологічний прогрес стимулює пошук нових форм вираження думки митців, доповнюючи нову парадигму художньої культури. Поява інновацій у сценографічних рішеннях та технічних можливостях у процесі реалізації постановок зацікавлює глядача, формуючи нове світосприйняття. Інтерактивна вистава, коли глядач має вплив на події, або партнери по сценічній дії обираються за допомогою жеребкування («Вірогідності» режисер О. Кравченко) вражають своєю випадковістю та новизною. Але чи все так позитивно? Якщо актори кидають жереб для вибору пари для певної сцени, вони складаються згідно з теорією вірогідності. А якщо хлопцю дістався у пару хлопець, а дівчині — дівчина у той час, коли їх запропоновані обставини — сцена кохання?

У зв'язку з політичними стремліннями країни вписатися в рамки програми нових ціннісних орієнтирів західноєвропейських країн зростає пропаганда лояльності до одностатевих відносин, підвищений інтерес до теми сексуальної свободи та жага соціуму до видовищ. Все це знаходить місце в мистецтві задля впливу на формування світоглядних позицій соціуму. Такі тенденції проявляються у відвертих сценічних костюмах (або взагалі їх відсутності), поведінці акторів на сцені (відкриті сцени еротичного змісту), навіть пропаганда нетрадиційних відносин або відкритий епатаж замість глибокого змісту. Все це має неабиякий вплив на формування колективної думки, моральних принципів кожного з людей окремо, їх позицій, поняття художності тощо.

У той самий час глобальні кризи – пандемії, кліматичні зміни, військові конфлікти стимулюють пошук нових форм співіснування, що здійснюють важливий вплив у тому числі на художньо-мистецьку сферу діяльності, призводять до значних змін у репертуарній політиці театрів, філармоній та інших установ відповідного профілю. Культуротворча складова світу завжди залежала і продовжує свою залежність від фінансування та стану економіки країни, політичної ситуації та запитів соціуму, які напряму залежать від вищезазначених факторів.

Наразі нова парадигма художньої культури зазнала значних змін перш за все у мистецькій сфері, адже у зв'язку з політичним конфліктом міністерствами освіти, культури та іншими установами були переглянуті джерела інформації, навчальні посібники, вимоги до вибору творів виконавських спеціальностей та репертуарної політики різних напрямлень театрів та філармоній. Передусім ці зміни стосуються вилучення всіх російськомовного контенту навіть у перекладі зарубіжних джерел, заборони на їх використання у процесі навчання. Відмова від творів російських композиторів-класиків на театральних і концертних сценах України та в рамках навчання у творчих закладах освіти призвела до певних інформаційних прогалин.

Наслідки таких видозмін у сучасній парадигмі є як позитивні так і негативні.

З позитивного впливу слід відмітити доступність знань та можливість дістати цікавий музичний і будь-який інший мистецький матеріал зі світової практики задля самостійного опрацювання, навчання тощо. Розвиток світового науково-освітнього простору сприяє підвищенню рівня зросту науковців і ресурсів для їх реалізації. Розширення можливостей міжнародної співпраці несуть позитивний внесок, так, наприклад, зараз можна подивитися офіційно онлайн трансляцію опер завдяки належному фінансуванню та творчо-політичним зв'язкам між країнами.

Але, на жаль, є і негативні наслідки видозмін парадигми культури. Один з них — загроза культурній самобутності, коли надається перевага іноземним джерелам інформації та репертуару перед національними у зв'язку з хибним розумінням глобалізаційно-інтеграційних процесів в Україні. Гонитва за бажанням догодити реципієнту, стати стрімко відомим або заробити гроші перетворює мистецтво на суцільний епатаж заради економічної доцільності. За так званою толерантністю (що в перекладі з лат. означає «терпимість») людям все частіше подають нетрадиційні погляди як щось звичайне, повсякденне і природне. Дедалі нерідко люди забувають, що у мистецтва є три функції: навчальна, виховна та розважальна. Натомість, щоб відповідати запитам соціуму, нині домінує розважальна функція, де переважає екстравагантність та епатаж.

1.1.2 Видозміни репертуарної політики музичних театрів України на тлі художньої парадигми XXI століття

Вплив наслідків нової парадигми на видозміни в репертуарі музичних театрів України: розглядали І. Антіпіна, Л. Канюка, О. Касьянова.

О. Касьянова [38] зосередила увагу на позитивні і негативні аспекти метаморфоз репертуарної політики музичних театрів України в контексті проявів мегатенденцій світового соціокультурного розвитку на тлі планетарних глобалізаційно-інтеграційних процесів, дослідила появу нових форматів оперних вистав під впливом науково-технологічного прогресу сьогодення. Л. Канюка [44] виявила диспропорцію між зарубіжним та українським репертуаром

в музичних театрах України із наданням пріоритету західноєвропейським творам із виконанням мовою оригіналу та недостатньою увагою до якісної інтерпретації національної тематики в контексті історичної достовірності подій. І. Антипіна [3] окреслила можливість застосування різних моделей штучного інтелекту (ШІ) для візуалізації драматургії музичних творів, що сприяло новаторським режисерським пошукам і експериментам у появі нових форматів оперних вистав.

Упродовж ХХІ століття українські музичні театри зазнали суттєвих трансформацій, що зумовлено як соціокультурними процесами у світі, так і зміною художньої парадигми сценічного мистецтва. Репертуарна політика театрів дедалі частіше спрямовується на відсторонення від класичних традицій і перехід до нових форматів сценічного мислення, що відповідає вимогам глобалізованого культурного простору. Сучасний глядач прагне не лише естетичного задоволення, а й емоційного співпереживання від видовища. У зв'язку з цим театри стали активно переосмислювати класику, оновлювати режисерські концептуальні бачення творів-оригіналів, запроваджувати сучасні технології для сценічної дії, мультимедійні рішення, інтерактивні елементи.

Дослідивши джерела репертуарної політики музичних/музично-драматичних театрів різних регіонів України: анонси їх щорічних вистав, репертуарні листи тощо, можна дійти до висновку, що за останні роки відбулися значні видозміни у творчому доробку. Діяльність театру оперети направлена більшою мірою на розважальну сферу, а в репертуарній карті переважають мюзикли («В джазі тільки дівчата», «Скрипаль на даху», «Сімейка Адамсів»), сарсуели («Шафранова Троянда»), комедії або моновистави. Всього лише декілька вистав українських авторів. Музично-драматичні театри України так само слідують розважальному вектору, режисери ставлять багато вистав-комедій, казок для дітей, але, як правило, на лібрето і музику іноземних композиторів. Майже всі постановки зарубіжних авторів за виключенням інсценізацій дуже популярних творів таких як «За двома зайцями», «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталки Полтавки» М. Лисенка, «Ніч перед Різдвом» за повістю М. Гоголя.

Навіть у репертуарній політиці оперних театрів України у реаліях сьогодення ставлять дуже високий відсоток зарубіжних опер та балетів. З українського репертуару незмінні «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Виключенням стали «Украдене щастя» Ю. Мейтуса та «Золотий обруч» Б. Лятошинського (обидві опери були представлені на сцені Львівського національного оперного театру).

Дослідивши умови видозмін у парадигмі художньої культури, зокрема політичний, економічний, соціокультурний та технологічні фактори, можна відокремити певні закономірності. У рамках соціокультурного аспекту репертуарна політика змінюється у напрям розважальних жанрів. Це обумовлено багатьма чинниками. Люди втомилися від поганих новин, війни, смертей тощо. Зараз соціум потребує певної емоційної підтримки, відновитися психічно та відволіктися від суворих реалій сьогодення. Молоде покоління не мотивоване ходити до театрів, і тому їх слід зацікавити, це і стало однією з причин домінування видовищного розважального контенту. І якщо видовищна складова вистав, поєднана із змістовою частиною драматургії твору, сприяє повноцінному сприйняттю молодим поколінням героїко-патріотичної тематики, то розважальний контент дискредитує та вульгаризує високі помисли людей, які заради своєї Батьківщини жертвували своїм життям чи здоров'ям.

На жаль, у репертуарних картах оперних театрів України майже зовсім не зустрічаються опери вітчизняних композиторів, зокрема на героїко-патріотичну тематику. Це зумовлено тим, що по ряду політичних, економічних і соціокультурних подій українська опера не користується такою популярністю серед реципієнтів як, наприклад, зарубіжна. Історична складова вплинула на те, що опери наших вітчизняних композиторів були посунуті на другий план, а перевага довгий час віддавалась зарубіжному та російському репертуару. А нині, в умовах інтеграції України у європейський культурний простір, зарубіжна опера та балет займають дуже велику частину всього репертуару театрів, а український доробок, який зараз як ніколи на часі, все одно не може конкурувати, бо не ставиться з певного ряду причин. Однією із них є економічна складова,

адже постановка сучасної української опери потребує певних фінансових витрат без гарантій, що в результаті вистава виправдає вкладені кошти. Тому театри часто надають перевагу «перевіреному» зарубіжним творам, які гарантують стовідсотковий прибуток.

Існує проблема, коли більшість театрів орієнтуються на світові стандарти й відомі імена, що вважаються ознакою престижу та певної висоти культури. Таким чином, починає домінувати зарубіжний репертуар, адже європейська класика займає перше місце серед вистав, які незмінно відвідують глядачі.

Не менш важливим фактором є недостатня популяризація української опери серед глядачів, що включає нестача якісної реклами, відсутність системної державної підтримки, обмежений контент у медіапросторі, що не сприяє формуванню сталого інтересу публіки. А у творчих навчальних закладах деякі українські опери навіть не входять в освітню програму, що тягне за собою недостатню обізнаність молоді у фаховій сфері.

В умовах глобалізації саме жанрова самобутність стає запорукою збереження національної ідентичності в оперному мистецтві. Тож соціум має зрозуміти важливість повернення українського репертуару на сцени оперних театрів, переосмислення сенсів, мети постановок, їх проблематики, оновлення засобів виразності тощо. Митці мусять перестати ховатися за тим, що зміст лібрето героїко-патріотичних творів в умовах євроінтеграції іноді вважається недоцільним, тому це “не на часі” із політичних причин. Історичні драматичні події між різними країнами, що лягли в основу багатьох героїко-патріотичних опер, не повинні бути причиною невиправданого забуття нашого славетного минулого, подвигів наших прашурів, які віддали життя у боротьбу із загарбниками за незалежність і свободу Батьківщини. Тому сучасним митцям-постановникам необхідно провести глибокий аналіз твору, комплексну роботу із пошуку оригінальних синтезованих засобів виразності, що відповідають вимогам доби високих технологій та інформаційного суспільства, та переконати глядача, що національний героїко-патріотичний продукт може бути якісним, художнім, цілісним та мати глибинний зміст не менший за твори зарубіжних

авторів. Тому слід замислитися над питанням: як зробити українську оперу затребуваною, адже це один з шляхів повернення до своєї історії та пошуку своєї ідентичності, що є надзвичайно важливим у часи сьогодення.

1.2 Варіативність героїко-патріотичної тематики у контексті досліджень еволюції українського оперного мистецтва

1.2.1 Особливості оперного тематизму в означеному аспекті XIX – початку XX століття

Вітчизняні музично-театральні твори героїко-патріотичного тематизму стали предметом дослідження в монографії Ю. Станішевського [71], присвяченої репертуарним видозмінам Національної опери України від часів її виникнення до 10-х років XXI століття. Я. Іваницька [31] на прикладі опери М. Лисенка «Тарас Бульба» розглянула зміщення композиторських і режисерських акцентів у різних музичних та сценічних редакціях вистави. В. Андрєєва [2] у своїй науково-дослідній роботі проаналізувала жанрово-стилістичні видозміни твору впродовж його сценічного життя — від прем'єри до останньої вистави у 2000-х роках.

У XIX — на початку XX століття жанр опери почав помітно змінюватися. Якщо раніше в ній головним було те, наскільки майстерно співає соліст, то з часом композитори дедалі більше звертали увагу на драматургію, зміст і характер героїв. Музика поступово стала глибшою, психологічнішою, а не просто прикрасою для віртуозного співу.

У цей період оркестр перетворюється на повноцінного учасника дії. Він уже не просто супроводжує вокаліста, а допомагає розгортанню події, створює настрій і навіть «говорить» разом із персонажами. З'являється й особлива музична мова — лейтмотиви (яскравими прикладами є опери Р. Вагнера). Завдяки цьому опера стає більш цілісною та драматично насиченою. В українському театрі одним із перших прийом застосування лейтмотивів використав М. Лисенко в опері «Тарас Бульба», який обрав народні теми з ілюстрацією різних сюжетних подій, викликаючи у слухача асоціації з

козацтвом, ворогом тощо. Вважається, що остаточну систему лейтмотивів у цій опері визначив Б. Лятошинський, зробивши нову редакцію твору-оригіналу (1937). Не менш яскравим прикладом застосування таких композиторських прийомів в українській опері став твір Б. Лятошинського «Золотий обруч» («Захар Беркут»), де присутні лейтмотиви долі, любові та боротьби.

У цей же час композитори починають приділяти велику увагу психологічним мотивам героїв, що обґрунтовує їхні вчинки, думки, сумніви. Вокальні партії вже не пишуться лише для того, щоб показати техніку співу — вони передають переживання, характер і внутрішній стан персонажів, мотивацію їхніх дій. Композитори прагнуть до того, щоб слово й музика працювали разом, створюючи завершену історію. Саме тому в ХІХ столітті відходять від старої, «концертної» традиції опери-серія, де дія часто зупинялася заради красивої арії. Натомість з'являється новий підхід, у якому кожен музичний елемент служить драмі.

Саме у такому контексті у стилі французького музично-театрального романтизму, який приділяв увагу не гідним вчинкам головних героїв (Тарас і Остап), а зрадницьким діям другорядних персонажів з обґрунтуванням психологічних моментів їх недостойних дій (Андрій) і була написана М. Лисенком у 80-90-му роках ХІХ століття опера «Тарас Бульба». На жаль, з певних причин (відмова автора ставити її російською мовою) опера не була поставлена на театральній сцені за життя композитора.

Її перше сценічне прочитання в контексті романтично-психологічного композиторського задуму твору-оригіналу і втілення відбулося тільки у 1924 році на харківській оперній сцені вже за радянської доби. Природньо, що акцентування авторської концепції на психологічних мотивах зрадницьких вчинків Андрія принижувало героїко-патріотичні дії Тараса та Остапа, що йшло у розріз із ідеологією виховання нової радянської людини, яка перш за все надавала перевагу громадським інтересам у захисті батьківщини, а не своєму особистому щастю чи достатку за рахунок недостойних дій перед іншими членами суспільства. Тому перша редакція опери відповідно до

композиторського задуму твору-оригіналу кінця XIX століття стала вважатися недоцільною і навіть антагоністичною у нових соціокультурних реаліях радянської влади. На цьому підґрунті відповідно до державної політики у сфері культури і мистецтва виникла потреба у створенні нової редакції опери із зміщенням акцентів від зрадницьких дій Андрія до героїко-патріотичних вчинків Тараса і Остапа. Водночас вимагалось виведення на перший план ролі народних мас у боротьбі проти загарбників, що потребувало переопрацювання музичного матеріалу твору-оригіналу, дописування ряду масових сцен та зміну фіналу, спочатку із загостренням трагічної смерті Тараса, пізніше — з акцентом на перемогу козаків у боротьбі із ворогами. Зробити нову редакцію лібрето опери було доручено М. Рильському, а музичний матеріал із доповненнями у відповідності з переопрацьованим лібрето Л. Ревуцькому.

На відміну від авторської версії твору-оригіналу із психологізацією персонажів нова редакція опери перш за все зацентувала роль народних мас із героїко-патріотичним посилом у боротьбі із ворогом, що сильно впливало в емоційному стані на нового глядача пролетарського походження. У середовищі музикальних критиків того часу панувала думка, що М. Лисенко невірно трактував твір М. Гоголя і помилково зробив наголос на персонажа Андрія «слабовільного сентиментального баболоба», як сказав сам Л. Ревуцький [Я. Іваницька «Оригінал та редакції опери»]. На той час на захист батька виступив О. Лисенко, який зауважив, що багато важливого музичного матеріалу, пов'язаного з лінією Андрія та Марильці, було викинуто, що значно вплинуло на зміст. Персонаж Андрія натомість став жалюгідним, а момент його смерті, на якому зосереджував увагу М. Лисенко, був втрачений через значне скорочення та редагування. Але, на жаль, зауваження О. Лисенка були проігноровані. Критики настоювали на тому, що оперу слухати і без того важко, сюжет та оркестр занадто перевантажені.

Потерпає від чисельних редакцій і фінал опери, який змінюють за слідуванням критиків. У першоджерелі Тарас наголошує на героїзмі свого сина Остапа. Натомість у першій редакції він вже прагне помсти за синів, всі

помирають, після чого перемога не сприймалася глядачем. у другій редакції у полон попадає Марильця. Можна зробити висновок, що більш за все редакції різняться своїми фіналами. Але наслідком став вплив на характеристики персонажів.

Щодо проблематики, у М. Лисенка це був синтез різних глибоких змістовних жанрів таких як лірико-психологічна опера, де присутні комедійні риси, та героїко-патріотична драма, то редакції Ревуцького-Лятошинського перетворили твір на історико-патріотичну оперу.

1.2.2 Українська оперна героїко-патріотична тематика у контексті соцреалізму

Формати сценічних прочитань різних музичних редакцій національних опер на героїко-патріотичну тематику в умовах естетики соцреалізму дослідив у своїх монографіях Ю. Станішевський [73]. Особливості режисерських підходів до втілення означених творів в Національній опері України та оперній студії Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського (нині НМАУ) за радянської доби проаналізував В. Бондарчук [15]. Підкреслення героїчної ролі народу в національних операх патріотичного звучання розглянули у своїх дисертаційних дослідженнях В. Рожок [78] та Н. Некрасова [61]. Детальний аналіз трьох музичних редакцій опери «Тарас Бульба» М. Лисенка у різних режисерських утіленнях в музичних театрах України провела Я. Іваницька [32]. Переосмислення героїко-патріотичної теми, згідно реформам українського оперного мистецтва дослідила А. Коляда [51]. Пластично-хореографічне вирішення масових батальних сцен в українських героїко-патріотичних виставах на історичну тематику розглянула О. Касьянова [37].

Зміна соціально-політичного устрою в країні після жовтневої революції 1917 року та по завершенню громадянської війни призвела до побудови соціалістичної держави із провідною роллю пролетаріату за підтримки селянства. У таких умовах існуючий оперний репертуар став переосмислюватися

із класових позицій із визначенням провідної ролі народу у боротьбі із загарбниками та акцентуванням героїв – патріотів своєї батьківщини.

Із затвердженням на початку 1930-х років основоположних засад соцреалізму переопрацювання дореволюційних та створення нових оперних творів спрямовувалося на відображення знакових історичних подій, пов'язаних з героїчним минулим та перемогою народу у запеклій боротьбі проти поневолювачів. Тогочасні митці: композитори, лібретисти, режисери, сценографи, художники, хормейстери, хореографи та інші діячі працювали в жорстких умовах дотримання принципових аспектів соцреалізму із популяризацією патріотичних ідей задля виховання нової радянської людини. Так, наприклад, сталося з переосмисленням оригінальної версії опери М. Лисенка «Тарас Бульба», написаною в дореволюційні часи, яку із психологічної драми треба було переопрацювати за порадою Й. Сталіна в «монументальну класичну оперу на народно-пісенному матеріалі» [32].

Русійним джерелом найчастіше ставала історія: козацтво, визвольні змагання, народні повстання. Усе подавалося так, щоб показати силу народу, його незламність, любов до батьківщини. Але ці історичні події часто редагувалися, переглядалися, підганялися під ідеологічні стандарти соціалістичного устрою. Герої виходили майже без слабкостей — такі собі ідеальні воїни, які думали більше про народ, ніж про себе.

Водночас композитори знаходили можливість передати щось справді українське: у музиці відчувалась мелодика народних пісень, колористика фольклору, особлива щирість, яка в нашій культурі завжди була важливою. Тому навіть у найідеологізованіших операх можна вловити живі інтонації — там, де лунає щось своє, а не «замовлене». Заради бажання виконати культурну політику влади виливалося часто створювалися численні редакції, переосмислення та видозміни вже сталого репертуару.

У радянську добу відбувалося поступове, але чітке зміщення режисерських акцентів у постановках опер. Спершу, у 1920–1930-х роках, основна увага приділялася історичним і народним драмам, зокрема тим, що відображали долю

народу, його боротьбу за визволення, щоденне життя та колективні зусилля. Режисери намагалися показати глибокий психологізм персонажів, складність людських взаємин у складних історичних умовах, а також драматизм народної долі. Тут часто домінувала народна тема — спільність, традиції, колективна свідомість.

Так, наприклад, у довоєнній редакції М. Вериківського опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича показано історичну драму, де народна масовість підкреслює колективну волю, а герой ще не доведений до абсолюту. У опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» увага зосереджувалася на психологічних взаєминах, а народ виступав фоном для подій, акцент був на художності зображення долі народу.

Проте після Другої світової війни, особливо у 1940–1950-х роках, режисерські акценти значно змістилися у бік героїко-патріотичної тематики. В оперних постановках почали підкреслювати героїзм окремих особистостей, їхню мужність і стійкість у боротьбі проти ворогів, загарбників. Народ у цьому контексті часто ставав символом єдності і підтримки головного героя, колективною силою, яка допомагає здійснити великі подвиги. Водночас увага до внутрішніх конфліктів і психологічної складності персонажів дещо зменшувалася, оскільки основним завданням стало виховання почуття патріотизму та гордості за свою країну.

Якщо порівняти редакції опер довоєнного і повоєнного періодів, можна помітити певні жанрово-стильові видозміни. Довоєнні редакції більшою мірою акцентували історичну достовірність, народну колоритність, драматичну глибину конфліктів. Повоєнні ж версії надавали пріоритет емоційній і патріотичній виразності: музичні номери, декорації, сценічні дії були спрямовані на героїзацію окремих постатей і демонстрацію народної підтримки їхніх дій. У цей час навіть народні хори, які раніше служили радше художнім фоном, починають виконувати дієву функцію, підкреслюючи силу і єдність народу у протистоянні ворогові.

Таким чином, можна сказати, що радянська опера еволюціонувала від історично-народного до героїко-патріотичного стилю, де центральне місце займає подвиг особистості, а народ виступає як моральна і практична опора цієї боротьби. І якщо порівняти довоєнні та післявоєнні постановки можна прослідкувати, що персонажі опер героїко-патріотичної тематики в певному сенсі втрачають психологічну глибину та емоційність, стаючи залізними воїнами, зацикленими на патріотизмі і відданості задля виховання цих якостей у молодого покоління.

1.2.3 Жанрово-стильове переосмислення оперної теми в умовах незалежності України

Складний шлях перехідного періоду репертуарної політики музичних театрів України перших років незалежності та початку XXI століття дослідив у своїх монографіях Ю. Станішевський [71,72]. Режисерські експерименти на національному ґрунті в умовах відходу від принципів соцреалізму до пошуків нової художньої парадигми із збереженням кращих вітчизняних надбань та їх поєднання із зарубіжними новаціями проаналізувала М. Черкашина-Губаренко [82]. Переосмислення оперної теми, зокрема реформу оперного мистецтва на теренах України розглянула А. Коляда [51]. Особливості естетики сучасних постановок українських опер визначила Л. Кияновська [46].

У сучасному музично-театральному мистецтві можна прослідкувати тенденцію переосмислення режисерами класичних опер з метою наближення до розуміння сучасного глядача. Паралельно з цим, на тлі євроінтеграційних процесів, українські театри все більше включають в репертуар зарубіжні твори. Щоправда, питання мови, якою ставляться опери, все ще відкрито. В національних оперних театрах віддають перевагу мові оригіналу, проте така тенденція не завжди сприймається нашою публікою, адже ці постановки можуть бути менш зрозумілими для українського глядача, а біжучий рядок над сценою з реферованим перекладом часто-густо відволікає від розвитку сюжетних подій.

Через такий космополітичний підхід виникають певні проблеми: молодь

поступово віддаляється від національних культурних традицій, слабшає зв'язок між поколіннями, а виховання патріотизму та цінностей, важливих для розвитку країни, ускладнюється. Усе це викликає занепокоєння, особливо в контексті формування світогляду молодого покоління. Саме тому важливо знайти баланс між міжнародними тенденціями та збереженням української культурної ідентичності, щоб Україна могла й надалі впевнено розвиватися як самостійна держава, поступово інтегруючись у світовий культурно-мистецький простір.

Опера завжди була і є масштабним явищем. Цей жанр продовжує свій розвиток та наслідує меті звертатися до актуальних проблем соціуму в певному часі і певному місці. Оперу можна назвати одним з найдорожчих жанрів, бо вона синтезує в собі багато різновидів мистецтв: роботу художників, композиторів, лібретистів, режисерів, акторів, співаків, музикантів тощо.

За часів незалежності України даний вектор культури все більше підпадає під вплив модернізації: новітні технології, віртуальна реальність, інтерактивні видовища, мультимедійні можливості. Все це робить сучасну оперу більш видовищнішою та привабливішою для пересічних глядачів та молодого покоління.

Важливим фактором реформ у культурі ХХІ століття за часів незалежності, став збройний конфлікт, через який влада поставила за мету відмовитись від російського та радянського репертуару, що ставився в оперних та музичних театрах України. Так, наприклад, «Запорожець за Дунаєм», написаний С. Гулаком-Артемовським у Петербурзі, ставиться не по редакції, зробленій за радянських часів. А.О. Коляда [51] вважає, що ті українські опери, редакції яких було зроблено в радянській парадигмі, нині є справжнім викликом для сучасних митців.

Одними з небагатьох, хто наважився поставити українські опери в переосмисленому форматі, стали: А. Маслаков, І. Уривський, О. Тараненко, Б. Латчук. А. Маслаков під впливом західноорієнтованості у мистецтві поставив оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у черкаському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. Вистава отримала назву від

самого режисера як українська сага, що дало повну свободу у самовираженні та можливість експериментувати. Сам А. Маслаков відмітив у інтерв'ю, що його задачею було висміяти сучасних українських переселенців на Захід, які вдають із себе щирих патріотів, але насправді не збираються повертатися в Україну та відновлювати державу після всіх втрат. І. Уривський поставив «Золотий обруч» у Національній львівській опері, що було його дебютом в оперному жанрі. За словами Л. Кияновської [46], режисура сценічного дійства вписалась у сучасну естетику «режисерського театру». Ця постановка стала певним символом скутості соціуму як тоді, так і зараз у рамках тоталітарного режиму. О. Тараненко так само у Національній львівській опері поставила оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець з Дунаєм». Режисерка поставила за мету відійти від так званої шароварщини, підняти питання ідентичності в реаліях збройного конфлікту та показати нове бачення на завершення опери. У фіналі козаки вирушають у путь під білим чистим прапором без будь-яких знаків, та куди вони прямують – загадка, відкрите питання для глядача. Режисерка Б. Латчук поставила у 2019 році оперу К. Данькевича «Богдан Хмельницький» на сцені Хмельницької обласної філармонії. Цікавим фактом цього дійства було те, що, як зазначено в анонсі, хмельницька постановка вивільнила фабулу від будь-якої політичної полеміки, а крізь патріотичне переосмислення пропущена лише жанрово-побутова лірична тема опери.

Висновки до РОЗДІЛУ I

Технологічний прогрес, глобалізація та політичні зміни ХХІ століття радикально трансформували сучасну парадигму художньої культури, відкривши нові можливості для творчості й водночас створивши ризики для національної ідентичності та зміщення акценту мистецтва в бік епатажу й комерціалізації.

Репертуарна політика українських театрів дедалі більше тяжіє до розважальних зарубіжних постановок, унаслідок чого національна опера опиняється у складних умовах культурного процесу.

На початку ХХ століття опера еволюціонувала від демонстрації вокальної майстерності до глибокого драматичного й психологічного жанру. В умовах

радянської ідеології опера поступово відходила від історико-народного до героїко-патріотичного жанру. Це призвело до відтворення ролі народних мас у героїчній боротьбі з поневолювачами, на ідеологічну героїзацію особистості та символічність цього образу.

Наразі сучасна українська опера переживає активний етап переосмислення, режисери шукають нові шляхи прочитань та підходів до вирішення сценічних задач в рамках театральної естетики XXI століття з прагненням зберегти національну культурну ідентичність.

РОЗДІЛ 2. СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ОПЕР ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ РІЗНИХ ЕПОХ

2.1. Опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» в історичних інтерпретаційних трансформаціях

2.1.1 Передумови та причини появи опери

Передумови виникнення опери та перші сценічні прочитання досліджували Л. Кауфман [45] та О. Осипенко [62]. Видозміни вистави та умови її трансформації у Національній опері України зазначив Ю. Станішевський [72]. Зміни режисерських підходів до означеної тематики в умовах метаморфоз художньої парадигми України в реаліях сьогодення виявила О. Касьянова [38]. Різновекторні трактування опери в умовах видозмін театральної естетики різних часів визначила В. Швець-Романчук [84]. Спираючись на огляд цих публікацій, магістрант з'ясувала мотиваційний аспект написання опери з розкриттям основних компонентів передумов її створення.

Опера «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського (1863) — це не лише визначна пам'ятка української музично-театральної культури, а й глибоко символічний твір, що відображає формування національної ідентичності та історичної пам'яті народу. У цій опері втілено ідею незламності запорозького духу, відданості рідній землі, сили характеру й прагнення до свободи. Створивши власне лібрето, композитор започаткував новий етап розвитку української оперної традиції — твір став однією із перших національних опер героїко-патріотичного спрямування та приніс авторові широку популярність.

Семен Гулак-Артемівський зміг приховати за призмою гумору та сатири справжній патріотизм і відданість державі. Саме завдяки комедійності опера пройшла всі перевірки на цензуру й була допущена до публікацій та показу. Загалом твір пронизаний яскравим комізмом, дотепними ситуаціями та самобутнім народним гумором, що відображає характерні риси українського світосприйняття та ментальності.

У центрі оповідної лінії — пригодницька історія козака Івана Карася, який опиняється при дворі турецького султана й завдяки своїй кмітливості та винахідливості домагається визволення запорожців із неволі. Поряд із цими подіями розгортаються й побутові сцени, сповнені дотепності: глядач спостерігає за жвавими та кумедними суперечками Карася з його запальною й норовливою дружиною Одаркою. Водночас у творі присутня й лірична лінія — щира й зворушлива історія кохання молодого козака Андрія та сироти Оксани, яка надає опері емоційної глибини й м'якого романтичного звучання.

Поява опери була зумовлена загальним піднесенням інтересу до української історії та постатей, що визначили державотворчі процеси й культурне становлення нації. Водночас композитор прагнув органічно поєднати здобутки європейської оперної школи з українською музичною мовою, фольклорною інтонаційністю та побутовими образами. Самобутність твору полягає в оригінальності музичного матеріалу: мелодика має авторський характер і не спирається на прямі цитування народних пісень, хоча інтонаційно близька до них. Існує припущення, що на творчий задум митця вплинула його дружба з Тарасом Шевченком, з яким композитор підтримував теплі стосунки та взаємно захоплювалися талантом один одного. Вибір історичної тематики також пов'язують із впливом історика Миколи Костомарова, чії праці актуалізували інтерес до козацької доби. [84]

Існує гіпотеза, що деякі номери опери були написані Т. Шевченком, але мистецтвознавці не змогли довести цей факт, називаючи письменника ідейним натхненником.

Сюжетна канва опери базується на реальних подіях кінця XVIII століття, зокрема на історії переселення запорожців після зруйнування Запорізької Січі у 1775 році за наказом імператриці Катерини II. Частина козацтва змушена була шукати притулку на території Османської імперії, де виникла Задунайська Січ. Турецька влада дозволила козакам зберігати традиційний уклад життя, проте вимагала присяги на вірність султанові та зобов'язання захищати кордони імперії. За однією з легенд, перед складанням присяги козаки насипали у взуття

жменю рідної землі, аби символічно залишитися вірними Україні — цей образ уособлює моральну незрадливість і духовний зв'язок із Батьківщиною.

Семен Гулак-Артемівський сам був професійним співаком. За його плечима був виконавський досвід в театрах Флоренції, Москви та Петербургу. Колись М. Глінка взяв його до Придворної співацької капели, навчав вокальному ремеслу та згодом відправив до Італії, щоб там він зміг навчатися оперному мистецтву. Це мало неабиякий вплив на створення першої української опери. Завдяки своєму таланту та умінням С. Гулак-Артемівський сам і став виконавцем партії Карася на прем'єрному показі, що недивно, адже автор вклав у цей образ певні свої риси характеру: дотепність, вміння влучно пожартувати та оптимістичний настрій.

В історії запорізьких козаків композитор побачив в певній мірі себе в часи, коли сам жив за кордоном. Йому була близька проблема туги за рідним краєм, любов до батьківщини, бажання бути серед своїх людей.

Першими виконавцями «Запорожця за Дунаєм», окрім Гулака-Артемівського в ролі Івана Карася, були: Е.Лілеєва — Одарка, Д.Леонова — Оксана, П.Дюжиков — Андрій, В.Матвєєв — Прокіп Терень, О.Живов — Селіхага, В.Матвєєв — Ібрагім-Алі. [О. Осипенко]

Вже з перших постановок твір викликав активну дискусію в культурному середовищі, продемонструвавши різне сприйняття як його художньої цінності, так і національного значення.

2.1.2 Режисерські трактування твору дорадянського періоду

Історію постановок дорадянського періоду та їх вплив на соціум досліджували О. Осипенко [62] та Л. Кауфман [45]. В. Бондарчук [15] зауважив, що означений аспект проявився у зміщенні режисерських акцентів у сторону побутовізму. О. Пшенична [70] розглянула процес осмислення мистецького твору крізь призму ціннісних орієнтацій, де інтерпретація постає як спосіб виявлення культурних, естетичних і духовних смислів.

Перша постановка опери відбулась 14 квітня 1863 року на сцені Маріїнського театру. Важливо зазначити, що сам С. Гулак-Артемовський виступав режисером, отже це була авторська концепція. Опера була поставлена в традиціях російської імператорської опери, тому сценічна дія була зосереджена на комічній народній історії з українським фольклорним колоритом. У сценографії використовувалися елементи етнографічної стилізації українського побуту. Оскільки сам автор опери був професійним вокалістом, він тонко відчував потреби виконавців, їх можливості, і саме тому акценти в постановці були зроблені на музичній складовій і вокальних номерах, а не на складному сценічному рішенні задля збереження естетично-художніх цінностей твору.

Перші відгуки в тогочасній пресі щодо прем'єри були неоднозначними й подекуди полярними. Видання «Современное слово» [62] підкреслювало новаторський характер твору, називаючи його першою українською оперою та свідченням пробудження національної свідомості. Рецензенти акцентували увагу на тому, що композитор обережно використав фольклорні джерела, створивши низку оригінальних мелодичних тем, які були тепло сприйняті публікою. Особливо відзначалася здатність музики й тексту передати щире почуття любові до рідної землі.

Натомість газета «Санкт-Петербургские ведомости» [62] висловила протилежну позицію. У публікації зазначалося, що нова опера не претендує на художнє новаторство й не привносить у мистецький простір нічого принципово нового. Таким чином, критики вважали, що її поява не стала знаковою подією для розвитку оперного мистецтва.

Московські критики загалом майже проігнорували появу нової опери. Лише щоденник «Театральные афиши и антракт» [62] опублікував критичний матеріал за підписом П. Ільїна. У своїй рецензії автор висловив різко негативну оцінку, стверджуючи, що музична тканина твору є слабкою та позбавленою яскравості, а в партитурі нібито відсутні номери, які могли б справити вагоме художнє враження.

Подібні судження певною мірою відображали загальний суспільно-політичний контекст того часу, зокрема упереджене ставлення до української культури в імперських колах. Московська постановка «Запорожця за Дунаєм» відбулася невдовзі після резонансної публікації редактора газети «Московские ведомости» Михайла Каткова, який у своїй статті заперечував сам факт існування не лише української мови, а й українського народу як окремої спільноти. У такій атмосфері сприйняття українського національного твору не могло бути об'єктивним і неупередженим. [62]

Після декількох показів «Запорожця за Дунаєм» на сцені Московського театру оперу виключили з репертуару. Після подій польського повстання 1863 року імперська влада посилила контроль над культурною сферою, що негативно позначилося й на розвитку українського театру. Цензурні обмеження суттєво загальмували становлення національної драматургії, а сценічні постановки окремих творів опинилися під фактичною забороною майже на двадцять років. Серед причин усунення опери з репертуару називають і версію про нібито запозичення музичного матеріалу: критики намагалися провести паралелі з оперою «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта, хоча подібні звинувачення не мали переконливого підґрунтя.

Показовими є нормативні акти другої половини XIX століття — зокрема Валуєвський циркуляр та Емський указ, підписані Олександром II. Ці документи суттєво обмежували використання української мови в публічному просторі, забороняли друк значної частини україномовних видань і звужували сферу функціонування мови переважно до побутового вжитку. За таких умов розвиток національного мистецтва, зокрема театру й опери, опинявся в складних і суперечливих обставинах.

Повернення твору на сцену стало можливим лише після часткового послаблення обмежень Емського указу на початку 1880-х років, коли українські вистави знову отримали дозвіл на публічне виконання. У 1884 році опера «Запорожець за Дунаєм» була поставлена в Ростові-на-Дону українською трупною під орудою М. Старицького. У виставі брали участь провідні діячі

української сцени: Марко Кропивницький (Карась), Марія Садовська-Барілотті (Одарка) та Марія Заньковецька (Оксана). Саме ця постановка ознаменувала новий етап у відродженні опери та поверненні її до театрального життя.

Головним режисерським принципом стала реалістична природна акторська гра. Актори поставили собі за мету відмовитись від оперної сценічної умовності та максимально наблизитися до народного театру. У постановках важливу роль відігравала акторська імпровізація, а сценографічне рішення будувалося на етнографічній достовірності (народні костюми, побутові декорації, народні танці).

Щоб не дратувати критиків, режисери, як правило, робили акцент на побутовізм, підкреслювали комічні ситуації, яскраві характери Карася та Одарки. Що правда побічним ефектом стало те, що Карась з поважного козака-полковника перетворився на звичайного гулящого пияку, а його дружина Одарка – на звичайну ображену сварливу жінку. Також акцент ставили на драматичність лінії кохання Андрія та Оксани, що додавало чуттєвості постановкам. І аж в третю чергу надавали важливості патріотичному вектору.

2.1.3 Переосмислення спрямованості опери за радянської доби

Деталі переосмислення сюжету опери із подальшими змінами лібрето із вилученням персонажа Прокопа Тереня та сцени з ним окреслив Л. Кауфман [45]. Особливості трактувань опери в умовах соцреалізму зазначила Л. Кияновська [46]. Становлення музичного театру України під впливом культурної політики держави з необхідністю переосмислення репертуару відповідно до радянської естетики з'ясувала М. Гордійчук [22]. В. Бондарчук [14,15] визначив, як діяльність оперного співака і режисера Д. Гнатюка сприяла новому сценічному прочитанню означеного твору.

У радянський період опера «Запорожець за Дунаєм» набула нового ідеологічного та естетичного прочитання. Вона стала одним із символів «класичної української опери», але її сценічні трактування суттєво змінювалися

залежно від історичного етапу — від раннього утвердження соціалістичного реалізму до післявоєнної героїзації козацтва.

У 1920-1930 роках опера почала активне сценічне життя з Харкова, який був столицею УРСР. Тогочасними режисерськими принципами стало прагнення відійти від побутовізму ХІХ століття. Постановники ставили собі за мету посилити соціальний конфлікт та показати козаків як носіїв державності та українського начала. Образ Карася почали трактувати не просто як комічного персонажа з властивою йому хитрістю, а справжнього козака, який транлює патріотизм.

Важливою видозміною стало вилучення персонажа з вистави, що дуже ускладнило режисерам процес постановок. У С. Гулака-Артемівського була така дійова особа як Прокіп Терень. Він був суперником Андрія, але після відмови Оксани вирішив помститися і виказав закоханих туркам, що пояснювало б подальші події. Друга видозміна полягає у ролі Султана. Якщо раніше за законами Російської імперії Султан розмовляв російською мовою, бо царська особа не могла розмовляти «мужицькою» мовою, то в той час від цього було прийнято рішення відійти з метою не ідеалізувати його постать. З тим же підтекстом В. Овчинников (український драматург та співак бандурист) суфлер Великого театру додав сцену, коли Султан прибув до України для того, щоб вибрати собі нову дівчину в свій гарем. [45]

Найбільш яскраві постановки почалися у післявоєнний період – 1950-1980х роках, коли оперу ставили на сценах провідних театрів України. Знаковим стало інтерпретаційне рішення в Національній опері України, коли поняття режисури почало набувати більш чітких розумінь. У постановках 1950-х років панувало поняття реалістичної режисури, коли буття актора на сцені відтворювало побут запорозьких козаків, а сценографічне рішення дуже детально зображало українську сільську місцину, наскільки це було можливо технічно: дерев'яні паркани, солом'яні стріхи. Таке оформлення було обране з метою створення атмосфери справжнього народного життя та відповідало вимогам історичної достовірності сюжетних подій.

У 1960-х роках режисерські трактування почали змінюватися. Оскільки побутовість стала надмірною і почасти спростила сенс твору, виникла потреба зосередитися на музично-драматичній цілісності вистави. У сценографічному векторі починають з'являтися поняття узагальнення та стилізації, отже художники відходять від повної деталізації побутових декорацій, що міняє сприйняття глядача та диктує нові правила існування актора на сцені. Більшого значення режисери надавали і мізансценічним побудовам, щоб досконаліше показати внутрішні взаємини персонажів. Основним режисерським рішенням було приділити увагу романтичній сюжетній лінії Андрія та Оксани, щоб зробити акцент на ліричному аспекті.

У 1970–1980-х роках режисерські шукання були направлені на психологізацію образів персонажів, поглиблюючись в причинно-наслідкові зв'язки їх дій. Сценографічні рішення в той час поєднували реалістичні та умовні елементи. Наприклад, задник сцени був виконаний у вигляді стилізованого пейзажу, а передній план містив в собі предмети побуту. Такий синтез сценографічного та декоративного принципів оформлення сцени дозволяв одночасно зберігати традиційний характер опери та надавати виставі більш сучасного вигляду. Яскравим прикладом стала постановка Д. Гнатюка, який докорінно змінив вектор прочитання цього твору. Режисер боровся з наслідками побутовізму, коли мета розважити глядача поставала вище за справжній посыл композитора. [15]. Від поставив собі за мету змінити образ шароварного пияки Карася на мудрого, нехай і трохи хитрого козака, який наслідує важливу ціль — повернутися на рідну землю. Особливу увагу Д. Гнатюк приділяв природності сценічної поведінки персонажів, виразності діалогів, що характерно для цієї опери, взаємодії між героями у комедійних сценах вистави.

На жаль, коли версія вистави Д. Гнатюка була поставлена остаточно, робота режисера була розкритикована. Проте варто зауважити, що не було належної кількості репетицій зі світловою партитурою, а художнє оформлення не відповідало заявленим ескізам, бо виникли фінансові непорозуміння і робота художника не була профінансована. Але не дивлячись на такі перипетії, виставу

все ж таки включили в основний репертуар театру. Втілити свій задум Д.М. Гнатюк зміг повноцінно, лише працюючи в Оперній студії Київської консерваторії (нині – Національна музична академія України). Тут була поставлена опера «Запорожець за Дунаєм» у редакції Г. Майбороди. Вокальні партії виконували студенти консерваторії, що дозволило режисеру більше вплинути на виконання свого задуму. Д. Гнатюк, як професійний співак, часто на власному прикладі показував, що саме він хотів отримати від виконавців при створенні образів персонажів, починаючи сценічними рухами і закінчуючи деталями вокальної інтерпретації. [84]

2.1.4 Різновекторні інтерпретації опери в умовах незалежності України

Своєрідне переосмислення опери «Запорожець за Дунаєм» у Львівській опері на тлі соціокультурних реалій воєнного конфлікту 2020-х років проаналізувала А. Сухорученко [75]. Знакові режисерські акценти Львівської вистави з алюзіями на 1920-ті роки та сьогодення у вирішенні образів персонажів окреслила Н. Мендюк [58]. Новий вектор розуміння означеного твору та історію створення новаторського формату вистави – саги в Черкаському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка за подіями життя українських біженців в Європі під час екстремальних воєнних подій у державі схарактеризував М. Пономаренко [69]. Огляд означених досліджень дозволив визначити пошуки вітчизняних режисерів у вирішенні героїко-патріотичної тематики у часи тяжких випробувань українського народу.

Після проголошення незалежності України у 1991 році сценічна інтерпретація опери «Запорожець за Дунаєм» композитора С. Гулака-Артемовського зазнала певних трансформацій. У цей період режисери прагнули відійти від ідеологізованих трактувань радянського часу і переосмислювати твір у контексті національної культурної ідентичності. В умовах швидкоплинного часу та технологічного прогресу сцена вимагала більшої динаміки та ефектів, а разом з тим і нових режисерських й сценографічних рішень. Класичними постановками «Запорожця за Дунаєм» нікого не здивувати, бо глядач стає дедалі

вимогливішим. Запити вибагливого глядача та бажання впровадити в маси ідею про національну ідентичність спонукають режисерів до пошуків нових сенсів та рішень.

Так 20 травня 2023 року у Львівській національній опері імені С. Крушельницької відбулася прем'єра нової версії опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Постановку здійснили диригентка-постановниця Ірина Стасишин, режисерка-постановниця Оксана Тараненко та режисер Антон Литвинов.

Головною метою режисерів стало переосмислення традиційного сценічного образу козацтва та відмова від поширених стереотипів, зокрема так званої «шароварщини» і комічно-побутового трактування козаків, що тривалий час домінувало у сценічних інтерпретаціях опери. Автори постановки прагнули представити героїв як сильних і свідомих людей, а не як карикатурні фольклорні образи.

Концепція вистави тісно пов'язана із сучасними історичними реаліями. Сценічне рішення підкреслює драматичний контекст теми вигнання і втрати батьківщини, що набуває нового звучання у сьогоденних умовах. Художники по костюмам провели фундаментальну роботу, вони зберегли етнічні риси традиційного українського одягу, однак доповнили його більш суворими та навіть войовничими деталями. Такі елементи з'явилися і в жіночих костюмах, хоча за сюжетом персонажі перебувають поза військовою службою, що зробило українських жінок в певній мірі алюзіями на амазонок. Водночас постановники відмовилися від традиційної яскравої кольорової гами, не було звичних червоних шаровар та білосніжних вишитих сорочок. За словами Оксани Тараненко, українська сценічна естетика тривалий час асоціювалася з декоративною, майже сувенірною стилістикою, подібною до костюмів Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, що не завжди відповідало художньому задуму вистави.

Постановники намагалися дотриматися історичному контексту сюжету, але чомусь не допрацювали логіку розвитку подій. Якщо Андрій привіз листа з

Батьківщини про амністію козаків та можливість їх вільного повернення на рідну землю, відновленням їх прав та військових чинів, тоді навіть режисерка-постановниця відправляє у вільне плавання запорожців на кораблі з білим прапором, який, на її думку, уособлює прапор свободи від Російської імперії. Але в історії людських цивілізацій білий прапор означав або можливість здатися на милість переможця, або вступити у перемовини задля більш-менш прийнятних умов капітуляції, на що запорожці ні в якому разі не могли піти на такі дії. Таким чином, питання про те, куди саме прямують герої, залишається відкритим і набуває символічного сенсу.

Сценографічне рішення вистави відзначалося мінімалізмом. Упродовж усієї опери дія розгорталася на тлі єдиного декоративного простору, який майже не змінювався протягом розвитку сюжету. Такий прийом сприяв цілісності сценічної композиції та концентрував увагу глядача на драматургії й акторській грі.

Режисери також внесли зміни до драматургічної структури твору. Задля створення більш безперервної сценічної дії вони частково відійшли від традиційної номерної системи, притаманної оригінальній партитурі опери. Вистава набуває більш динамічного характеру вже на початку: у першій сцені відбувається арешт Андрія, що одразу створює напружений драматичний конфлікт. У цій інтерпретації Карась постає не лише комічним персонажем, а й ватажком підпільного козацького табору.

Важливим аспектом режисерського задуму стало переосмислення жіночих образів. Зокрема, образ Одарки набуває рис сильної та рішучої жінки, що символізує здатність українок у разі необхідності брати активну участь у боротьбі. Така інтерпретація, на думку постановниці, підкреслює актуальну тему ролі жінки у суспільстві та національному спротиві.

Фінал вистави має виразне символічне звучання. Україна постає у вигляді корабля, на якому запорожці піднімають білий прапор і вирушають у невідому путь, який повинен символізувати їх світле майбутнє. Кінцевий пункт цієї

подорожі залишається невизначеним, що дозволяє глядачеві самостійно осмислити подальшу долю героїв та символічний сенс їхнього руху. [84]

6 і 7 квітня 2024 року у Черкаському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра нової сценічної інтерпретації твору за мотивами опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Ініціатором постановки виступив виконавач обов'язків директора-постановника Р. Паскалов, який прагнув оновити творчий напрямок театру. За його задумом, своєрідне «перезавантаження» сцени мало розпочатися саме з цієї опери — подібно до того, як свого часу це планував здійснити Д. Гнатюк.

На думку Паскалова, традиційне сценічне прочитання опери часто містить елементи, що можуть асоціюватися з колоніальними нарративами, які сьогодні вже не відповідають сучасному суспільному контексту. Тому він поставив за мету створити нову інтерпретацію, здатну відобразити актуальні для українського суспільства проблеми. За порадою колег і театральних діячів він звернувся до режисера А. Маслакова, щоб обговорити можливе сценічне бачення твору.

На той час режисер уже мав сформовану концепцію вистави та фактично переосмислив драматургічну структуру опери. Його режисерська версія пропонувала сучасний погляд на сюжет, включаючи проблеми соціуму сьогодення. У новій постановці образ запорожців набуває символічного значення: вони асоціюються із сучасними українцями-переселенцями, змушеними перебувати за межами батьківщини. Серед них є ті, хто лише декларує бажання повернутися додому, проте насправді прагне залишитися за кордоном, а також ті, хто щиро мріє про повернення на рідну землю. Режисер навмисно надає образам «псевдопатріотів» гротескних рис, підкреслюючи їхню подвійність та лицемірство використанням костюмів нібито в національному українському стилі, але в пародійних ситуаціях із високими роздумами на тлі буденної п'янки.

У процесі роботи творча група дійшла висновку, що нову сценічну версію доцільно представити як окремий театральний проєкт. У результаті вистава отримала назву «Українська сага за мотивами опери “Запорожець за Дунаєм”». Драматургічна структура твору зазнала значних змін: А. Маслаков створив чотири додаткові музичні номери та ввів нового персонажа — лірника, який виступає своєрідним коментатором подій і допомагає глядачеві осмислити події.

Сценічна дія відбувається на козацькій «чайці», що застрягла в піску на турецькому узбережжі. Простір сцени поєднує історичні та сучасні елементи: на борту човна герої вирощують овочі, а поруч із традиційними предметами з'являються деталі сучасного побуту, зокрема пральна машина. Таке сценографічне рішення створює іронічний контраст між історичною основою сюжету та сучасною реальністю.

Костюми персонажів також суттєво відрізняються від традиційних. Герої позбавлені звичних етнографічних строїв, які зазвичай асоціюються з цією оперою. Одарка постає у сучасному шовковому халаті та з пишною кучерявою перукою, приховуючи від чоловіка в шафі свого коханця. Карась з'являється на сцені у смугастому комбінезоні-тільняшці та в нетверезому стані, тоді як Оксана, одягнена у модернізований брючний костюм збирає валізу в дорогу, сидячи на колі, яке рухається. Такий підхід підкреслює перенесення дії у більш узагальнений і сучасний контекст.

У фіналі вистави драматургія набуває виразного символічного звучання. Запорожці приходять до рішення боротися за власну землю: вони одягають бронезилети та переплавляють свої шаблі у вогні на автомати. За словами режисера, герої залишаються тими ж персонажами, яких знає глядач з оригінального твору, однак опиняються в принципово нових історичних обставинах. Основну ідею постановки А. Маслаков формулює досить чітко — справжній вибір полягає у поверненні до України та боротьбі за неї.

2.2 Героїко-патріотична спрямованість опер П. Сокальського, аналіз їх реалізацій

2.2.1 Опера П. Сокальського «Мазепа», історія її сценічного життя

Історію розвитку українського оперного мистецтва проаналізувала М. Гордійчук [22]. Т. Казначеева [35] дослідила стилістичні особливості оперної творчості П. Сокальського, його індивідуальні мистецькі риси. Т. Каришева [36] окреслила ключові моменти життєвого шляху та становлення митця як професійного композитора. На підставі огляду цих публікацій магістрантка визначає особливості композиторської творчості П. Сокальського загалом та його оперного доробку зокрема на тлі особливостей музичної культури другої половини XIX століття.

Слід зазначити, що розвиток опери на теренах України був складним через відсутність належної професійної підготовки молодих митців. Українська опера ставала зразком реалістичного демократичного мистецтва, тому що композитори прагнули максимально наближено до дійсності відтворити життя етносу, його героїчне минуле, звичаї та побут. Звернення до теми героїзму народу зумовило розвиток вектору героїко-патріотичної тематики в українській опері. Сюжети на історичних джерелах спонукали висвітленню ідеї патріотизму та любові до Батьківщини.

Одним із таких митців став Петро Сокальський, який народився у 1832 році в Харкові. Він здобув освіту як юрист, однак справжнім його покликанням стала музика та наука. Значну частину життя працював у Одесі, де активно займався музичною та науковою діяльністю. Він став відомий передусім як один із митців, який працював над формуванням професійної української опери. Композитор сприяв розвитку цього виду мистецтва і разом із тим працював над популяризацією української народної пісні та музичного фольклору.

Опера «Мазепа» є одним із важливих творів українського музично-театрального мистецтва XIX століття. Оскільки П. Сокальський прагнув створити національну композиторську школу, спираючись на історичні сюжети та народну музичну традицію, він звернувся саме до постаті Івана Мазепи, адже

цей образ уособлював складні процеси української історії, боротьбу за автономію та драму особистого вибору.

Опера була написана у другій половині XIX століття в епоху активного розвитку національної культури. У цей час українські митці дедалі частіше зверталися до історичних тем, намагаючись осмислити минуле свого народу. Сюжет опери базується на реальних історичних подіях початку XVIII століття, пов'язаних із життєвим шляхом гетьмана Івана Мазепи та його участю у політичних процесах під час Північної війни. Постать Мазепи була суперечливою: у контексті історії імперських часів його трактували як зрадника, тоді як у національному векторі він розглядався як борець за незалежність.

Події в сюжеті розгортаються на теренах України. Виник конфлікт між Мазепою та Кочубеєм — представником старшинської еліти, який виступає проти політичних намірів гетьмана. У першій дії зображено родину Кочубея. Його донька Марія закохується в Мазепу, тим самим породжує незгоду батька. Незважаючи на заборону, Марія залишає родину заради кохання. У другій дії конфлікт набуває політичного характеру. Кочубей намагається викрити Мазепу, надсилаючи донос, але зазнає поразки: його заарештовують і засуджують. Третя дія має трагічний характер. Кочубея страчують, а Марія, дізнавшись про це, втрачає розум. Після поразки під Полтавою Мазепа змушений тікати. Опера завершується сценою глибокої психологічної драми, що підкреслює руйнівні наслідки історичних подій.

Доля цього твору склалася таким чином, що опера не ставилась і не ставиться нині. Коли вона була написана, основною вимогою цензури було написання лібрето російською мовою, а П. Сокальський вирішив зберегти національних дух та самоідентичність, що призвело до певного забуття опери.

Мазепа постає як складна постать: він є водночас державним діячем і людиною з сильними особистими пристрастями. Його прагнення влади поєднується з внутрішнім драматизмом. Марія — один із найтрагічніших персонажів. Її образ уособлює силу кохання, яке призводить до особистої катастрофи. Її божевілля у фіналі символізує руйнування людського світу під

впливом історичних потрясінь. Саме тут П. Сокальський підкреслює ідею обов'язку перед Батьківщиною, вищого ніж особисті почуття, розкриваючи драму героїні. Кочубей виступає як носій моральних принципів і традиційного порядку. Його загибель підкреслює конфлікт між старим і новим світом.

Опера «Мазепа» поєднує риси романтичної опери з елементами національного стилю. П. Сокальський використав інтонації українських народних пісень, поєднання ліричних і драматичних епізодів, контрастність образів і настроїв, значну увагу приділив психологічному стану персонажів. Особливу роль відіграють вокальні партії, які розкривають внутрішній світ героїв. Хорові сцени, яких в опері мало, носять ілюстративний характер, відтворюючи народне середовище та історичний колорит. Композитор прагнув створити не лише історичне полотно, а й глибоку психологічну драму, у якій музика підсилює емоційний зміст подій.

На жаль, ця опера так і лишилась лише спробою написати повноцінний твір. Автору не вистачило композиторської майстерності, знань драматургії. Разом з тим він не зміг зламати стильові стереотипи, які напрацювались з часом. На думку дослідниці М. Гордійчук [22], його опера стала лише певною збіркою ознак італійського оперного мистецтва та мелодраматичного романсу.

2.2.2 Особливості сценічного вирішення опери П. Сокальського «Облога Дубна» за мотивами повісті М. Гоголя «Тарас Бульба»

Опера П. Сокальського «Облога Дубно», основою лібрето якої стала повість М. Гоголя «Тарас Бульба», була написана раніше, ніж однойменний за повістю твір М. Лисенка, що звернуло до себе увагу сучасних музикознавців. Т. Каришева [36] означила ключові етапи створення опери та спроби її сценічної реалізації. З. Юферова [89] окреслила перші зусилля сценічного втілення твору ще за життя композитора та причини відмови тогочасних театрів. Т. Казначєєва [35] детально проаналізувала особливості композиторського стилю П. Сокальського на прикладі опери «Облога Дубно». Дослідниця зазначила роль танцювальних жанрів та сутність лейттемів у формуванні образів окремих

персонажів та народу в означеному творі. Спираючись на означені публікації, автор магістерського дослідження розглянув особливості створення опери в умовах культурно-мистецьких процесів другої половини XIX століття.

Буремне відродження національної української культури у ті часи спонукало композиторів до нових пошуків задля розвитку оперного мистецтва в Україні.

Опера «Облога Дубна» була створена П. Сокальським у 70-ті роки XIX століття, в період активного становлення національної композиторської школи. Звернення до сюжету повісті М. Гоголя було зумовлене кількома чинниками, такими як прагнення осмислити героїчне минуле українського козацтва, підвищеним інтересом до національно-історичної тематики як основи для формування оперної традиції. Композитора приваблювала передусім лінія облоги Дубна як концентроване вираження конфлікту між обов'язком, честю та особистими почуттями.

Лібрето опери базується на ключових подіях повісті «Тарас Бульба» з ознаками історичної достовірності. Сюжет розвивається на основі реальних фактів, таких як облога міста Дубно козацьким військом та протистояння січових запорожців польській шляхті. Водночас фабула доповнена романтичними та драматичними лініями, такими як особиста трагедія Андрія (зрада через кохання) та романтизація героїки козацького братерства.

«Облога Дубно» вважається найбільш зрілою оперою П. Сокальського, коли у нього вже був сформований свій особистий композиторський почерк. Саме тому вона посідає особливо важливе місце в історії музичної культури України. Слід відмітити, що П. Сокальський раніше М. Лисенка звернувся до втілення цього сюжету. Таким чином, ця опера стала першим твором на національну історично-героїчну тему.

Опера була написана композитором упродовж майже трьох років – з 1876 по 1878. Перша редакція була опублікована у В. Бесселя (1884 р.), друга редакція М. Іпполітова-Іванова була видана після смерті редактора у 1905 р. під назвою «Андрій Бульба», що свідчить про опосередкований вплив французької

романтичної опери із психологізацією вчинків персонажа, який на відміну від батька Тараса та старшого брата Остапа став зрадником.

Слід зазначити, що лібрето опери, створене самим композитором, зазнало істотних змін і доповнень порівняно з літературним першоджерелом. За словами однокурсника і приятеля П. Сокальського Н. Бороздіна, композитор йшов на великий ризик, переклавши оперу українською мовою, адже літературні і музичні твори цією мовою на той час тільки вийшли з-під заборони і то не повною мірою.

У монографії З. Юферової [89] зазначається, що в Харкові, у будинку брата композитора — Івана Петровича Сокальського — під час одного з аматорських музичних вечорів за участю місцевих і гастролуючих у місті музикантів та артистів було виконано оперу «Облога Дубна».

Н. Бороздін намагався просунути ідею постановки цієї опери в Петербурзі, однак диригент Е. Направник не допустив до втілення на сцені. М. Старицький та М. Лисенко докладали чимало зусиль, аби «Облога Дубна» отримала сценічне життя, проте досягти її повноцінної постановки так і не вдалося.

Попри це, слід підкреслити виняткове значення цієї опери у процесі формування українського оперного мистецтва. Використовуючи кращі традиції національного музичного театру в реалізації сюжету, пов'язаного із добою національно-визвольної боротьби українського народу, П. Сокальський порушує важливі суспільно значущі проблеми.

Масштабний оперний твір складається з прологу та чотирьох дій. Пролог відкривається оркестровим вступом, у якому композитор заздалегідь формує ритмічну насиченість і визначає тональну сферу подальшого епізоду. Після підняття завіси звучить полонез (*Allegro moderato alla Polacca*), який П. Сокальський інтерпретує по-своєму, надаючи цьому жанру оригінального й самобутнього характеру. В опері П. Сокальського полонез формує образ поляків, який яскраво та різнобарвно втілено у творі. Танець пронизаний урочистим домажором — тональністю, що формує величний, майже тріумфальний образ переможців.

Внутрішня будова полонезу є доволі нетрадиційною. Попри наявність повторів і варіантного розвитку, танцювальний епізод загалом відзначається наскрізною динамікою розгортання. Кожен розділ, що притаманно танцювальному жанру, завершується досконалими кадансами. Ритмічні формули полонезу, у різних своїх варіантах, зберігаються протягом усього прологу та пронизують значну частину його номерів. Слід відмітити, що композитор порушує традиційну квадратуру танцю.

Слід зазначити, що в подальшому розвитку музичної драматургії опери полонез набуває значення лейтжанру. Окрім неодноразового використання його ритмічних формул, П. Сокальський звертається і до характерних ритмів мазурки. Унаслідок цього ритміко-інтонаційні звороти полонезу й мазурки, що систематично з'являються в оркестровій партії протягом усього твору (особливо у пролозі та двох картинах третьої дії), виконують функцію лейтритмів і своєрідних лейтмотивів. Танцювальні елементи простежуються навіть у музичній характеристиці героїко-епічного образу Тараса Бульби, передвіщаючи майбутнє конфліктне протистояння.

Окрім ознак полонезу й мазурки, що яскраво репрезентують національну специфіку, для створення «польського образу» композитор використовує також жанр вальсу. Темпоритм вальсу в аріозо панни Урсули надзвичайно точно передає її внутрішній стан, а різноманітні ритмічні секвенції формують легкий, витончений, танцювальний характер образу.

Водночас центральним образом драми в опері П. Сокальського постає образ українського народу. Його музична характеристика ґрунтується на пісенних і танцювальних інтонаціях українського фольклору. Композитор звертається до таких танцювальних жанрів, як гопак і козачок, а також створює сцени, у яких танець органічно поєднується з хоровим звучанням. Пісенні інтонації використані задля створення яскравої жанрової картини українського побуту.

Оперна творчість П. Сокальського відіграла вагомую роль у формуванні драматургічних і стильових засад української опери. Варто наголосити, що М.

Лисенко, будучи обізнаним з оперними творами композитора, не міг оминати цього впливу, зважаючи на їхні особливості — ймовірно, навіть відштовхуючись від них за принципом контрасту, вибудовуючи власну драматургічну концепцію.

На жаль, з певних причин ця опера не здобула відповідного до її масштабу визнання. Твір залишається за театральними лаштунками. Проте зазначені особливості оперної творчості П. Сокальського надають підстави вважати його першим українським професійним композитором у цьому театральному жанрі, а «Облога Дубно» — першим професійно написаним твором означеної тематики, актуальної і в реаліях сьогодення. Відтак, особливої нагальної потреби набуває проблема відродження, збереження його оперної спадщини та повернення невинувато забутих творів до повноцінного сценічного життя.

2.3 Жанрово-стильові видозміни опери М. Лисенка «Тарас Бульба»: від історичної драми до героїчного тематизму

Передумови та історію створення опери, причини здійснення його різних музичних редакцій дослідила Я. Іваницька [32]. В. Кузик [54] розглянула та зробила порівняльний аналіз усіх трьох музичних редакцій твору. Жанрово-стильові видозміни сценічних утілень опери М. Лисенка розглянула у своїй дослідницькій роботі В. Андреева [2]. Узагальнюючи означені публікації, автор магістерської наукової розвідки звертає увагу на ключові метаморфози у сценічних прочитаннях опери крізь призму різних редакцій.

2.3.1 Композиторський задум твору-оригіналу в контексті західноєвропейського романтизму

Постать М. Лисенка є надзвичайно важливою в контексті музичної культури другої половини XIX - початку XX століття. Композитор змалечку вивчав французьку мову, вчився грі на фортепіано. Маючи фізико-математичну освіту й написавши навіть дисертацію на тему з біології, Лисенко все ж таки надавав перевагу музиці. Першу музичну освіту він отримав у Лейпцигу, пізніше закінчив консерваторію в Петербурзі. Синтез академічної освіти та двох різних за характерними ознаками музичних систем сприяв тому, що він заслужено став

одним із засновників національної композиторської школи України, яка поєднувала професійну європейську традицію з українським фольклором.

Важливим внеском композитора в розвиток українського музичного театру стало написання цілої низки опер, серед яких чільне місце посідають «Тарас Бульба» і «Наталка Полтавка», що стали класикою цього жанру. Крім того, Лисенко займався педагогічною діяльністю та заснував музично-драматичну школу в Києві, де готували професійних музикантів. Таким чином, його діяльність мала великий вплив на формування української музики та її подальший розвиток.

Підписаний 18 травня 1876 року Олександром II імперський указ сприяв витісненню української мови з усіх сфер діяльності соціуму. Як наслідок, українські митці відмовлялися перекладати російською мовою твори героїко-патріотичної тематики із зображенням вільного козацтва. М. Лисенко не став виключенням, адже вбачав у своїй музичній творчості спосіб протистояння такій позиції влади із заборонаю друку книжок та нот українською мовою, перекладу віршів та показам вистав у театрах. Просякнутий ідеями національного відродження, композитор звертався до поезії Тараса Шевченка, створюючи вокальні твори, які сприяли розвитку української культури та самосвідомості.

М. Лисенко майже п'ятнадцять років виношував план створення опери «Тарас Бульба» за однойменною повістю М. Гоголя. Над написанням клавiру композитор працював цілих десять років (1880-1890). Лібрето написав його двоюрідний брат М. Старицький, який переосмислив і доопрацював першоджерело. У ті часи домінування нових досягнень психоаналізу в театральному мистецтві акцент було зроблено не на героїці козацтва, боротьбі за волю та трагічній долі головних героїв, а обґрунтуванні логіки вчинків зрадника Андрія. Водночас любовна лінія Андрія стала більш драматичною, водночас підпорядкованою головному конфлікту — протистоянню та вибору між обов'язком перед Батьківщиною та особистими почуттями. Лібрето також вирізнялося сценічністю: воно містило масові сцени (козацькі ради, бої), контрастні епізоди та чітку драматургічну побудову. Така інтерпретація

відповідала контексту західноєвропейського романтизму та ідеї композитора створити українську національну оперу.

Драматургія опери Тарас Бульба Миколи Лисенка мала виразний епічно-героїчний характер і будувався навколо головного конфлікту — хибного вибору слабкої людини, який власні почуття поставив вище захисту Батьківщини. В основі драматургії опери лежить багатолінійність: поряд із центральною постаттю Тараса розгортаються долі його синів — Остапа і Андрія. Якщо лінії Тараса і Остапа в цілому збігаються у вірності козацької клятви захисту рідної землі, то лінія Андрія втілює внутрішній конфлікт: його любов протиставляється патріотичному обов'язку, що зрештою призводить до трагедії. Таким чином, особистісна драма вплітається в ширший історико-героїчний контекст. На відміну від першоджерела М. Гоголя, лібретист Старицький та композитор Лисенко приділяють дуже велику увагу драмі Андрія.

Важливою особливістю є поєднання епічного та драматичного начал. З одного боку, опера насичена масштабними масовими сценами (козацькі ради, бойові епізоди), які створюють образ народу як головного героя. З іншого, — присутні глибоко індивідуалізовані психологічні сцени, де розкриваються внутрішні переживання персонажів. Хор відіграє ключову роль у драматургії, виступаючи носієм народності та коментатором подій. Драматургічна побудова тяжіє до контрастності: героїко-піднесені епізоди змінюються ліричними або трагічними сценами, що посилює емоційний вплив на глядача. Водночас спостерігається тенденція до симфонізації — музичний розвиток є наскрізним, а оркестр активно бере участь у розкритті конфліктів і характерів лейттембрами.

Загалом драматургія опери вирізняється цілісністю та ідейною спрямованістю: всі елементи підпорядковані утвердженню героїко-патріотичної ідеї, де доля окремої людини осмислюється через долю народу.

Однак при всій геніальності твору він не був поставлений за життя композитора. Слід зазначити, що лібрето опери було написано українською мовою, не дивлячись на російськомовне джерело М. Гоголя. Саме це і стало певною перепорою для можливості сценічного життя опери. Передусім

вирішальну роль відіграли цензурні обмеження Російської імперії. У другій половині XIX століття українська мова та культура зазнавали утисків (зокрема після видання Емського указу), тому масштабні сценічні твори українською мовою фактично не допускалися до постановки.

Другою важливою причиною стала принципова позиція самого композитора. Лисенко категорично відмовлявся перекладати свої твори російською мовою, хоча це значно підвищило б шанси на їх сценічне життя в імперських театрах. Для нього було принципово зберегти національну автентичність музики й тексту, тому він свідомо жертвував можливістю постановки. Слід зазначити, М. Лисенко показав клавір П. Чайковському, тоді російський композитор відзначив талант митця, схвалив написаний твір і запропонував поставити його у Маріїнському театрі. Проте була єдина умова — опера мала бути переписана російською мовою. Композитор хоч і взяв паузу на роздуми, але все ж відмовився попри всі вмовляння. Вдруге пропозиція поставити цю оперу вже в Москві поступила від М. Римського-Корсакова, але М. Лисенко чітко відстоював свою позицію щодо перекладу своїх творів.

2.3.2 Прем'єра першої редакції опери 1924 року, її несприйняття за радянської доби

Реакції на перше виконання опери на сцені Харківського оперного театру та особливості першої редакції дослідила Я. Іваницька [31], В. Кузик [54] означила ключові моменти трьох редакційних версій твору та їх сценічне утілення. Проаналізувавши дані публікації, автор магістерської роботи виокремила основні причини створення інших редакцій опери на основі оригіналу композитора та оцінку критиків на їх режисерське прочитання.

Сприйняття авторської редакції опери «Тарас Бульба» в умовах радянської культурної політики було суперечливим. Як згадувалося вище, опера М. Лисенка, написана у часи впливу великої романтичної опери із психологічним обґрунтуванням хибних вчинків одного з головних персонажів, не повністю відповідала вимогам формування «нової радянської людини», де пріоритет

надавався героїко-патріотичній тематиці та боротьбі проти поневолювачів. Через це опера в її авторському вигляді тривалий час не отримувала широкого сценічного втілення, а влада ставилася до неї обережно, вбачаючи в ній надмірний акцент на національно-патріотичних ідеях.

Вперше опера «Тарас Бульба» була поставлена на сцені лише восени 1924 року в Харківському оперному театрі. Режисером-постановником вистави виступив М. Боголюбов. Відомо, що режисер ще у 1908 році зустрічався з композитором, який особисто грав йому зі свого клавіру. Саме М. Лисенко тоді висловив своє бажання, щоб М. Боголюбов здійснив постановку опери. Диригентом, який зробив інструментовку для оркестру, був Л. Штейнберг. За словами рецензентів, балетмейстер А. Романовський та художник А. Петрицький справились із поставленими завданнями у контексті композиторського задуму, зокрема декорації повністю відповідали режисерському рішення.

Її прем'єра викликала неоднозначну реакцію в колах митців та критиків. Більш за все від критики потерпала партитура М. Лисенка, про яку відкликалися в негативному руслі. Оцінки коливалися від різко негативних — зокрема, композитор, критик і диригент Б. Яновський охарактеризував музику як «застарілу й невиразну», а С. Футорянський навіть пророкував опері швидке забуття — до більш глибоких і виважених суджень.

Серед останніх вирізняється позиція Г. Хоткевича — письменника, актора, режисера і композитора, який у своїй статті намагався з'ясувати причини такого негативного ставлення до твору. Він вбачав їх насамперед у недостатньому рівні національної культурної самосвідомості, що проявляється у схильності недооцінювати власне мистецтво і водночас переоцінювати чужі зразки. Хоткевич підкреслив головну цінність опери М. Лисенка — її глибоко вкорінену національну природу, яка виявляється не лише у зовнішній подібності до української музики, а й у самій внутрішній будові твору. Цю думку поділяв і музичний критик Я. Юрмас, який, попри певні зауваження, висловив переконання у довговічності опери та її мистецькій значущості. [32]

Для радянської публіки твір, однак, мав значний емоційний і художній вплив. Образи, запозичені з повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя, у поєднанні з музикою Лисенка, формували яскраву героїко-епічну картину, яка знаходила відгук у глядачів. Однак відгуки з критикою переповнювали газети.

У багатьох статтях піднімалася тема занадто великого масштабу опери, що наштовхнуло режисерів на пошуки способів скорочення вистави. Слід відмітити, що митці робили купюри кожен на власний розсуд. Важливо відмітити, що партитуру опери періодично допрацьовували різні митці — Л. Штейнберг, М. Вериківський, Й. Вейсенбер. Можливо, цей факт зумовив певну недовершеність музичного полотна та зашкодив цілісності опери.

Радянська цензура вплинула на подальшу долю опери. Майже всі тогочасні критики писали про те, буцімто М. Лисенко неправильно зробив акценти згідно з повістю М. Гоголя, зробивши акцент на психологізації образу зрадника Андрія. За висловом М. Рильського, Андрій був лише слабовільним сентиментальним баболобом. За словами критиків постать Тараса була пасивною, а сама опера з психологізацією вчинків одного з персонажів була недоречною в умовах нової радянської ідеології. Все це потребувало, на думку влади, переопрацювання опери в контексті виявлення ролі істинних патріотів – Тараса та Остапа.

Саме це стало поштовхом для подальших редакцій опери, переосмислення її сенсів, зміни трактувань, що мало свій вплив на подальшу історію твору.

2.3.3 Переосмислення жанрового контексту опери у подальших редакціях в умовах соцреалізму

В. Кузик [54] детально проаналізувала передумови та контекстні зміни трьох редакцій опери. В. Андрєєва [2] окреслила зміни режисерських трактувань, які виплили із зміщення акцентів в різних редакціях. В результаті вивчення означених публікацій магістрант прослідкував тенденцію переосмислення опери у її редакціях.

Після перенесення столиці до Києва багато митців так само змінили місце своєї творчості. Багато композиторів, співаків, акторів переїхали до нової

столиці задля розвитку своєї майстерності та пошуку нових шляхів реалізації свого таланту. Так у головного режисера київської опери Й. Лапицького з'явилася ідея здійснити постановку опери М. Лисенка «Тараса Бульби». Критики стверджували, що численні режисерські версії та купюри втратили яскравість героїчної теми через занадто вільне трактування авторського тексту. Тому було прийнято рішення зробити ще одну постановку, лише на цей раз максимально наблизити її до першоджерела. Це рішення вважалося доцільним, бо в той час у радянському просторі готувалися святкування до дня народження М. Гоголя. На честь цього було вирішено зробити нову редакцію опери.

Тож у 1936 році в січні М. Рильський отримав замовлення на нове літературне лібрето, Л. Ревуцький мав переосмислити та доопрацювати музичний текст, а Б. Лятошинський — презентувати світу нову оркестровку.

Головним завданням Л. Ревуцького було: «почистити» оригінальний музичний матеріал композитора та дописати деякі сцени та номери, які б відповідали новій концепції героїко-драматичної тематики (згідно повісті М. Гоголя). Таким чином в опері з'явилися сцена гетьмана Острянці, фінал доповнений монологом Тараса та аріозо Остапа. Повністю. Переосмислена та доопрацьована увертюра стала самостійним музичним номером і нині виконується саме з цієї редакції. Заключна інтонація з оперної інтродукції, яка звучить дванадцять тактів, стала відправним поштовхом для написання повного симфонічного твору. Головна тема подібна до мелодики народних дум, побічна тема звучить епічно й водночас наспівно, а розробка відзначається виключною драматичністю, яка ілюструє козацькі бої. Яскравим завершенням увертюри стала історична пісня «Засвіт встали козаченьки», якій Л. Ревуцький надав героїчне звучання.

Постать Тараса, який раніше, як вважали критики, був пасивною фігурою, зробили «активним» персонажем. Тепер він не тільки боровся за права та свободу, але й гинув у кінці. Його прив'язували до стовбура та приговорювали до страти шляхом спалення. Разом з тим в новій версії опери були переосмислена доцільність романтизації стосунків зрадника Андрія та Марильці. Як результат

переопрацювання, сильно скоротилися партії ліричних героїв, друга картина, пов'язана з Марильцею, була прибрана повністю.

Син композитора О. Лисенко на обговоренні редакції опери намагався донести, що нововведення не відповідають першоджерельній задумці композитора, зокрема в 5 дії нічого не залишилося від М. Лисенка. Він так само наголошував, що змінений стиль написання та вирізані важливі для концепції батька сцени, але його словам не надали значення. Проте на нараді підтримали думку критиків, щодо зavelикого масштабу першого варіанту опери та її перевантаженості масовими сценами. За словами В. Дранишнікова, трагічний фінал не зовсім відповідав героїчній концепції.

Зважаючи на всі критичні відгуки, на раді було прийняте рішення, що опера ще не є завершеною і потребує подальшого доопрацювання. Це і стало в наслідок причиною появи наступних редакцій.

У редакції 1937 року фінал четвертої дії була сцена бою, під час якої Тарас дістав поранення, а Остап потрапив до полону. П'ята дія відкривається реакцією Тараса на страждання сина. За словами В. Косенко, саме цей епізод справляє найпотужніше емоційне враження в опері. Сцена акцентована глибиною психологізму: Тарас говорить про незламність духу Остапа. Вигук Тараса «Добре, синку, добре» став своєрідним лейтмотивом монологу. Герой перебуває на межі безумства — у його свідомості переплітаються спогади, дійсність і марення. Наче в напівзабутті, він знову і знову звертається до сина, підбадьорюючи його: «Добре, синку, добре...». У новій редакції рушійною силою дій Тараса стає передусім прагнення помсти за Остапа: саме спогади про його страждання не дають героєві спокою, тоді як смерть Андрія відходить на другий план як щось заслужене. Трагічне напруження зростає ще й через загибель самого Тараса. Коли його захоплюють поляки, він встигає звернутися до козаків із останнім закликком: «Швидше до берега! Ліворуч там човни!». У сцені страти головного героя звучить виразний оркестровий епізод, у якому провідну роль відіграє головний лейтмотив опери — музичний образ, що уособлює героїзм і незламність.

У редакції 1939 року фінал подано вже інакше. Існує версія, згідно якої автори нової версії прагнули своєрідно «відплатити» за загибель Тараса й Остапа, тому побудували завершення за принципом дзеркальної симетрії до попереднього варіанту. У даній версії у полон потрапили Марильця та Воєвода, яким Тарас сам погрожував смертю. Згідно режисерським ремаркам мав пролунати постріл, після цього звучить хор козаків із вигуком: «Перемога, батьку!». Далі звучить хор, який редактори перенесли з третьої дії — «Гей, не дивуйте, добрії люди». Завершується опера урочистим звучанням головного лейтмотиву твору, який підкреслює героїко-патріотичну тематику.

2.3.4 Пошуки нового сенсу жанрової спрямованості опери у незалежній Україні

Ю. Станішевський [71] розглядав у своїй монографії як еволюціонувало сценічне прочитання опери крізь призму естетики та вимог українського театру. В. Бондарчук [13] розглянув режисерське бачення Д. Гнатюка означеної опери та особливості сценічного утілення. Особливості сценічного втілення та нового прочитання опери М. Лисенка «Тарас Бульба» за однойменною повістю М. Гоголя досліджувала В. Андрєєва [2]. Виходячи з вище зазначених джерел інформації автор дослідницької роботи прослідкувала логіку переосмислень твору з моменту прийняття незалежності України.

Одним із взірців постановок означеної опери часів незалежної України стала постановка Д. Гнатюка у Національній опері України. Як виконавець ролі Остапа в минулому, режисер глибоко розумів традиції театру. Коли Д. Гнатюк посів посаду головного режисера Київського театру, він почав змінювати парадигму та репертуарну політику, повертаючи в карти зразки світової класики такі як Дж. Пуччині «Тоска», Ш. Гуно «Фауст». Разом з цим у режисера виникла ідея зробити повну реконструкцію опери М. Лисенка «Тараса Бульби».

Д. Гнатюк серйозно взявся за цю справу і навіть оголосив відкритий конкурс для художників. Переглянувши декілька варіантів ескізів багатьох художників, режисер та художня рада не була задоволена. За словами А. Мокренько, для

художника було важливо не лише знати зміст, а й відчувати історію. У зв'язку з цим попереднє сценографічне оформлення А. Петрицького було визнано єдиним, що відповідало концепції, проте воно потребувало реконструкції. 22 травня 1992 року на засіданні художньої ради театру було прийнято рішення узгодити концепцію Ю. Білоненка, який представив ескізи макета вистави за відновленим зразком А. Петрицького. За словами Д. Гнатюка, художник дуже ретельно опрацював кожну картину опери, попрацював усі деталі і зміг відтворити потрібний колорит. У сценографії художник прагнув достовірно відтворити побут, щоб глядача занурити в історичну достовірність.

Режисер прагнув максимально відтворити першоджерельний задум М. Лисенка, тому приділив жанр опери як героїко-романтична музична драма. Дмитро Михайлович прагнув досягти максимально наскрізної дії, тому переосмислив музичний текст, уникаючи затяжних сцен. На його думку, сцена «Січ» зовсім не розкриває ідею козацтва та героїки, тож було прийнято рішення спростити її.

Як професійний співак, Д. Гнатюк дуже важливу роль відводив саме вокалу, в чому і закладалась суть роботи над драматичністю образів. За словами режисера, голос та акторська майстерність є основою для розкриття змісту твору та передачі почуттів глядачу. режисер працював з кожним з трьох виконавських складів, адже кожен співак був унікальним і докладав свою особистість до прочитання твору.

Відгуки були різні, у критиків виникли протиріччя. Одні схвалювали нову режисерську концепцію, інші знаходили в постановці прогалини. Так М. Гордійчук звернув увагу, що через купюр певних сцен порушилася драматургія та нівелювалася роль певних персонажів, а у фіналі добавлена сцена з козацькими забавами гальмує події. За словами Г. Крафта, були огріхи у сцені прощання санів з матір'ю, де вона непритомніє, а Андрій з Остапом стоять в стороні і ніяк не допомагають жінці. [13]

Ще у 2001 році на сцені Національної опери України ставили «Тараса Бульбу» за концепцією Д. Гнатюка. Та сьогоднішній день опера вилучена з

репертуарних карт музичних театрів з багатьох причин, лише окремі номери виконуються на концертах та в навчальних закладах.

В умовах сьогодення твори на означену тематику, зокрема такі світові зразки класики як «Тарас Бульба», дуже важливі для виховання національної самосвідомості суспільства, тим паче зараз, коли держава відстоює свої права. За словами О. Линів, диригентки Національної львівської опери, нині цю оперу ніхто не ставить через занадто гострий сюжет, а саме конфлікт українців з поляками. Однак, митці та критики сучасності зауважують, що популяризувати твори означеної тематики треба задля того, щоб привернути увагу до політичної ситуації в країні, просування національної ідеї та виховання вітчизняної молоді, зокрема виклику в них інтересу до історії української державності.

2.4 Опера Б. Лятошинського «Захар Беркут» («Золотий обруч»): аналіз сценічних утілень різних редакцій твору

2.4.1 Перша редакція опери, реакція на її сценічне вирішення

О. Корчова [53] зазначила орієнтири в мистецтві, які мали вплив на митців. Професійні індивідуальні можливості Б. Лятошинського та його бачення картини світу, що повпливало на його творчість відмітила В. Ушаньова-Рудько [80]. Особливості редакцій та музичної мови композитора, що виділяють його твір серед інших, виявила О. Муравська [60]. Передумови та історію написання опери дослідив В. Крижановський [55]. Розглянувши дані публікації магістрант підсумував ключові аспекти першої редакції опери та окреслив всебічну реакцію на сценічне утілення.

Опера «Золотий обруч» була написана Б. Лятошинським наприкінці 1920-х років, приблизно у 1929–1930 роках. Це один із найважливіших його творів, у якому він намагався поєднати українські національні традиції з новими, модернізованими музичними засобами.

В основу сюжету опери був покладений твір І. Франка «Захар Беркут». Причиною звернення до даного твору став інтерес композитора до героїко-патріотичної тематики, адже у повісті розкривається історія боротьби

українського народу проти монголо-татар. Основою твору стали притаманні українському світогляду принципи демократичності та братерської єдності. Саме такі засади молодий Франко розглядав як найбільш природні й доцільні для організації людського суспільства, зокрема й українського. Таким чином закріпилась ідея єдності етносу, яку символізує золотий обруч.

Працюючи над оперою «Золотий обруч», Б. Лятошинський опинився в досить непростих обставинах. З одного боку, від нього очікували створення нової української радянської опери, яка відповідала б вимогам тогочасної ідеології. Такий твір мав відображати актуальні соціальні процеси, містити мотиви міжкласової боротьби, підкреслювати значення збройного протистояння та утверджувати пріоритет колективного над індивідуальним.

З іншого боку, композитор, хоч і молодий, але вже сформований як митець із власним світоглядом і виразною музичною мовою, отримав можливість уперше звернутися до оперного жанру. Це відкривало перед ним широкі творчі перспективи: він міг реалізувати власне бачення сценічної драматургії, а також використати оригінальні стильові й стилістичні рішення, вироблені раніше в інших, менш масштабних жанрах. [80]

Лібрето до опери створили Я. Мамонтов та М. Рильський. Під час роботи над твором Лятошинський не просто використовував народні мелодії, а переосмислював їх, створюючи власну музичну мову. Музика опери досить складна, насичена нетрадиційними гармоніями та має виразний драматичний характер. За своїм жанром опера «Золотий обруч» належить до героїко-патріотичної тематики. Водночас її соціально-історична проблематика тісно переплітається з ліричною драмою персонажів. У цьому можна побачити певні паралелі з традиціями російського музичного театру XIX століття, а також зі спадщиною М. Лисенка. Подібність із його творчістю виявляється і в зверненні до фольклору — як у прямому використанні народного матеріалу, так і в його узагальненому інтонаційно-жанровому відтворенні. [60]

Перший показ вистави відбувся у 1930 році в Одесі під назвою «Захар Беркут». Режисером-постановником виступив С. Бутовський, а диригентом був

С. Столерман. Але, на жаль, опера не стала популярною одразу. У той час радянська влада критикувала такі твори за «формалізм», а музику Лятошинського вважали занадто складною для широкого слухача – вихідця із народу, щойно залученого до доволі складного психологічного сприйняття синтетичного мистецтва, раніше невідомого їм. Через це опера зникла зі сцени на довгий час.

За життя композитора процедура прийняття нової опери до театрального втілення складалася з двох основних стадій. Спершу автор представляв музику твору в театрі під час так званого громадського прослуховування, де вирішувалося питання про включення опери до репертуару. Далі, для переходу до сценічної постановки, необхідно було підготувати повний клавір і партитуру, а у випадку запланованих постановок у кількох театрах — забезпечити відповідну кількість їхніх копій.

Прем'єра опери в Одесі відбулася із затримкою на кілька місяців у скороченому вигляді та з фортепіанним супроводом. На жаль, твір так і не отримав тривалого сценічного життя. Це було зумовлено певною складністю музичного матеріалу й особливостями сценічного вирішення «Золотого обруча».

Сучасні українські музикознавці, зокрема О. Корчова [53], після дослідження цієї проблеми дійшли висновку, що опера була піддана цілеспрямованій ідеологічній критиці, внаслідок чого її усунули з театрального репертуару. Науковиця вважає, що на формування репертуару оперних театрів вплинула зміна внутрішньополітичного курсу СРСР: ідеї багатонаціонального інтернаціоналізму поступилися місцем тоталітарній системі. На її думку, це, зокрема, спричинило посилення централізованого тиску з боку Москви на національно-культурні процеси, які до того активно розвивалися в союзних республіках, у тому числі й в Україні.

На думку магістрантки, така позиція має під собою деякі підстави, однак реальна ситуація виглядає більш багатогранною. Після утворення СРСР у результаті об'єднання союзних республік в єдину державу задля запобігання національної ворожнечі та міжрелігійних конфліктів нова ідеологія почала

пропагувати через твори мистецтва ідею інтернаціоналізму із толерантним ставленням до специфічних особливостей різних культурних та релігійних традицій. Пізніше це проявиться у обміні оперним репертуаром між музичними театрами союзних республік. Особливо цей процес посилиться із започаткуванням перших п'ятирічок, які сприяли міграції населення з різних регіонів Союзу до промислово-розвинених міст із багатонаціональним складом жителів.

Під час самої постановки відбулося кілька неприємних епізодів. Зокрема, в опері передбачено два балетні номери — східний і галицький. Однак, за словами композитора, український балет був реалізований настільки невдало й незграбно, що на прем'єрі глядачі навіть сміялися.

Під час другого показу ситуація ще більше загострилася: український балет прийшлося вилучити зі спектаклю. Це викликало обурення автора, який із гіркотою зауважував, що на сцені українського театру, виходить, неможливо належно представити український танець. Вірогідною причиною цього явища могла послужити недостатня обізнаність балетмейстера зі специфікою танцювальної культури західного регіону України, складність на той час у результаті відсутності досвіду роботи з означеним матеріалом його інтерпретацій і поєднання з елементами академічного класичного танцю, що потребує умовно-символічного трактування оперного твору на відміну від ілюстративно-достовірного драматичного. Водночас сама вистава залишила позитивне враження у публіки. Попри це, композитор замислювався, наскільки довго опера зможе протриматися в репертуарі одеського театру, враховуючи сильний вплив російського середовища та складну внутрішню ситуацію в колективі.

Сценограф О. Хвостенко-Хвостов вирішив сценічний простір за допомогою пологих напівкруглих пандусів. Вони водночас створювали образ Тухольської долини, оточеної горами, передаючи її замкненість і обмеженість, але разом із тим — велич і масштаб. Така композиція символічно відтворювала ідею магічного золотого обруча та відповідала естетичним принципам

експресіонізму й конструктивізму, характерним для радянського театру першої третини ХХ століття.

Щодо режисерського рішення, то Лятошинський оцінював його позитивно: він відзначав правильність загального задуму й стилю постановки, хоча й не погоджувався з окремими моментами. Водночас режисер постійно стикався з труднощами у роботі, що вплинуло на розбіжності в їх з композитором концептуальному баченні вистави. Виконання музичної частини справило непогане враження: диригент поставився до справи відповідально, однак обмежена кількість репетицій не дозволила повністю доопрацювати звучання оркестру. У підсумку композитор відзначив, що, незважаючи на низку позитивних моментів, загальний результат не зовсім виправдав його очікування.

[55]

2.4.2 Друга редакція опери, концепт її переосмислення

Концепт другої редакції опери та відгуки критиків на її втілення дослідила Г. Веселовська [18]. Особливості режисерських рішень твору в українських музичних театрах розглядав В. Крижановський [55]. Нове прочитання опери в реаліях сьогодення анонсував І. Уривський, розкривши деталі роботи над твором в онлайн-виданні «Збруч» [29]. За означеними публікаціями автор магістерської роботи окреслив концепт переосмислення опери в наші часи на тлі естетики сучасного театру.

Нове сценічне втілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» було здійснене у 1970 році на хвилі так званої «політичної відлиги» у Львові в театрі опери та балету ім. С. Крушельницької. Вистава, поставлена за новою редакцією, повернулася на сцену майже через сорок років після одеської прем'єри й донині вважається одним із найуспішніших проєктів. Над постановкою працювали визначні митці: режисер Д. Смолич, диригент Ю. Луців та художник Є. Лисик. Уже після смерті композитора у 1971 році ця вистава була відзначена Державною премією імені Тараса Шевченка.

На відміну від першої постановки, де режисерські рішення, сценографічні експерименти авангардного вектору, музика і лібрето не завжди узгоджувалися між собою, у другій редакції вдалося досягти гармонійного поєднання всіх складових вистави. Особливо високо було оцінено взаємодію музики та сценографії. Зокрема відзначалося, що художнє мислення Є. Лисика органічно наслідує стиль музичного матеріалу композитора: сценічні образи вирізняються стриманістю, точністю й символічністю, без зайвої деталізації, що повністю відповідає образній системі твору Б. Лятошинського.

Натомість у постановці 1989 року в Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка подібної цілісності досягти не вдалося. У своїй статті Г. Веселовська [18] вказувала на недоліки режисерського вирішення постановника Д. Гнатюка, проблеми в оркестровому виконанні під орудою диригента В. Кожухаря, особливо підкреслювала слабкість сценографічного оформлення художником-постановником К. Сікорським).

І нині «Золотий обруч» відрізняється актуальністю не тільки з боку означеної проблеми, але й і з його художніх якостей. Він вважається знаковим твором української музичної культури, який відображає прагнення композиторів створити національне мистецтво на високому професійному рівні. Ця опера є прикладом того, як мистецтво може випереджати свій час і бути по-справжньому глибоким та значущим.

30 травня 2025 року Львівська національна опера представила нове переосмислене прочитання твору Б. Лятошинського «Золотий обруч». Вперше за часів незалежної України ця опера прозвучала на сцені театру в сучасному виконанні, наповненому емоційністю та актуальними естетичними акцентами. На думку Я. Мамонтова [29], нова концепція твору була більш характерна для драматичного театру. Тому художнім керівником та директором театру В. Вовкуном було вирішено запросити драматичного режисера І. Уривського, який узгодив своє бачення вистави з диригентом-постановником І. Чередніченком.

Початок вистави відзначився тим, що вперше в історії опери 9-хвилинна увертюра прозвучала в оригіналі повністю під зворотній відлік годинника. За

словами сценографа Д. Білої, задумка була не у реставрації колишньої постановки за другою редакцією, а у пошуку повністю переосмислених образів та стилів, що відповідали би сучасній естетиці театральної сцени. Автори вистави визнають візуальну мову як символічну та умовну, адже там немає історичних костюмів, класичного прочитання тощо.

Уже в першій дії сценографія навіює відчуття, ніби глядачі опинилися за партами в умовному класі Історії, де Маврі відведена роль своєрідної вчительки. Просторове вирішення другої дії, на думку постановників, породжує чіткі асоціації з Майданом, подіями Революції Гідності та загибеллю перших героїв Небесної сотні. Натомість у третій дії через виразну символіку кольорів постає метафоричний образ сучасної війни: земля зрошується кров'ю як загарбників, так і відважних воїнів-захисників, серед яких гине і головний герой. Це значно відрізняється від фіналу повісті Івана Франка, де Максим залишається живим, а помирає Захар, благословляючи молодих на спільне життя.

Втім, у сучасній львівській постановці акцент зміщений з піднесеного, оптимістичного пафосу, притаманного творам означеної тематики, на внутрішню стійкість і витримку перед важкими випробуваннями. Це зумовлено не прагненням переглянути недавні дискусії щодо надмірної патетики опери, а передусім відображенням суворої реальності сьогоднішньої війни з її численними жертвами, зниклими безвісти, полоненими воїнами та дітьми, які лишилися без батьків.

2.5 Опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» у жанрових модифікаціях різних редакцій

2.5.1 Первісний задум композитором твору-оригіналу, сприйняття його сценічного трактування владою та громадськістю

Дослідниця Л. Кияновська [47] стисло й водночас змістовно висвітлює творчий шлях композитора, розкриваючи його роль у розвитку української музичної культури ХХ століття та аналізуючи найважливіші жанрові й стильові риси його спадщини. Т. Белкіна [12] зосередила увагу на аспектах

несправедливого вилучення твору з репертуару музичних театрів. Р. Маркович [маг] дослідив історію створення опери, причини появи її різних редакцій. За означеними публікаціями магістрант визначив шлях трансформацій постановок від першоджерельного задуму до останнього сценічного втілення опери та вилучення твору з репертуарних карт театрів.

Опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича є одним із найхарактерніших зразків українського музичного театру середини ХХ століття, створеним в умовах радянської культурної політики. Її поява була зумовлена як мистецькими, так і ідеологічними чинниками, що визначили як зміст, так і художню форму твору. У своїй музиці Данькевич зробив акцент на фольклорні інтонації та класичні зразки української оперної школи, зокрема традиції М. Лисенка. Важливу роль у драматургії відіграють розвинені оперні форми — арії, ансамблі та хори.

Первісний задум написання опери виник у композитора ще у 1939 році на передодні Другої світової війни задля підняття бойового духу радянського народу для надання відсічі майбутньому загарбнику, оскільки передчуття боротьби з фашизмом відчувалося усе сильніше. Але на той час цей задум не був реалізований і передумови написання опери, пов'язані із наближенням трьохсотріччя воз'єднання України з Росією (1654), сприяли зверненню до цієї ідеї наприкінці 1940-х початку 1950-х років. У цей період композитор прагнув поєднати вимоги радянського соцреалізму з національними традиціями українського музичного мистецтва. Постать Богдана Хмельницького розглядалася як одна з ключових для історико-патріотичної тематики, адже її можна було інтерпретувати у контексті «возз'єднання» України з Росією. Значний вплив на створення опери мала драматургія О. Корнійчука, зокрема його п'єса про Хмельницького, яка стала основою для написання лібрето. До роботи над текстом долучилася В. Василевська. [56]

У початковому задумі К. Данькевич прагнув відтворити масштабний історичний образ Богдана Хмельницький як національного героя і лідера визвольної боротьби, що попри все тримався своєї правди. Головною задачею

було показати драматизм подій середини XVII століття, зокрема боротьбу українського народу проти польської шляхти, тим самим передати народний характер визвольного руху через масові сцени, хори, фольклорні інтонації.

Водночас, з огляду на радянський контекст, задум опери був значною мірою підпорядкований офіційній ідеології Радянського Союзу. Тому важливою складовою опери стало підкреслення єдності народу та його прагнення до свободи. Завданням композитора в умовах соціалістичних реалій стало утвердження ідеї «возз'єднання України з Росією» як історично закономірного й позитивного фіналу та ідеологічне акцентування на дружбі народів.

Перші покази в Києві (січень 1951 року) та в Одесі (лютий того ж року) були прийняті глядачами з великим ентузіазмом. У Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка постановку здійснили диригент В. Пірадов, режисер М. Стефанович та художник О. Хвостенко-Хвостов, надавши їй масштабного, епічного звучання. Водночас детальні свідчення про ці перші постановки майже не збереглися, так само як і повна версія авторської першоджерельної редакції опери.

У червні 1951 року «Богдана Хмельницького» представили глядачам Москви в межах Декади української літератури та мистецтва, а пізніше — і в Ленінграді. Саме ці гастролі стали переломним моментом у подальшій долі твору. Після показів у пресі з'явилася хвиля критики: авторів звинувачували у «неправильному» соціальному акценті, вказували на певні недоліки в драматургії. Згодом опера зазнала осуду й на офіційному, державному рівні. Основні зауваження стосувалися недостатнього висвітлення ролі Росії та недостатньо виразного підкреслення ідеї єдності народів.

Найбільше здивувався звинуваченню в ідеологічній хибності О. Корнійчук. Адже його історичну драму «Богдан Хмельницький», яка згодом стала основою лібрето, було створено ще 1938 року за прямим замовленням партійного керівництва. Того ж часу твір обговорювався на засіданнях, отримав схвалення на рівні влади, активно ставився на численних театральних сценах і

послідовно подавався пресою як значущий, актуальний і, що особливо підкреслювалося, історично достовірний.

Водночас очевидно, що зацікавлення національним минулим в Україні значною мірою стимулювалося самою радянською владою. Тимчасово повернувши легітимність національному патріотизму, вона прагнула використати його як дієвий інструмент у боротьбі проти окупантів. У пресі з'являлися гучні заяви на кшталт: «Кривавий Адольф Гітлер знищив українську державність і має намір поневолити гордих і волелюбних українців», — і при цьому не виникало вимог уточнювати, що саме мається на увазі під «державністю», зокрема її соціалістичний характер. [12]

Історики відмічають, що увага до українського національного руху була підвищена рівно до того моменту, доки Радянський Союз не отримав перемогу у вітчизняній війні. З того моменту всі раніше приготовлені до друку видання на кшталт «Українська культура» та «Нарис історії України» були розкритиковані, заборонені й так і не надані для публікації.

Задля об'єктивності судження варто звернути увагу на те, що втілення «правильних» ідеологічних настанов ускладнювала сама природа оперного жанру. Адже значно простіше сформулювати вимогу — показати на сцені страждання, злиденність і безправ'я українського народу, пригнобленого польською шляхтою, — ніж органічно реалізувати це засобами музичного театру. Без такого зображення, як стверджувалося, глядач не зможе усвідомити глибинні причини визвольного руху та його спрямування до союзу з російським народом. Втім, постає закономірне питання: наскільки природно виглядає народ, що переживає трагедію, але водночас виконує арії на сцені? Не менш складно художньо передати сам механізм шляхетського гноблення — адже оперні засоби мають свої обмеження.

У результаті сценічне вирішення інколи виглядає спрощеним: у першій картині Комендант лише жестом спрямовує натовп селян, вигукуючи «До шибениць!», після чого дія переходить у традиційні для опери співочі епізоди.

Як досвідчений драматург, О. Корнійчук прагнув компенсувати ці труднощі через ремарки, уточнюючи ідейні акценти. Наприклад, у сцені, де Богдан, Кривоніс і Богун виконують пісню «І сонце загляне...», полковник Гарбуз — негативний персонаж — не співає, а стоїть осторонь, демонструючи ворожість до головного героя. Проте специфіка оперної сцени така, що глядач передусім сприймає тих, хто співає, тоді як персонажі без вокальної партії залишаються менш помітними. Через це закладені автором смислові акценти можуть втрачатися, і, як наслідок, історична достовірність образу частково нівелюється. [12]

Унаслідок всіх цих чинників сьогодні складно об'єктивно відтворити справжню реакцію української публіки на твір, адже вона формувалася в умовах жорсткого ідеологічного тиску.

2.5.2 Переосмислення композитором героїчного пафосу твору у другій редакції опери, її сценічна інтерпретація

Т. Белкіна [12] окреслила причини невдоволення влади та появу редакцій опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Р. Маркович [56] виявив та проаналізував переосмислення авторами музичного матеріалу різних версій твору. Після дослідження цих публікацій магістрант окреслив засади переопрацювання другої редакції опери та її сценічного утілення.

Опера «Богдан Хмельницький» є показовим прикладом мистецтва радянської епохи. З одного боку, вона відзначається ідеологічною певною ідеологічною спрямованістю поєднання двох слов'янських народів, що знайшло своє відображення закладеними в лібрето. З іншого боку, музична мова твору демонструє високий професійний рівень і глибокий зв'язок із національними традиціями. Таким чином, опера посідає важливе місце в історії української музики ХХ століття.

Попри всі труднощі, спільними зусиллями було здійснено значну й важливу роботу. Після двох років переопрацювання твору у січні 1952 року вийшла друга редакція лібрето опери «Богдан Хмельницький», яка була

опублікована окремим виданням. Під час одного з обговорень О. Корнійчук підсумував виконану працю словами: «Зробили все, що могли...».

Перед презентацією лібрето був зроблений звіт, що містив детальний перелік змін і доповнень. У ньому зазначалося про створення двох нових картин, суттєво перероблених окремих епізодів, внесення численних правок, уведення нових персонажів, розширення показу окремих подій, тощо. Під час засідання звіт був схвально сприйнятий партійним керівництвом, оскільки історичну правду було відновлено, а конструктивну критику повною мірою враховано. У новій редакції твору було посилено ідеологічну складову, внесені зміни до драматургії та додано нові сцени, зокрема ті, що зображують польський табір. Саме ця версія отримала широке визнання і була рекомендована до постановки у провідних музичних театрах України та союзних республік.

Перше виконання нової версії опери «Богдан Хмельницький» відбулося у червні 1953 року в Києві, де твір знову отримав прихильні відгуки публіки. Відтоді розпочався тривалий період активного сценічного життя опери: її ставили в Одесі, Харкові, Львові, Тбілісі та інших містах. Від кінця 1950-х до початку 1980-х років опера користувалася значною популярністю і входила до репертуару багатьох театрів, хоча з часом її нерідко виконували в російському перекладі або з формальним відтворенням української вимови.

Друге представлення опери «Богдан Хмельницький» в Москві відбулося вже 1954 року в межах Днів українського мистецтва, приурочених до 300-річчя возз'єднання України з Росією. На тлі урочистих святкувань та ювілейної риторики саме цій події приділялася значна увага, тоді як інші політичні рішення того часу, зокрема передача Криму Україні, висвітлювалися значно скромніше. Оновлена версія опери отримала схвальні відгуки в пресі: критики високо оцінили роботу постановочної групи, виконавців, сценографію та оркестр. Особливо відзначали виступ М. Гришка з партією Богдана, захоплювалися образом Кривоноса у виконанні Б. Гмирі, позитивно оцінювали інтерпретацію Богуна у версії В. Борищенка та співчували Варварі у виконанні М. Литвиненко-Вольгемут. Не залишилися поза увагою зусилля К. Данькевича і авторів лібрето.

Загалом рецензенти дійшли висновку, що нова редакція значно перевершує попередню.

Втім, навіть у схвальних оцінках не обійшлося без зауважень. Деякі критики вважали оперу надто довгою, інші звертали увагу на те, що головний герой з'являється лише в середині другої картини і не знаходиться завжди в центрі уваги. Лунали й більш суперечливі думки, зокрема щодо недоцільності введення образів донських козаків, попри те що за авторською драматургією вони відіграють важливу роль у розвитку визвольної боротьби.

Серед найяскравіших сценічних утілень, на думку критиків, варто виокремити постановку 1965 року в Київському академічному театрі опери і балету імені Т. Шевченка. У цій постановці на сцені виступив такий знаний склад виконавців: Борис Гмиря, Лариса Руденко, Михайло Гришко, Володимир Борищенко, Наталія Гончаренко. Це значною мірою зумовило успіх вистави, бо виконання було на високому рівні. Диригент К. Симеонов вніс у партитуру певні корективи: зробив купюри, скоротив окремі номери й другорядні епізоди, в результаті чого опера складалася з трьох дій замість чотирьох. Він же запропонував новий варіант фіналу – Переяславську раду, де відбулося об'єднання двох слов'янських народів: українців та росіян.

Знаковою подією стала вистава в Дніпропетровському театрі опери та балету (1977), здійснена ще за життя композитора. Під орудою того ж К. Симеонова опера відбулася з великим успіхом, а її постановники та композитор були відзначені державною премією України імені Тараса Шевченка. [56]

2.5.3 Зміщення музично-драматургічного акценту фіналу опери в її третій редакції, її сценічне вирішення

О. Козаренко [49] анонсував оновлене сценічне утілення переосмисленого бачення опери в Хмельницькій філармонії. Т. Белкіна [12] зосередила увагу на причинах видозміни лібрето у часи незалежності України. Р. Маркович [56] окреслив деталі третьої редакції та режисерське рішення. За опрацюванням

означених публікацій автор магістерського дослідження визначила зміщення режисерських акцентів у сценічному прочитанні третьої редакції твору .

Не зважаючи на те, що вже було здійснено декілька редакцій твору самим автором, вносились зміни митцями у конкретних виставах. Наприклад, у постановці Київського театру опери та балету у 1965 році диригент К. Симеонов переопрацював твір та розробив власну редакцію, хоча сам її так не анонсував. Задля усунення надмірної розтягнутості й надання дії більшої динаміки, зокрема, було вилучено першу картину, над якою свого часу працювали провідні митці й яку доповнювали відповідно до ідеологічних вимог. У ній з'являлися нові персонажі: полковник Нива з сином, козак Гордієнко з дочкою Оксаною, що загинули страшною смертю від рук коронного гетьмана Потоцького з сином Стефаном, Калиновського та інших. Усі ці постаті, які попередньо були внесені в дію опери, пізніше були вилучені із неї. Замість цього образи донських козаків залишили без змін, зокрема їхні хорові сцени виявилися дуже виразними, тому відмова від них могла зашкодити художній цінності опери.

У підсумку чергової редакції опера значних втрат не зазнала, окрім окремих персонажів, які через купюри не вписалися в драматургію. Зрештою, достовірність за лібрето не є визначальним критерієм оцінки для реципієнта. Глядач іде до театру передусім за враженнями, насолодою співом, звучанням оркестру, емоційним наповненням та сценічною атмосферою. Для когось важливими є і зовнішні атрибути: інтер'єр, урочистість простору, сам факт події походу в театр. [12]

Третю редакцію опери було здійснено у 2005 році у зв'язку з її постановкою в Донецькому академічному театрі опери та балету ім. А. Солов'яненка. Складний за драматургією твір потребував більшої масштабності та глибшого художнього осмислення, тому постановочна команда разом із редакторами доклала значних зусиль для оновлення, переосмислення опери й адаптації її задля сприйняття сучасною аудиторією.

Історія сценічного втілення опери «Богдан Хмельницький» в умовах незалежної України розпочинається з ініціативної, творчої та патріотично

налаштованої спільноти виконавців, яка сформувалася в Донецьку. Саме тут у грудні 2005 року на сцені Донецького театру опери та балету відбулася прем'єра оновленого прочитання твору. В опері знов був змінена фінальна сцена, а саме «Переяславська рада» поступилася батальній сцені бій запоріжців з поляками під Жовтими водами, яку дописав Є. Станкович. Постановка викликала суперечливі думки у глядачів та була широко висвітлена як у регіональних, так і у всеукраїнських засобах масової інформації. На відміну від ранніх інтерпретацій, ця версія не мала виразного ідеологічного навантаження, а її автори керувалися передусім мистецькими завданнями.

Підготовчий процес тривав надзвичайно інтенсивно. Основна робота над постановкою зайняла лише сімнадцять днів. Водночас понад 250 фахівців завчасно були залучені до створення костюмів та декорацій. Диригент-постановник В. Василенко виношував ідею реалізації цієї опери ще з 1995 року, коли відзначалося 90-річчя від дня народження К. Данькевича.

До реалізації постановки опери «Богдан Хмельницький» були залучені провідні мистці з різних регіонів України. Режисером-постановником виступив В. Вовкун, літературне редагування здійснив В. Туркевич, сценографію розробили львівські художники Риндзаки, а дизайнером костюмів був О. Зінченко. Хореографічну частину підготував балетмейстер В. Похиленко з Кропивницького. Головні партії виконали провідні солісти: образ Богдана втілює С. П'ятничко, для якого ця роль була безпосередньо творчою та професійною мрією; Варвару заспівала Л. Шемчук, Богуна — В. Дудкін, Соломію — Т. Савіна.

Диригент-постановник В. Василенко разом із режисером здійснили ґрунтовну й складну роботу з переосмислення побудови опери: кількість дій було скорочено до трьох, а число провідних персонажів зменшили із 24 до 17. Окремі епізоди зазнали оновлення з урахуванням авторських позначок К. Данькевича у клавирі.

У результаті В. Вовкун і В. Василенко змогли надати опері сучасного звучання. Вона сприймалася монументально, але без перевантаженості, водночас музичне вирішення епілогу вирізнялося делікатністю й стилістичною точністю,

що забезпечило цілісність і гармонійність усієї вистави. Митці прагнули максимально зберегти індивідуальний композиторський стиль автора, тому зміни були настільки наближеними, що різниця між авторським та редакторськими музичними текстами залишилася непомітною для слухача.

Оновлена версія опери стала значно компактнішою: її тривалість скоротилася до майже трьох годин порівняно з попередньою редакцією довжиною у п'ять з половиною годин. Таке скорочення можна вважати виправданим, адже надмірна тривалість раніше ускладнювала як постановку твору, виконання його співаками, так і сприйняття публікою.

Втім, все одно критика не застала себе довго чекати. На думку Л. Олтажевської [65], виставі не вистачило креативу та яскравості в костюмах, над акторською майстерністю слід було більше попрацювати, бо співаки завжди не були професійно підготовлені до такого роду ансамблевої роботи ще й в умовах запропонованих декорацій. Проте критик відмітила майстерність режисера в масових сценах та хореографічну складову, яка за її словами, була відшліфованою і стала яскравою прикрасою вистави.

Важливою подією для українського музичного театру стала прем'єра опери «Богдан Хмельницький», що відбулася в листопаді 2018 року в Хмельницькій обласній філармонії. На цей раз виконання було приурочене до відзначення 80-річчя з часу заснування цієї установи.

Подія зібрала численну аудиторію — мешканців міста та гостей, які з інтересом спостерігали за сценами козацького побуту, розвитком ліричних сюжетних ліній і водночас насолоджувалися багатством української музичної традиції. У постановці об'єдналися запрошені виконавці з Києва, Луцьку та провідні солісти Хмельницького.

До реалізації проєкту були залучені академічний симфонічний оркестр Хмельницької обласної філармонії під керівництвом диригента С. Леонова, художній керівник Т. Малик, режисер Б. Латчук, балетмейстер С. Качуринець, ансамбль «Козаки Поділля» та хормейстерка К. Дробіт.

Головні партії виконали: Сергій Дробіт (Богдан), Володимир Лісковецький (Богун), Олена Леонова (Гелена), Андрій Зарицький (Кривоніс), Франческа Чергінзія (Варвара) та Анастасія Попова (Соломія).

На думку, О. Козаренка [49], постановка відзначилась вокальною майстерністю, акомпанементу в оркестрі та високопрофесійним рівнем виконавців. Окремо критик виділив знову ж таки хореографічну складову. З того часу опера увійшла до репертуару театрів України. Навіть В. Вовкун включив її у 12 прем'єрних постановок, які б мали повернути театру українське національне звучання.

Проте в реаліях сьогоденної політичної ситуації опера вилучена із репертуару музичних театрів України у зв'язку з недоцільністю зайвий раз згадувати про складні історичні воєнні події між Україною і Польщею, хоча окремі фрагменти твору виконуються й нині. Наприклад, у січні 2022 року на гала-концерті до дня Соборності у Львівському театрі опери та балету ім. С. Крушельницької виконували речитатив та арію Варвари. Одним з найпопулярніших номерів донині є монолог Богдана, виконання якого найчастіше можна знайти на просторах інтернету, YouTube та ін. Слід відмітити, що співаки дедалі частіше звертаються до цього твору, беручи звідти номери для концертного виконання або в рамках навчально-методичного контенту.

2.6 Переосмислення героїчної тематики в сучасних творах доби екстремальних воєнних подій

2.6.1 Рок-опера «Тарас Бульба»

Вплив збройного конфлікту на видозміни художньої парадигми в Україні проаналізовано О. Касьяною [38]. Перевага зарубіжних творів у репертуарній політиці українських музичних театрів, західноєвропейський підхід до їх реалізацій, що йде у розріз з ментальністю та психологією сприйняття вітчизняним глядачем окреслено Л. Канюкою [44]. Причини появи нового жанру рок-опери під впливом політичних чинників розглянула В. Швець-Романчук [86]. М. Арсенюк [5] зазначив передумови створення рок-опери «Тарас Бульба»,

її історію та характеристику сценічного втілення. Аналіз розглянутих публікацій дозволив окреслити основні засади появи жанру рок-опери та особливості утілення нового «Тараса Бульби» на тлі збройного конфлікту.

Сучасні воєнні події спонукають до переосмислення класичних творів та модернізованого підходу до їх інсценізації. Іноді переосмислення настільки глибоке, що в результаті своїх пошуків митці доходять до створення нових жанрів. Так у 2019 році під час щорічного відомого рок-фестивалю «Тарас Бульба», один з організаторів М. Арсенюк проголосив про підготовку та створення зовсім нового для музичного та літературного світу твору.

Тоді під час проведення фестивалю виникла ідея створити рок-оперу «Тарас Бульба» за мотивами повісті М. Гоголя, суголосну подіям збройного конфлікту. Перед слухачем постає інтерпретація вже звичного сюжету, але тепер мова йде про сучасного воїна, його дії задля захисту Батьківщини під час революції Гідності та воєнного конфлікту. Ці питання мав на меті розглянути Д. Терновий, автор лібрето рок-опери. Пізніше його лібрето було номіновано на премію «Коронація Слова 2021». Презентація лібрето та партитури відбулася 14 жовтня в онлайн-форматі на офіційній сторінці у Facebook. Ця подія стала початковим етапом реалізації проєкту. Наступним кроком було заплановано постановку рок-опери «Тарас Бульба» в Україні у 2022 році.

Створення рок-опери — це масштабний і водночас ризикований проєкт, який потребував значних фінансових вкладень і залучення великої кількості учасників. Ідея створення рок-опери виникла ще у 2009 році, однак активна робота над цією ідеєю розпочалася значно пізніше. Одним із найскладніших завдань стало знайти авторів, готових узяти на себе таку відповідальність і реалізувати задум. Від самого початку було вирішено, що майбутній твір не стане рок-адаптацією класичної опери «Тарас Бульба», написаної М. Лисенком, а постане як самостійна, цілком нова музична композиція.

Концепція поступово набувала чітких обрисів, хоча на цьому шляху не бракувало сумнівів і критичних зауважень з боку скептиків. У 2013 році до неї

долучилися молоді музиканти: брати Сергій і Дмитро Радзецькі, які вже мали досвід у сфері експериментальної музики.

Події Революції Гідності та подальша війна на сході України призупинили реалізацію цього задуму. Водночас саме ці історичні обставини суттєво вплинули на концепцію твору. Було визначено, що основою сюжету рок-опери стануть події Майдану та війна на сході України. За задумом авторів твору став контент переосмислення поведінки людей у екстремальних умовах. Головне питання – як би вчинив Бульба і його сини, існуючи в сучасних реаліях? За словами одного з авторів ідеї М. Арсенюка [5], сама революція, Майдан, виступили певним образом Січі. А самі події, презентовані в 2-му акті, стали своєрідним аналогом боїв, які описані в класичному творі М. Гоголя «Тарас Бульба».

Пошук автора лібрето тривав певний час, однак згодом до роботи долучився відомий драматург Д. Терновий. Він охоче перейнявся задумом і запропонував низку оригінальних, подекуди несподіваних сюжетних рішень і образів. Його підхід поєднав емоційну насиченість із глибоким зв'язком із класичним першоджерелом. Наприкінці 2019 року вдалося сформувати остаточну творчу команду і перейти до практичної підготовки.

Перший публічний показ відбувся 16 липня 2021 року в місті Дубно під час ювілейного рок-фестивалю «Тарас Бульба – 30 ROCK'ів». Саме тоді вперше прозвучала концертна версія твору. Було представлено скорочений варіант — 14 сцен із 22 запланованих. У виконанні взяли участь гурт «RADZ» разом із Рівненським симфонічним рок-оркестром «BRAVIS» під орудою диригента Г. Фіськова.

Друге концертне виконання відбулось символічно до 30-ї річниці Незалежності України 14 жовтня 2021 року у День захисників і захисниць України, в день святої Покрови — покровительки українського козацтва. Твір прозвучав за участю оркестру «Віртуози Києва». Проект був реалізований завдяки Українському культурному фонду. До складу виконавців увійшли: Сергій Радзецький (бас, бек-вокал), Дмитро Радзецький (гітара), Олег Пахомов

(ударні), Максим Велічко (гітара), Антон Сліпченко (клавішні), Михайло Сарана (духові), Людмила Капітонова (вокал), Костянтин Науменко (вокал) та Євген Чижевський (вокал).

Автори проєкту наголошують, що рок-опера «Тарас Бульба» не присвячена ідеям служіння «царю та вітчизні» у традиційному імперському розумінні. Натомість її головна ідея спрямована на утвердження України та її цінностей. У центрі твору постає образ сильного, непохитного сучасного українського воїна, який боронить власну землю, своє коріння та готовий до самопожертви заради їх захисту.

Завдяки поєднанню сучасної музичної мови, новаторських підходів та переосмислення класичних персонажів у контексті актуальних подій в Україні, автори прагнули порушити низку складних моральних питань. Серед них проблема самопожертви заради власних переконань, конфлікт між коханням головного героя і зрадою Батьківщини, а також трагічна дилема: чи може батько підняти руку на власного сина, якщо той зрадив рідну землю.

2.6.2 Рок-опера «Патріот»

Режисерські пошуки у вирішенні національної тематики героїко-патріотичного спрямування в сучасних рок-операх окреслені В. Жежерою [27]. Особливості структури твору «Патріот» згідно із задачами режисера визначив М. Стріха [74]. Результатом вивчення означених публікацій стало розуміння магістрантом передумов створення цього твору, шлях до його реалізації на сцені та вплив такого жанру мистецтва на глядача.

Нинішня доба екстремальних воєнних подій на теренах України має вплив не тільки на подальшу історію державності, а й внутрішній світ людей, культурну сферу їх життя та формування особистості. Конфлікт між країнами набув такого резонансу, що митці не обходять цю проблему. Одним із прикладів рефлексії на історичні події в сфері культури стала рок-опера «Патріот» на музику «Братів Гадюкіних», М. Бурмаки, К. Москальця, Т. Петриненка, К. Скрябіна, О. Ярмака та лібрето Д. Тодорюка. Авторами вистави стали режисер-

постановник заслужений працівник культури України, директор театру П. Качанов та диригент-постановник Є. Воронко.

Натхненний мюзиклом К. Машанаускаса «1972» про національного героя Литви Р. Каланту, який здійснив протест проти радянської окупації (акт самоспалення), П. Качанову прийшла ідея зробити таку ж виставу, що не залишила б нікого байдужим. Він звертався до багатьох композиторів, але вони відмовлялися, спираючись на складність написання такої музики, яка могла би стати новим хітом. Звідси виникла ідея взяти до переробки вже готові твори відомих вітчизняних естрадних виконавців. Але музичний супровід треба було адаптувати під сценічну дію, щоб це не було просто мюзиклом з набором пісень, а саме рок-оперою з послідовним розгортанням подій. Аранжувальниками виступили Б. Севастьянов та І. Небесний.

В основі рок-опери лежить оригінальний сюжет, як стверджують автори вистави в анонсі до опери, це історія про одного з нас. Головний герой — звичайний хлопець з Тернополя (на чому наголошується в тексті пісні «Файне місто — Тернопіль»), який проживає своє життя, стикаючись з різними труднощами, відомому кожному з нас. Він вчиться в інституті, зустрічається з однією дівчиною, другою, має багато друзів, одружується, живе в гуртожитку, приїжджає до Києва на навчання і стикається з першими непорозуміннями. Першим із них став арешт героя за те, що він звернувся до поліцейського розмовляти українською мовою замість російської. Таким чином, на думку авторів вистави, вони звертають увагу на ті обставини, коли справжні патріоти потерпають на пострадянському просторі. При вступі в медичний інститут головний герой стикається з тим, що більшість учбового матеріалу, включаючи підручники, таблиці та плакати не перекладені українською. Він звертає на це увагу професора, показово виправляючи російські літери на українські на учбовому макеті, цим самим нариваючись на гнів викладача. Той стверджує, що немає ніякої різниці, якою мовою ти говориш, головне – вміти робити свою справу.

Дорослі намагаються донести до молоді, що якщо вони нічого не будуть робити, то країни скоро не буде і буде війна (про що говориться в номері «Тікай, бо скоро буде війна»). Але простий хлопець з Тернополя живе далі в Києві, одружується, зраджує своїй дружині з дочкою професора, яка кличе його з собою до Москви, бо буцімто в Україні майбутнього їм не буде, а там багато перспектив, проте він залишається. Далі в сюжеті розгортаються події 2014 року, нам показують, як герой веде себе в тих реаліях, переживає зміни, реагує на смерть відомих людей, яких вважали еталонами української державності в той час. І тепер всім зрозуміло — дійсно буде війна, що і проголошується зі сцени. І наш справжній патріот з Тернополя вирішує піти на фронт, бо його обов'язок — захищати країну.

Сценографи та художники поставили собі за мету розробити такий дизайн костюмів та декорацій, завдяки чому глядач занурювався в кожний з часових проміжків. Дуже яскраво передані атмосфера студентського гуртожитку, квартири з пострадянським інтер'єром. Все зроблено з метою, щоб кожен реципієнт занурився в своє минуле і відчув себе на місці героя в кожній сцені. На думку критиків, хореографи доволі правдоподібно передали у постановці романтичні стосунки між студентами. Актори другого плану зіграли пару: головного героя з його дівчиною в різні проміжки їхнього життя: їх знайомство, перше побачення, прогулянки парком і розставання.

Яскравим номером був «Тікай, бо скоро буде війна» на слова пісні К. Скрябіна, перший переломний момент в опері з безтурботного студентського життя до серйозного настрою, заради якого була задумана ця вистава. У цій сцені Дядько Степан попереджає молодь, що війна в країні буде. Тут балет, одягнутий в темні безформні плащі та капелюхи, виступає в ролі натовпу, до якого він з відчаєм намагається достукатись, проте їх не переконати. Тому Степан безрезультатно бігає від одної людини до другої, але всі кудись поспішають і не звертають на нього уваги.

Одна з ударних сцен відкрила другу дію. На планшеті сцени палатки, шини, бочки, руїни — події 2014 року, Майдан. У центрі конструкція, на якій

тримаються люди, вони тримають прапор України як символ незалежності. Із новаторства в театральному мистецтві авторами вистав було прийнято рішення озвучити деякі події аудіозаписами слів політиків та висміяти лозунги, які були тоді озвучені ними ж. Так у анонсі є ще й попередження, що в композицію вистави входять звуки вибухів, пострілів, сирени, тощо. Саме у сцені з майданом прозвучала знаменита фраза голосом самого А. Яценюка «Якщо куля в лоб, то куля в лоб», коли після кожного звуку пострілу під українським прапором падала людина.

І як кульмінація всієї вистави прозвучала сирена та аудіозапис голосу діючого президента України В. Зеленського про те, що почалося повномасштабне вторгнення, і головний герой Любомир прийняв рішення, що його борг перед Батьківщиною — її захист.

Деякі сцени можна сміливо назвати провокативними. Наприклад, номер у поліцейському відділку, де в клітці з головним героєм ще танцюють декілька дівчат легкої поведінки, які одягнуті зовсім не академічно. А сам поліцейський зі своєю помічницею активно п'ють «чай», а потім, розмахуючи дубинкою, офіцер взагалі залазить на клітку і висить на ній як мавпа. Зрозуміло, що ця сцена подана глядачу для того, щоб висміяти недоліки роботи системи правоохоронних органів.

Слід відмітити, що вистава викликала протилежні відгуки, часом і від самих виконавців. Співаки не розуміли сутності вокальних партій, побудованих на естрадному роковому матеріалі, бо були підготовлені співати Верді, Пуччіні. Але під час роботи над виставою деякі зізнавались, що щось нове і свіже в цьому є. Режисера попереджали, що зміст лібрето досить категоричний і односторонній, деякі моменти можуть образити російськомовних людей, або тих, хто жив в Криму, на Донбасі і досі воює, відстоюючи на фронті незалежність України. За словами П. Качанова, багато хто називав цю оперу святотатством, та він настояв на тій думці, що лояльність ні до чого, коли в твій дім прийшов ворог. Виникали питання, чому це ставиться, бо вокальна манера виконання партій цієї рок-опери далеко не завжди оперна. Критики казали, що не можна це ставити, бо в

академічному театрі має бути оперний вокал, а не естрадний. На що режисер-постановник та директор театру наголосив, що перш за все це є музичний театр, а музика — це не завжди опера, це і рок, і багато ще інших векторів.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Сценічні прочитання українських опер героїко-патріотичного спрямування демонструють складну еволюцію театральної естетики, у якій кожна історична епоха по-своєму переосмислювала національно-історичний матеріал. Від романтично-реалістичних постановок ХІХ століття з їхньою увагою до етнографічної достовірності та масових сцен до режисерських інтерпретацій ХХ століття, де акцент зміщується на символічне й психологічне прочитання конфлікту, простежується поступове ускладнення сценічної мови опери.

У сучасному театральному просторі героїко-патріотичні опери набувають нових смислових утілень завдяки режисерським пошукам, використанню новітніх можливостей сценографії, мультимедійних технологій і переосмисленню історичних подій у контексті актуальних викликів сьогодення задля наближення проблематики сприйняття сучасним глядачем. На сьогодні режисерські трактування усталених творів призводять до еволюції театру, створення нових напрямків та жанрів, зокрема рок-опер. Це дозволяє розширити пошуки нових форматів вистав, співзвучних запитам та інтересам молодого покоління, урізноманітнити палітру засобів виразності за рахунок синтезу вокального та естрадного мистецтва, сполучення класичного жанру опери із більш молодим та новим в Україні її рок-оперним аналогом.

Водночас існує проблема невиправданого забуття кращих зразків українського оперного мистецтва із різних (у тому числі й політичних) причин, вилучення їх з репертуарних карт музичних театрів. А деякі українські опери означеного тематизму, такі як «Мазепа» та «Облога Дубно» П. Сокальського, взагалі не мають ніякого сценічного утілення і донині.

Таким чином, сценічна історія української опери героїко-патріотичної тематики свідчить про її здатність адаптуватися до змін театральної естетики різних епох, зберігаючи при цьому головну ідею — утвердження національної ідентичності та виховання самосвідомості реципієнта. Тому дуже важливо відновлювати культурні здобутки різних часів, адаптувати під сучасні проблеми та втілювати їх як взірці справжньої державної культури.

РОЗДІЛ 3. ОСМИСЛЕННЯ МАГІСТРАНТОМ ПЕРСПЕКТИВ УТІЛЕННЯ ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ НА ТЛІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1 Сучасні театральні можливості реалізації опер означеного тематизму в умовах новітніх досягнень науки, мистецької практики та високих технологій

3.1.1 Застосування відкриттів різних галузей наук у поглибленні музичної драматургії оперних вистав, психологізації образів персонажів

Використання технологічного прогресу задля формування нових образів у сценографії розглядав О. Тонкошкура [76]. У своїй роботі про арт-технології [77] дослідник проаналізував, як означений вид новаторства допомагає у розкритті драматургії опери, та проаналізував із традиційними сценічними засобами виразності. К. Юдова-Романова [88] дослідила використання 3-D технологій у постановках та впровадження нового вектору на теренах України. На прикладі постановки «Аїди» в Опері Аризони І. Антіпіна [4] розглянула один із способів створення сценографічного вирішення вистави за допомогою згенерованого відеоряду штучним інтелектом. О. Касьянова [41] надала умовну класифікацію інноваційних форматів опер із застосуванням цифрового інструментарію, різноманітних технологічних реальностей імєрсивно-інтерактивного характеру та опер, створених штучним інтелектом. В іншій публікації авторка зосередила увагу на новаторських режисерських експериментах у театральному, site-specific та медіапросторі, визначивши їх характерні ознаки на прикладах знакових інтерпретацій класичних творів. Після ознайомлення з вищезазначеними публікаціями магістрант окреслив основні засади використання новітніх відкриттів цифрових технологій у сценічному мистецтві.

Сучасний етап розвитку оперного театру характеризується суттєвим розширенням технічних можливостей сценічної реалізації творів, які стають новими засобами виразності режисера. У парадигмі музичного театру сьогодення процес створення вистави включає технології, які вбачають використання різних цифрових засобів, що стали невід'ємною частиною

кіноіндустрії, телебачення в цілому та інших мультимедійних продуктів. Уведення в режисерську практику новітніх досягнень науки, цифрових технологій сприяє формуванню нових принципів сценографії, режисури та музично-театральної інтерпретації, що відкриває ширші горизонти для переосмислення класичного оперного репертуару, зокрема героїко-патріотичного спрямування. Сучасні комп'ютерні технології суттєво трансформують театр як мистецький феномен: виникають нові формати вистав (інтерактивні версії, віртуальна та рок-опера), формуються інноваційні театральні професії, а також розвиваються оригінальні підходи до постановочного процесу й організації сценічної дії. Сьогодні спостерігається активне впровадження технологій у художнє оформлення сценічного простору, що відображає загальну тенденцію синтезу науки та мистецтва.

У цьому контексті традиційні оперні твори набувають оновленого звучання завдяки використанню мультимедійних трансляцій, створених штучним інтелектом проєкцій та фільмів, сучасного світлового дизайну та інтерактивних сценічних рішень. У результаті впливу цифрового контенту, графічної, звукової та візуальної інформації на реципієнта, активізуються емоційні та когнітивні аспекти сприйняття матеріалу. Такі інновації дозволяють не лише посилити емоційний вплив вистави на глядача, а й актуалізувати історико-патріотичні сюжети відповідно до запитів сучасного реципієнта.

Цифрові технології набувають нового значення, вони створюють особливу форму синтезованого театрального мистецтва та нову естетику, яка поєднує традиційні підходи до вирішення сценічних завдань із мультимедійними елементами. Штучний інтелект (ШІ) можна використовувати задля досягнення режисерських задач. Наприклад, цей ресурс цілком здатен замінити роботу сценографа, художника по костюмам тощо. ШІ може створити за запитом режисера різні варіанти декоративного, або сценографічного рішення вистави. Якщо описати приблизне бачення костюмів (кольорову гаму, фактуру, тканину і тд), ШІ згенерує образи персонажів (за потребою можливе коригування зображень задля досягнення задовільного результату). Таким чином, можливе

створення образу, максимально наближеного до психологічного стану персонажа та його особливостей. Цей спосіб використання мультимедійного контенту стосується й сценографічного рішення, адже ШІ здатен згенерувати сценографію за точним описом задач режисера. Слід відмітити, що цей ресурс працює на готових алгоритмах, тому чогось абсолютно новітнього чекати від нього не слід. Без людини він не здатний самостійно створити ідеальну картинку, або якийсь файл. Першочергово ШІ являється забезпеченням, створеним для обробки даних, які в свою чергу людина йому задає як параметри майбутнього результату.

Водночас реалізація художніх ідей у театральних постановках обмежена, як правило, архітектурою сцени та обладнанням. Кожен раз режисер та сценограф починають створювати щось нове в рамках старого сценічного простору, що значно ускладнює процес постановки, пошуки виняткової новизни у просторових та композиційних рішеннях вистави. Тому на допомогу з'являються цифрові технології, велика кількість тривимірних програм, завдяки яким стає можливим вільно моделювати структуру сценічного простору у віртуальному світі. Завдяки таким інноваціям можна перетворити паперові ескізи костюмів/сценографії у 3D моделі, які можна обертати в онлайн-просторі. Кожен елемент такого макету можливо вільно перемістити, зафарбувати в будь-який колір або змінити фактуру.

Ще одним вектором розвитку технологій в парадигмі музичного театру є інтерактивність, коли людину можна підключити за допомогою різних датчиків у віртуальну реальність, де вона втілиться у якогось персонажа.[76] Це сприяє глибшому розумінню психологізації персонажів. Тенденція використання інтерактивності як театральної дійсності є одним з проявів цифрової культури в театральному просторі. Особливістю цього напрямку стає глядач, який з пасивного стану споглядання стає учасником дії, що дає змогу поглибитися у драматургію твору.

Організація сценічного простору водночас пов'язана з технологічними досягненнями в театральному обладнанні. Освітлювальні прибори,

використання всіх можливих екранів та відеопроєкцій стають дедалі популярнішими інструментами вираження художньої думки у сучасній парадигмі музичного театру. Наприклад, використання телевізора в постановці опери Ж. Оффенбаха «Казки Гофмана» (режисер І. Уривський) у Національній опері України, або «Аїда» в Опері Арізони, де виконавці співали весь твір на фоні відео, створеним ШІ (таким було сценографічне рішення вистави). Слід відмітити, що багатогодинний відеоряд з крупними планами персонажів, озвученими реальними голосами виконавців на сцені, сприяє зануренню в драматургію опери та розумінню психологічного аспекту поведінки героїв. Проте таке вирішення сценографії не створює дієве середовище для акторів та співаків у сценічному просторі, адже немає об'єктів для взаємодії, що тягне за собою відсутність мізансценічного рішення. Таким чином така постановка перетворюється на концертне виконання опери, яке більше схоже на озвучування фільму, створеного ШІ. [4]

Водночас використання мультимедійних технологій може замінити намальовані декорації (задники, язички, тощо). Проектор здатен вивести зображення на задник, роблячи фон для сценічної дії, або взагалі показати фото/відеоряд на великому екрані позаду.

На відміну від традиційних технічних засобів сцени, арт-технології постають як активні елементи драматургії: вони здатні трансформувати сценічну динаміку, взаємодіяти з виконавцем і реагувати на музичний матеріал у реальному часі. Такий підхід дає змогу трактувати арт-технології як системоутворювальний чинник режисерського мислення, що визначає естетику, композицію та інтерпретаційні стратегії сучасної оперної постановки.

За дослідженнями О. Тонкошкури [77], використання арт-технологій в мистецтві цифрових інструментів в оперній режисурі істотно змінює принципи побудови вистави, впливаючи як на організацію сценічної дії, так і на характер взаємодії між виконавцем, сценічним середовищем і музичним часом. Узагальнення попередніх результатів дозволяє стверджувати, що цифрові медіа не лише розширюють усталений арсенал художніх засобів театру, а й сприяють

формуванню нового типу режисерського мислення, зорієнтованого на роботу з алгоритмічними процесами, інтерактивними технологіями та змінними просторовими структурами. Унаслідок цього постає потреба в перегляді традиційних режисерських підходів, адже цифрові компоненти по-іншому окреслюють природу сценічної реальності та її часову організацію.

Цифрова культура та інноваційні технології розширюють глобальні можливості сприйняття театрального мистецтва, зокрема завдяки онлайн-трансляціям вистав у мережі Інтернет. Водночас вони суттєво змінюють динаміку художнього процесу, стаючи джерелом розмаїття форм театрального дискурсу та способів його мистецької реалізації.

3.1.2 Новітні світові досягнення музичного театру у втіленні героїко-патріотичної тематики, можливість їх поєднання із творчим доробком українських митців

Застосування сучасних технологічних здобутків у сценічному прочитанні рок-опери «Патріот» розглянуто В. Жежерою [27]. Різні сценічні утілення батальних сцен у вітчизняній опері героїко-патріотичної тематики розглянув у своїй дослідній роботі О. Гончаров [21]. Після ознайомлення з вищезазначеними публікаціями магістрант підсумував важливість новітніх досягнень та застосування їх у театральній сфері задля прогресу мистецтва й переосмислення найкращих зразків світової класики.

Під впливом глобальних культурних трансформацій ХХІ століття музичний театр переживає активний етап оновлення, що відбивається на нових способах висвітлення важливих для суспільства проблем. Однією з таких тем залишається героїко-патріотична проблематика, яка в сучасних реаліях збройного конфлікту набуває важливішого сенсу і форми вираження. Розвиток музичного театру України на тлі цифровізації та стрімкого технологічного прогресу відбувається шляхом експериментів й використання новітніх досягнень в науці та мистецтві. Митці дедалі частіше впроваджують технології задля

сценічного вирішення режисерських задач. Тим часом режисери шукають шляхи нового прочитання вже сталих творів, або взагалі створення синтезованих жанрів

Наприклад, в рок-опері «Тарас Бульба» на музику братів Радзецьких сценографічним рішенням став великий екран позаду, на якому транслювалися документальні відеоролики реальних подій Революції Гідності, бойових сцен на Сході України тощо. Це сприяло зануренню глядача у переосмислений сюжет опери, адже він дещо відрізняється від першоджерела М. Гоголя. В даному випадку головними засобами виразності стало звучання електроінструментів, зокрема абсолютно унікальний музичний матеріал, написаний в жанрі рок. Однак, через відсутність режисера-постановника, у виставі не було мізансценічного рішення, не було як таких декорацій та реквізиту. Тому, виконання даної опери можна назвати концертним, хоча співаки робили мізансцени ілюстративно-імпровізаційного характеру із схематичним реквізитом (український вінок, тощо).

На відміну від вищезазначеного твору, рок-опера «Патріот» на музику сучасних виконавців, мала не просто героїко-патріотичне звучання, режисер П. Качанов вправно використав новітні технології, природньо вписуючи їх у канву сюжету. Він застосував особливі та несподівані для рок-опери засоби виразності – звукозаписи «крилатих фраз» голосами вітчизняних політиків, звуки вибухів, пострілів, сирени тощо. Такі ефекти викликають у глядача прямий зв'язок з тим, що відбувається на сцені, реакцію на події та проведення паралелі зі своїм життям. Все це сильно впливає людей, які живуть в реаліях збройного конфлікту, тому заставляє зануритися у сюжет та переосмислити своє буття. Одним з цікавих утілень були підвішені на штахетах віконні рами зі склом, в середині яких текла вода, ілюструючи, що героїня співає біля залитого дощем вікна. Поки технічна складова цього явища для магістранта залишилася загадкою.

Водночас слід зазначити, що П. Качанов поєднав технології з традиційним режисерським вирішенням, тому вистава була гармонійно побудована та отримала схвальні відгуки від виконавців, глядачів та критиків. Хоча спочатку

як ідею її не сприймали, а відомі митці попереджали режисера про можливий провал.

У своїй дослідній роботі О. Гончаров [21] зазначив шляхи використання цифрових технологій в операх героїко-патріотичного спрямування. Дослідник підкреслив можливі варіанти саме поєднання здобутку технологічного прогресу з традиційними засобами виразності задля досягнення синтезованого урівноваженого результату, який працював би на драматургію. Зокрема О. Гончаров запропонував деякі вирішення батальних сцен. Спираючись на вже сталу практику вітчизняних музичних театрів, він виніс пропозицію корегування сцени облоги Дубна в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». А саме, на третій план повісити червоне полотно, яке за допомогою світла змінювало б колір. Епідіаскопом дослідник пропонує вивести зображення природи, Дніпра, фортеці, як символ, що вона недосяжна.

Одним з варіантів утілення батальної сцени з лягами є – трансляція відео-проекції бою на шаблях, але умовою О. Гончарова, як режисера, було співпадіння рухів виконавців зі зброєю на сцені з бійцями на відео. Ідея дослідника полягає у тому, що сценічний бій має бути повноцінно поставленим, що вимагає особливої уваги з боку режисера-постановника.

Після порівняння різних варіантів сценічного утілення опер з використанням технічного прогресу в сучасних музичних театрах України магістрант хоче підкреслити важливість застосування новітніх технологій задля досягнення глибшого розкриття драматургії твору. Особливо це важливо у творах героїко-патріотичного спрямування, адже ця тематика дуже важлива на сьогоднішній час. Застосування штучного інтелекту може бути допомогою у створенні сценографії, костюмів, тощо. Технології відеопроекції дозволяють вивести декілька зображень в різні зони сцени, звукові ефекти можуть вплинути на глядача сильніше за музику, а в поєднанні зі світлом (наприклад, звук сирени і мерехтливе червоно-біле кольорове світло в рок-опері «Патріот») допомагають режисеру створити потрібну атмосферу вистави, що є невід'ємною часткою задачі постановника.

3.2 Модель вирішення героїчного-патріотичного тематизму в сучасній українській опері у концептуальному баченні магістранта

3.2.1 Вивчення та аналіз глядацького попиту в контексті естетики метамодерну XXI століття

О. Касьянова [38] звернула увагу, як метамодерн XXI століття проявляється у синтезі театрального мистецтва, новітніх технологій і соціальних проблем, які впливають на реципієнта. Л. Канюка [44] проаналізувала трансформації українського музичного театру під впливом зміни естетичних і культурних цінностей, а також нові тенденції його розвитку в сучасному мистецькому просторі. Є. Гориславець [24] зосередив увагу на наслідках постмодерну та розвитку театру у контексті сучасної культури. Після огляду означених публікацій та аналізу репертуарних карт музичних театрів України магістрант підсумував тенденції глядацького попиту, вплив естетики театру на реципієнта та пошуки режисерських рішень.

Сучасний театр після постмодерну та змішування стилів і форм, дедалі чіткіше відчуває вичерпність безмежної цитатності та іронічності у поведінці акторів на сцені. Натомість посилюється пошук нових художніх засобів, які відкривають глядачеві і авторові можливість виходити за межі усталених естетичних моделей і звичних способів вираження. [24]

В умовах динамічного життя українського суспільства, соціокультурних трансформацій XXI століття особливої актуальності набуває питання вивчення глядацького попиту як важливого чинника розвитку сучасного театрального мистецтва на теренах держави. Зміна естетичних орієнтирів, поява нових форм художнього мислення та активне впровадження цифрових технологій зумовлюють формування нової моделі взаємодії між сценою і публікою, а також виховують у глядача нове розуміння парадигми світу. У цьому контексті естетика метамодерну постає як ключ до розуміння сучасних культурних процесів, оскільки поєднує в собі риси іронії (захист від реальності) та щирості

(ліки жорсткої повсякденності), коливання між традиційними підходами до вирішення режисерських задач і новаторством у мистецьких пошуках.

Метамодерний підхід до мистецтва виховує нового глядача, здатного до рефлексій, відкритих емоцій та водночас критично мислити й сприймати багаторівневі смисли. Відтак дослідження глядацького попиту виходить за межі суто соціологічного аналізу і набуває міждисциплінарного характеру, поєднуючи культурологічні, естетичні та мистецтвознавчі підходи.

У реаліях сьогодення на тлі політичних чинників та збройного конфлікту між державами театр набуває не лише розважальної форми існування, а й виступає мовою суспільства та влади. Люди у часи повномасштабного вторгнення як ніколи потребують підтримки ментального здоров'я. У зв'язку з цим, музичний театр стає місцем, де реципієнт може абстрагуватися від реального життя і зануритися у світ музики та уявні образи. Водночас мистецтво стає не тільки мовою суспільства, а й зброєю країни – фактором формування суспільної думки. Завдяки мистецтву митці завжди мали вплив на людей та створення їх парадигми світу, що влада часто-густо використовувала на свою користь. Таким чином культура ставала знаряддям державного устрою.

Особливого значення театр набуває саме зараз, адже для виховання вітчизняної молоді важливо закладати правильні ідеї, зокрема формування політично-орієнтованих поглядів. Так у театрах з'являються вистави, які піднімають бойовий дух та мотивують глядача на спротив, наприклад, рок-опери «Патріот» на збірну музику сучасних композиторів та «Тарас Бульба» братів Радзецьких, сучасні прочитання «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, переосмислений «Золотий обруч» Б. Лятошинського та ін.

Водночас в реаліях метамодерну XXI століття глядач перенаситився традиційними підходами до вирішення вистав, академічністю та класичними творами з усіма сталими законами сценографії, а консервативними звичними виставами нікого не здивувати. Дедалі частіше режисери вдаються до екстравагантних та ексцентричних засобів виразності, щоб вразити реципієнта. Загальні образи вистав в рамках культурної естетики XXI століття стають дедалі

«темніші», художники використовують холодні кольорові гами, образи персонажів стають все більш яскравими на контрасті з темним оформленням сцени, проте за рахунок експресії, викривлення та епатажу.

Але часом і яскравих контрастних костюмів вже недостатньо. Так, наприклад, в драматичному театрі ім. І. Франка у виставі «Вкрадене щастя» (режисер Д. Богомазов) прямо на планшеті сцени крейдою написали слово «курва». Хотілось би вірити, що музичні театри так далеко не зайшли у прагненні здивувати глядача, проте на сцені Національної оперети Києва у постановці «Дон Жуана» (режисер С. Іванов) актори карикатурно одягнені, всі їдять з одної тарілки, та головною «фішкою» вистави став малюнок Донжуана тією ж крейдою на столі. Його зобразили голим з усіма нарочито збільшеними причинними місцями.

Білету на ці вистави продаються з шаленою швидкістю за лічені години, це свідчить про те, що споживачам подобається і відповідає сучасній естетиці, проте як у людей з академічною мистецькою освітою такі постановки подекуди викликають жах. Глядачів вже пробували здивувати малюнками, нецензурною лайкою на сцені, дивним поведженням персонажів, навіть відсутність одягу на акторах та відверто еротичні сцени (іноді пропагування ЛГБТ) дійшли до сучасних музичних театрів. Тільки не враховується той факт, що з цього випливає нескінченна гонитва людей та режисерів за враженнями. Реципієнту дедалі важче догодити, а підсумовуючи всі попередні чинники, хочеться задати питання: а що далі на сцені будемо робити, якщо навіть голими тілами вже нікого не здивувати?

Погоджуючись з певним попитом глядача в умовах театральної естетики сьогодення, магістрант, як майбутній режисер, пропонує шукати нові образи та способи впливу на глядача не шляхом грубого ексцентризму, а переосмисленням найкращих зразків класики, вихованням нової культурної естетики, щоб постановки на сценах театрів викликали захват від їх краси, а не від епатажного рішення режисера.

3.2.2 Режисерські підходи із синтезом традиційних та інноваційних засобів виразності при створенні художньої цілісності вистави

Л. Канюка [44] зацентувала на зміщенні орієнтирів у театральному мистецтві, що впливало на збереження цілісності вистав. А. Гоцалюк [25] проаналізував особливості взаємозв'язку традиційних і новаторських підходів у процесі формування нових засобів художньої виразності в рамках розвитку театального мистецтва XXI століття. О. Гончаров [21] відмітив, як синтезуються інноваційні режисерські засоби з традиційними, та запропонував власне рішення застосування технологій в операх означеного тематизму.

У сучасному театральному просторі режисерська практика дедалі виразніше орієнтується на поєднання традиційних і новітніх засобів художньої виразності як умову створення цілісної сценічної форми. Такий синтез зумовлений як еволюцією естетичних парадигм — від модерну й постмодерну до метамодерну, — так і стрімким розвитком технологій, що відкривають нові можливості для сценічної інтерпретації. У результаті режисура постає не лише як організація дії, а як складна система взаємодії музики, сценографії, акторської гри, світла, відео та цифрових медіа.

Поєднання традиційних форм — таких як класична драматургія, вокально-акторська школа, усталені принципи сценічної композиції — з інноваційними інструментами (мультимедійні проєкції, інтерактивні системи, віртуальні середовища) формує новий тип художнього мислення режисера. У цьому контексті важливим стає не механічне поєднання різнорідних елементів, а їх органічна інтеграція, що забезпечує смислову та емоційну єдність вистави.

Особливого значення набуває проблема збереження балансу між традицією і новаторством: режисер має не лише актуалізувати класичний матеріал, але й адаптувати його до сучасного культурного контексту та змінених глядацьких очікувань. Таким чином, синтетичний підхід до режисури виступає ключовим чинником формування художньої цілісності вистави, визначаючи її естетику, структуру та комунікативний потенціал.

Яскравим прикладом застосування технічного прогресу в оперному мистецтві стала постановка опери Дж. Пуччіні «Богема» у Київському дитячому театрі опери та балету (режисер В. Пальчиков). Однією з ключових задумок сценографічного вирішення задля нового варіанту втілення драматургії твору було використання оркестрової ями як додаткового сценічного простору. І якщо у драматичних виставах це рішення не несе за собою ніяких наслідків, то в оперному мистецтві оркестр є невід'ємною частиною дійства та безпосередньо учасником дії. Займаючи оркестрову яму для втілення мізансцен, режисер стикнувся з проблемою: де розмістити оркестр задля збереження живого звуку, щоб вистава була цілісною. Таким чином В. Пальчиков вирішив розмістити музикантів на сцені. Проте в режисера була задача приховати від глядача оркестр, тому було сценограф запропонував закрити задній план з музикантами напівпрозорою тканиною, яка кріпилася на штахетах. Таке технічне рішення надало додаткову можливість у сценографії. Підкреслюючи, пору року, коли відбувається дія задля загострення запропонованих обставин холоду та відсутності грошей, на ньому напівпрозорому фоні з'являється проєкція падаючого снігу.

Але головним аспектом використання технологій полягає не в «штучному снігу» і навіть не у дим-машинах, які використовуються в оркестровій ямі (в момент, коли вона перетворюється на камін з вогнем). Ніхто з глядачів не замислюється, як співають солісти та хор, коли оркестр і диригент розташовані позаду, адже їм треба тримати контакт, вокалістам – вчасно вступати, диригенту – бачити та контролювати, що відбувається на сцені. В. Пальчиков запропонував поставити камери, які будуть направлені на диригента та в реальному часі передавали б зображення на монітори. Щодо останнього – їх повісили в оркестрову яму (три штуки). Таким чином солісти могли в будь який момент та з будь якої точки сцени подивитися на монітор та звіритися з диригентом.

З вище зазначеного, можна зробити висновок, що В. Пальчиков став одним з тих режисерів, який зміг поєднати новаторські підходи до сценографічного та мізансценічних рішень, водночас не відмовляючись від традиційного підходу

передачі драматургії твору. Саме такий синтез нового та звичного зберігло цілісність вистави. Проте, на жаль, не всі режисери можуть знайти баланс між двома векторами пошуку методів виразності.

Наприклад, Д. Муракамі в Опері Арізони зробив постановку опери Дж. Верді «Аїда». Надихнувшись новітніми технологіями, режисер вирішив повною мірою використати здобутки технічного прогресу, а саме – штучний інтелект.

Ідея полягала у використанні ШІ задля створення сценографічного рішення вистави. Штучний інтелект – це технологія, яка здатна імітувати когнітивні здібності людини. Він здатний збирати та обробляти інформацію, зображення, а також генерувати фото/відео матеріали за запитом користувача. Саме цією функцією вирішив скористатися Д. Муракамі. Режисер власноруч задав завдання штучному інтелекту створити відеоряд із пейзажами, архітектурою та образами персонажів, на сюжет опери, прописуючи кожен сцену. Таким чином був складений фільм з різними нарізками кадрів, які можна замінити, або переставити по ходу вистави. Тобто режисер сам регулював, який саме елемент відео має бути на екрані в певний момент, спираючись на драматургію та музичний супровід оркестру.

Проте будь якому користувачу ШІ відомо, що ця технологія не є досконалою. Програма збирає інформацію з усіх доступних в мережі Інтернет джерел та обробляє їх, після чого подає у вигляді готового тексту/зображення тощо. Але в різних джерелах може бути хибна інформація, або через помилку в коді на зображенні людини ШІ може зобразити шість пальців на руці, три ока, або навпаки - щось не додати. У зв'язку із цим треба дуже пильно слідкувати за виконанням програмою заданої задачі, щоб отримати максимально задовільний результат.

Таким чином Д. Муракамі особисто відбирав й скорегував елементи відео та зображень, створених штучним інтелектом. Після цього весь згенерований відеоряд став основою сценографічного рішення. Протягом всієї опери його показували на великому екрані позаду виконавців. Оркестр був розташований на

сцені, а перед ним виходили солісти. На думку критиків, це одна з найпрогресивніших вистав, яка поєднала в собі абсолютно новаторський підхід до вирішення задачі сценографії та традиційне вокальне виконання співаків та оркестру. Проте питання, чи було це поєднання гармонійним та вдалим, викликало активні дискусії на просторах інтернету. Одні пересічні глядачі виказували позитивне враження, а інші – невдоволення самою ідеєю використати згенерований відеоряд у зразку світової класики оперного мистецтва.

Після перегляду фрагментів постановки авторка магістерської роботи дійшла висновку, що через безперервний відео-супровід на великому екрані під час всієї вистави, глядач відчуває себе як в кінотеатрі. Адже в результаті реципієнт бачить цілий фільм із сюжетом опери під музичний супровід оркестру та живих виконавців-співаків. Проте постає питання, чи можна назвати це театральною виставою і чи зберіглася тут цілісність постановки з таким вибором художніх засобів? Магістрантка відмітила факт відсутності мізансценічних рішень, бо на сцені не було об'єктів для взаємодії. Таким чином можна дійти висновку, що постановка була перетворена на звичайне концертне виконання опери, хоча згенерований штучним інтелектом фільм, не без участі режисера – вражає.

Слід відмітити, що у постановці опери Дж. Пуччіні «Богема» В. Пальчикова збережений баланс використання технологій та традиційних способів виразності режисера, тому вистава зберегла свою цілісність, та задовольнила як пересічних глядачів, так і вибагливих прихильників консерватизму в театральному мистецтві. На думку магістранта, для того, аби гармонійно поєднати технічний прогрес із традиційним підходом при створенні вистави, треба використовувати сучасні технології з розумом та не віддавати їм перевагу на сто відсотків. Тобто відеоряд має місце бути, але не слугувати повною заміною сценографії, адже це відволікає увагу глядача від сцени, на якій стоять живі виконавці, а самі актори стають ілюстраторами фільму і не є учасниками сценічної дії.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Узагальнюючи дослідження в цій сфері, слід відмітити, що впровадження цифрових технологій та новітніх досягнень науки суттєво змінює вітчизняний музичний театр, розширюючи його можливості, режисерські засоби виразності та змінюючи принципи сценічного утілення вистав. Різні арт-технології, мультимедійні програми, 3D-моделювання та використання ШІ стали не просто допоміжними інструментами режисерів, а й засобами розкриття драматургії, здатними впливати на виставу в цілому, характер взаємодії виконавця з глядачем. Водночас вони відкривають нові перспективи для осучаснення та переосмислення класичного репертуару та творів героїко-патріотичної тематики, посилюючи емоційний та психологічний вплив на глядача.

Аналіз варіантів утілень конкретних постановок засвідчує, що ефективність використання технологічного прогресу та його складових безпосередньо залежить від здатності режисера зберегти баланс між інноваціями та традиційними засобами виразності. Надмірне захоплення цифровими рішеннями може призвести до втрати сценічної дії та художньої цілісності вистави, тоді як їх органічне поєднання з класичними принципами режисури сприяє створенню повноцінного театрального простору. Отже, ключовим завданням сучасного режисера є не лише освоєння новітніх технологій, а й уміння делікатно інтегрувати їх, розкриваючи та підсилюючи драматургію твору, задля досягнення цілісності, художньої цінності та максимально наближеного до надзавдання результату.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження історії видозмін героїко-патріотичної тематики в оперному мистецтві встановлено, що означений аспект посідає важливе місце в еволюції української опери, трансформуючись відповідно до історичних і соціокультурних чинників різних часів. Вона пройшла шлях від монументально-героїчних ідеалізованих образів до більш складного, психологічно заглибленого індивідуального осмислення, що особливо актуалізується в умовах викликів ХХІ століття. Сучасний етап розвитку суспільства, зокрема в контексті воєнних подій, посилює значення цієї тематики, надаючи їй особливої актуальності, адже важливо виховувати в реаліях сьогодення самосвідомість у глядача та національну самоідентичність. В сучасних умовах театральне мистецтво, зокрема оперне, перебуває у стані домінування зарубіжного репертуару над вітчизняним як результат негативних проявів інтеграційних процесів із наданням пріоритету світовій класиці над національною тематикою. Сюжети найкращих зразків українських опер героїко-патріотичної тематики стали невинуватно забутими протягом десятиліть через «гострі кути» політичного аспекту тощо. Проте після поглибленого ознайомлення магістранткою з музикою, лібрето та аналізами вищезазначених опер, авторка дослідження відмічає важливість повернення цим творам сценічного життя задля виховання у молодого покоління почуття гідності та любові до Батьківщини.

Магістрантом було зроблено аналіз сценічних утілень оперних творів героїко-патріотичної тематики у різних жанрових модифікаціях. Після дослідження різних етапів утілення вищезазначених творів від моменту їх написання до останнього показу на сцені, автор магістерської роботи засвідчила залежність режисерських інтерпретацій від естетичних запитів глядача та культурного контексту різних часів. Слід відмітити, що деякі твори були поставлені всього кілька раз, а деякі з них взагалі не отримали сценічного життя.

Водночас магістрантка виявила низку сталих режисерських прийомів, які наслідували митці — візуалізацію побуту, історичну достовірність в декоративно-сценографічному рішенні та костюмах, контрастність образів,

акцент на внутрішньому конфлікті героя. Водночас були підмічені осмислення психологічних засад, розуміння поведінки героїв опер, обґрунтування логіки їх вчинків стали предметом пошуку кожним режисером, які намагалися переосмислити та втілити по-своєму, обираючи власні акценти. Слід відмітити, що упродовж всього шляху еволюції майстерності режисерів, акценти в операх зміщувались згідно з тогочасним державним устроєм, відповідною театральною естетикою, попиту глядача, тощо. Магістрантка звернула увагу на те, що глядачі не завжди були готові до сприйняття високого мистецтва, тому митцям доводилося дещо спрощувати подачу матеріалу задля кращого його сприйняття глядачами та подальшого їх залучення до театральної сфери.

Авторкою дослідної роботи було розглянуто режисерські засоби виразності у вирішенні сценічної реалізації героїко-патріотичної тематики. З'ясовано, що ефективність сценічного втілення значною мірою визначається здатністю режисера поєднувати традиційні засади втілення оперної драматургії з новими формами художньої виразності та створенням синтезованих жанрів (інтерактивна вистава, рок-опери на героїко-патріотичну тематику).

У ході дослідження було доведено, що сучасні засоби сценічної виразності — мультимедійні технології, інтерактивні елементи, світлові та звукові ефекти, можливості штучного інтелекту — відкривають нові горизонти для інтерпретації героїко-патріотичної тематики. Магістрантка відмітила, що тенденція домінування технічного прогресу та заміна повноцінної сценографії на штучний інтелект призводить до втрати цілісності вистави. Такий режисерський підхід ставить під питання розуміння театралізації, адже якщо драматичний актор може показати дію або зробити мізансцену лише за допомогою мови свого тіла, то поведінка співака на сцені має свою специфіку, продиктовану законами звуковидобування. Тому співакам на сцені необхідні об'єкти для взаємодії, щоб вибудувати мізансценічне вирішення.

Підсумовуючи вищезазначені фактори, авторка дослідження запропонувала власне режисерське рішення цієї проблеми. Авторське бачення ґрунтується на основі синтезу традиційних та інноваційних підходів, що

дозволяє зберегти художню цінність й цілісність вистави та водночас адаптувати її до сприйняття сучасним глядачем. Таким чином, досягнення гармонійного балансу між класикою та новаторством постає ключовою умовою успішної реалізації героїко-патріотичного тематизму в музичному театрі сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аблоу А., Писанка Н. Урок деколонізації від Львівської опери і її «Запорожця за Дунаєм». *Українська Правда*, 2023. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/2023/06/06/254701/> (дата звернення: 05.02.2025).
2. Андреева В. Сценічні версії опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у контексті трансформації жанру історичної драми : маг. роб., рукопис. 026 «Сцен. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2023. 55 с.
3. Антипіна І. Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2024. №3 (64). С. 74-90. DOI: 10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744
4. Антипіна І. Штучний інтелект у сучасному оперному театрі: досвід постановки «Аїди» в Arizona Opera / Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції., 25-27 березня, Київ. 2026. С. 6-9.
5. Арсенюк М. Рок-опера «Тарас Бульба» URL: <https://tarasbulba-rockopera.com> (дата звернення: 06.02.2026)
6. Архімович Л. М. В. Лисенко «Тарас Бульба». Київ: Музична Україна, 1986. 71 с.
7. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 374 с.
8. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість : 3-є вид., допов. і перероб. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
9. Бачинська О. Задунайська Січ. У кн.: *Історія Запорізької Січі*. За ред. В. Смоля, В. Щербака, В. Горобця та ін. Київ: Арій, 2015. С. 194-228.
10. 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.

11. Белік-Золотарьова Н. Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз post factum. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*, Одеса, 2012. Вип. 15. С. 202-212.
12. Белкіна Т. Пристрасті за «Богданом». *День*. 2000, 29 січня, №15 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/prystrasti-za-bohdanom-1> (дата звернення: 25.02.2026)
13. Бондарчук В. Опера Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у режисерському трактуванні Дмитра Гнатюка. *Українське музикознавство*, 2021. Вип. 47. С. 7 – 17.
14. Бондарчук В. «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського: Дмитро Гнатюк – режисер музичного театру; «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського: Дмитро Гнатюк – Головний режисер оперної студії. У кн. : В. Бондарчук. *Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог*. монографія, Київ. 2018. С. 301-315; 510-513.
15. Бондарчук В. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка. *Українська музика*, 2017. №3(25). С. 94-101.
16. Бондарчук В. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941-2010 роках. С. 312–327.
17. Бородавкін С. О. Оперний оркестр Бориса Лятошинського та сценічні інтерпретації опер Миколи Лисенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2012. №2 (15). С. 118 – 127.
18. Веселовська Г. Життя сцен твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут». *Вісник Львівського університету*, 2006. Вип. 6. С 47-54. Серія: Мистецтво.

19. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. Праць*, 2020. Вип. 37. С. 207-211.
20. Героїчний епос українського народу: хрестоматія / упоряд. та приміт. О. Таланчук, Ф.С. Кислого. Київ: Либідь, 1993. 432с.
21. Гончаров О. Особливості вирішення батальних сцен в українській опері. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2024. №2 (63). С. 100 – 115. DOI 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310293
22. Гордійчук, М., Становлення українського музичного театру і критика Київ, 1991. 157 с.
23. Гордійчук М. «Золотий обруч». *Музика*. 1990. № 2. С. 6–9.
24. Гориславець В., Гориславець Є. Трансформація театральних практик у контексті культури ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2025. №1. С. 335–340. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48>
25. Гоцалюк А. Традиції та інновації як визначальні фактори розвитку українського театального мистецтва. *Просторовий розвиток*, 2024. №7. С. 612-624. DOI: 10.32347/2786-7269.2024.7.612-624
26. Дурнев І. Опера «Тарас Бульба» на радянській сцені. *Микола Лисенко – борець за народність та реалізм у мистецтві* : наук. зб. Київ: Наукова думка, 1965. С. 185 – 200.
27. Жежера В. Від Братів Гадюкіних до Ллойда Вебера : інтерв'ю з директором Київської опери і режисером-постановником рок-опери «Патріот». *Український Театр*, 2025, 1 вересня. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/vid-brativ-gadyukinyh-do-llojda-vebera/> (дата звернення: 08.01.2026)
28. Захарчук О. Творець української опери. *Українська музика: Науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 2013. №4(10). С. 50-55.
29. «Золотий обруч». Опера-реквієм. «Золотий обруч» Бориса Лятошинського повертається на сцену Львівської опери у новому прочитанні. *Збруч*, 2025,

- 22 травня. URL: <https://zbruc.eu/node/121553> (дата звернення: 10.01.2026)
30. Ізваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2016. № 9. С. 123–127.
31. Іваницька Я. «Тарас Бульба» М. Лисенка: до історії створення редакцій. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 32. С. 111 – 123.
32. Іваницька Я. Оригінал та редакції опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 2022. №5(1). С. 69–82. Серія: Музичне мистецтво.
33. Ільченко П.І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 2020. Вип. 46. С. 45-57.
34. 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.
35. Казначеева Т. Петро Сокальський – перший український професійний оперний композитор. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2017. Вип. 46. С. 20-34.
36. Каришева Т. Петро Сокальський: життя і творчість. 2-е вид. випр. Київ: Музична Україна, 1978. 192 с.
37. Касьянова О.В. Еволюційні модифікації танцювальних сцен у контексті генези української опери. *Українське музикознавство*, 2020. Вип. 46. С. 58-74. DOI: 10.31318/0130-5298.2020.46.234595
38. 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

39. Касьянова О. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2024. №4(65). С. 152-177. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284761
40. Касьянова О. Роль Інституту ритму Емілія Жака-Далькроза у становленні основоположних засад музичної режисури. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2024. №4(65). С. 152-177. DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304971
41. Касьянова О. Візуалізація інструментальних сцен в оперній виставі. *Українське музикознавство*, 2024. Випуск 50, С. 107-115. DOI: 10.31318/0130-5298.2024.50.349627
42. 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
43. Касьянова О. Режисерські новації оперних вистав у театральному, site-specific і медіапросторі. *Українське музикознавство*, 2025. Вип. 51. С. 88-100. DOI: 10.31318/0130-5298.2025.51.359059
44. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2022. № 1. С. 148-153.
45. Кауфман, Л.К. Семен Гулак-Артемовський. Київ: Музична Україна, 1981. 37 с.
46. Кияновська Л. Костянтин Данькевич «Богдан Хмельницький». У кн. *Українська музична культура: навчальний посібник*. Львів: Тріада плюс, 2009. С. 202-205.
47. Кияновська Л. *Українська музична культура: навч. пос.* Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
48. Клековкін О. *THEATRICA : Лексикон* Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
49. Козаренко О. Оперні постановки у Хмельницькій обласній філармонії. («Богдан Хмельницький» К. Данькевича): відгук. *Хмельницька обласна*

- філармонія, 2018. URL: <https://oblfilarmonia.com/glavnye-novosti/opera>
(дата звернення: 14.03.2026)
50. Колесник Є.В. Психологізація вокально-сценічного образу Оксани з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у творчій версії Льва Венедиктова. *Часопис Національної музичної України імені П. І. Чайковського*, 2021. №1(50). С. 106-116.
51. Коляда А. Сучасні оперні практики в контексті постколоніальних дискусій: український досвід. *Культура України*, 2024. Вип. 86. С. 41-47.
52. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Погляд крізь віки. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
53. Корчова О., Тукова І. Часи Задзеркалля: Вибір Бориса Лятошинського. Київ: видавець «Лабораторія», 2026. 256 с.
54. Кузик В. Опера «Тарас Бульба». Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський. *Українське музикознавство*, 2012. Вип. 38. С. 34-78.
55. Крижановський В. Особливості музичного втілення та виконавської інтерпретації образу Максима в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч»: магістерська робота: рукопис / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2025. 55 с.
56. Маркович Р. Музичне прочитання чоловічих образів в опері «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича: виконавський аспект: »: магістерська робота: рукопис / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів, 2023. 62с.
57. Мандзяк О.С. Бойові традиції аріїв: на шляху до реалій бойових мистецтв. Тернопіль : Мандрівець, 2006. 271 с.
58. Мендюк Н. Історія вистави «Запорожець за Дунаєм». Львівська Національна опера, 2023. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/aporozhets-za-dunayem/#:~:text=Прем%27єра%20вистави%20відбулась%2018%20липня%201987%20року>. (дата звернення: 20.02.2025).
59. Михайлов М. Костянтин Данькевич. Київ : Музична Україна, 1974. 56 с.
60. Муравська О. «Золотий обруч» Б. Лятошинського в успадкуванні

духовно-міфологічних настанов музичного театру Європи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2023. № 3. С. 178–184.

61. Некрасова Н.І. Радянська історико-революційна опера (жанрово-стилістичні та музично-драматичні особливості): автореф. дис.... канд. мистецтвознавства 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ, 1978. 25с.
62. Осипенко О. Опера «Запорожець за Дунаєм». Невідомий Гулак-Артемівський і Смиренки. 2018, 26 квітня.
URL: <https://gulak.org.ua/opera-zaporozhets-za-dunajem/> (дата звернення: 25.01.2026).
63. Олійник Л. Повернення «Богдана Хмельницького» на оперну сцену. *Радіо свобода*. 2005. 27 грудня.
64. Олійник Л. Семен Гулак-Артемівський і його «Запорожець за Дунаєм». *Радіо свобода*. 2009. 16 лютого.
65. Олтажевська Л. «Богдан Хмельницький». Уперед, у минуле. *Українська правда: бойова газета героїчної нації*. Вип. 244. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/584/164/21153> (дата звернення: 25.01.2026)
66. Омельченко Г. Данькевич Костянтин Федорович. Хронологічна таблиця життя і творчості URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2399> (дата звернення: 26.01.2026)
67. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як. / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2006. 640 с.
68. Пилат В. Бойовий Гопак і основи захисту вітчизни. Київ: Україна, 2016. 168 с.
69. Пономаренко М. Інтерв'ю в.о. директора-художнього керівника Черкаського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка Руслана Паскалова – про найближчі плани колективу. 2024, 3 квітня. URL: <https://theatre-shevchenko.ck.ua/uk/news/v-o-direktora-khudozhnogo-kerivnika-ruslan-paskalov-pro-naiblizhchi-plani-kolektivu> (дата звернення: 15.02.2025).

70. Пшенична О. Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського - інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. *Українська музика: науковий часопис*, 2024. №2 (49). С.123-130.
71. Станішевський, Ю. Столичний оперний театр (1934-1944); Відродження київської опери(1944-1991). У кн. : Ю. Станішевський. *Національний академічний театр опери та балету України імені Т.Г. Шевченка: Історія і сучасність*: монографія. Київ: Музична країна, 2002. С. 183-187; 215-312.
72. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 1988. 248 с.
73. Станішевський, Ю. Жанрове розмаїття режисерських шукань: з історії українського театру ХХ ст. *Український театр*, 2008. №2. С.15–21.
74. Стріха М. Українська опера радянської доби: чи можливе перепрочитання? *Культура і життя*, 2017. №27 (7 липня). С. 8-9.
URL: <https://musicinukrainian.wordpress.com/2020/08/06/soviet-opera/>
(дата звернення: 02.03.2026)
75. Сухорученко А. С. С. Гулак-Артемівський – відомий та переосмислений. Львівська національна опера. 2023, 27 червня URL: <https://opera.lviv.ua/51367-2/> (дата звернення: 18.02.2025).
76. Тонкошкура О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі. *Мистецтвознавство України*, 2025. Вип. XXV. С. 31-40.
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346001
77. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. Художня культура. Актуальні проблеми, 2022. №18 (2). С. 30-34.
DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)
78. Рожок В.І. Образ народу в українській радянській героїко-революційній опері (до проблеми музично-сценічного втілення): автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. 17.00.02 – музичне мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ, 1984. 24 с.

79. Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини 20-х років (XX ст.). Харків, 1993. 250с.
80. Ушаньова-Рудько В.І. Жіночі образи в українській опері 1920 - початку 1930-х років: наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту: рукопис. 025 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2024. 128 с.
81. Хоткевич Г. «Тарас Бульба». Опера М. Лисенка. *Червоний шлях*. 1924. №5. С. 211-238.
82. Черкашина-Губаренко М. Українська опера і влада. *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник: Щорічник*. Вип. 28. Музична україністика у контексті світової культури. Київ, 1998. С. 54–63.
83. Черкашина-Губаренко М. Який лідер потрібен оперному театру? *Дзеркало тижня*, 2025. 10 червня.
URL: https://zn.ua/ukr/ART/yakiy_lider_potriben_opernomu_teatru.html (дата звернення 18.02.2026)
84. Швець-Романчук В. Вектори режисерських трактувань опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у традиційному та модерновому аспектах/Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: матеріали міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 24-26 лютого 2025 року. С. 197-204.
85. Швець-Романчук В. Шляхи переосмислення героїчної тематики в українському оперному репертуарі на тлі світових інтеграційних процесів/ Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: матеріали міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 5-6 травня 2025 року. С. 215-219.
86. Швець-Романчук В. Переосмислення героїчної тематики в сучасних творах доби екстремальних воєнних подій/ Кроскультурний діалог науки і

мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій: матеріали міжнародної науково-практичної конференції НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 25-27 березня 2026 року. С. 104-108.

87. Шутько С. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної України імені П. І. Чайковського*, 2021. №3-4 (52-53). С. 203-216.

88. Юдова-Романова К. Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні. *Танцювальні студії*, 2020. №3(2). С. 163–178.

DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.2.2020.220538>

89. Юферова З.Б. ДОН-ДІЄЗ «Південного краю»: золоті розсипи композиторської і музично-критичної спадщини Володимира Сокальського: монографія. Харків: С.А.М., 2014. 404 с.

90. Яворницький. Д.І.. З української старовини. Харків: видавець О. Савчук, 2020. 144 с., 44с.іл.

91. Яворський Е. Н. «Тарас Бульба»: опера М. Лисенка, Київ: Мистецтво, 1964. 35 с.