

Музичний театр ХХІ століття
в умовах видозміни парадигми
художньої культури



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ
ЄРУСАЛИМСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА
КОНСЕРВАТОРІЯ ТРІЄСТУ ІМЕНІ ДЖУЗЕППЕ ТАРТІНІ
АКАДЕМІЯ МУЗИКИ Й ТЕАТРУ ЕСТОНІЇ
Центр музичної україністики імені Героя України М. Скорика
Рада молодих вчених НМАУ ім. П. І. Чайковського
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

Музичний театр ХХІ століття

в умовах видозміни парадигми художньої культури

24-26 лютого 2025
Київ – 2025

Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури»

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського
(протокол №13 від 30 червня 2025 року)*

«Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури»: зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 24-26 лютого 2025 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. – 220 с.

У виданні подано матеріали науково-практичної конференції «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури». Збірник буде корисним для режисерів музичних театрів, музикантів-фахівців, викладачів фахових дисциплін, науковців-гуманітаріїв, культурологів, диригентів та виконавців.

Редакційна колегія:

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (головний редактор).

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського, член-кореспондент НАМ України.

Антіпіна І. О., доктор філософії, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Касьянова О. Ю., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Колесник Є. В., народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор, завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Леванова Л. В., заслужений діяч мистецтв України, головний режисер оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. (Київ, Україна)

Шевельова О. В., доктор мистецтва, викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури, здобувач кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Голубничий С. В., головний диригент Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського, доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Юник О. О., технічний редактор Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Юрова І. Ю., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мов НМАУ ім. П. І. Чайковського.

ЗМІСТ

Інна Антіпіна Інтеграція штучного інтелекту в сучасну культуру та мистецтво: нові горизонти творчості та культурної взаємодії.....	6
Яніна Бєлай Музичний театр як місце міждисциплінарного діалогу: концептуальна музика в контексті театральних інновацій ХХІ століття ...	9
Віра Біляєва Творча постать А. Понк'єллі між романтизмом та веризмом ...	12
Олександр Бондар Образ Саломеї у творах мистецтва різних епох як драматургічне підґрунтя лібрето однойменної опери Р. Штрауса	15
Володимир Бордонюк Розвиток технологій у мистецтві французького театру	18
Наталія Бородіна Опера під час війни: реінтерпретація жанру «opera aperta» та принципів «театру жорстокості»	22
Світлана Балінова Іван Вулпе – фундатор болгарської вокальної школи	27
Ганна Веселовська Класична українська опера в інтерпретаціях режисерів-новаторів: від «Купала» Сергія Каргальського до «На Русалчин Великдень» Івана Уривського	29
Микола Гамкало Співпраця режисера та диригента: пошук консенсусу	38
Олексій Гончар Пандемійні обмеження як фактор трансформації театральних процесів	41
Олександр Гончаров Оволодіння сценічною виразною пластикою у сценічному русі	46
Оксана Гонка-Омельченко Гастролі Марії Бієшу на музичних сценах Дніпропетровщини як фактор культурного розвитку регіону	52
Мирослав Гринишин Впровадження методології Леся Курбаса в освітнє мистецьке навчання	56
Наталя Громченко Театр внутрішньої правди Вальтера Фельзенштейна....	63
Олександр Дегтяренко Опера Анатолія Вахнянина «Купало» в сучасному науковому дискурсі.....	66
Євген Дробенюк Режисерське прочитання масових сцен в оперних проєктах ХХІ століття.....	69
Олексій Дугінов Аспекти та виклики сьогодення щодо формування репертуарної політики у професійному та навчальному театрах	75
Людмила Іванова Український ментальний ліризм у формуванні традиціоналістських засад національної музики	82
Наталя Ізуграфова Сучасний оперний театр: формування нової сценічної мови	86
Тетяна Казначєєва Мистецтво руху у формуванні драматургії театральної дії вертепної традиції	91

Лариса Кадирова Творчий портрет Марії Заньковецької крізь призму театральної культури України кінця XIX – початку XX ст.....	94
Маріамна Канітула Звичаї та обряди українського етносу в репертуарі театрів малих форм	96
Олена Касьянова Принципи формування репертуарної політики в музичному театрі України на тлі сучасної парадигми сценічного мистецтва	100
Олена Кацалан Дебют співачки Зої Гайдай на київській оперній сцені (1928-1930 роки)	104
Євдокія Колесник Шляхи оновлення виховання здобувачів вищої освіти на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.....	112
Марина Латогуз Актуальна затребуваність міжнародної презентації опери М. Аркаса «Катерина»: виклики та перспективи культурного співробітництва	115
Надія Міліченкова (Шакун) Жанрова специфіка італійської «драми бельканто» першої половини XIX століття.....	118
Катерина Муренець Реалізація оперних проєктів на тлі естетики метамодерну: повернення до високого призначення театру	121
Олена Осока Особливості роботи піаніста-концертмейстера з оперним репертуаром: педагогічний та практичний аспекти	127
Тетяна Острецова Використання штучного інтелекту в сучасному музичному театрі.....	132
Віталій Пальчиков Сценічні локації Київської опери як експериментальний простір для режисерських пошуків	136
Наталя Пархоменко Драматургічне підґрунтя першоджерела лібрето опери С. Монюшка «Галька» в контексті соціокультурних реалій Польщі XVIII-XIX століть.....	140
Наталя Пархоменко Вокально-сценічний образ Гальки з однойменної опери С. Монюшка в концептуальному баченні С. Крушельницької.....	144
Антон Перегуда Взаємодія режисера і співака-актора у реалізації міжнародних оперних проєктів.....	150
Олена Пономаренко Сценічні новації оперних вистав Джузеппе Верді в театральному житті сучасної Італії	156
Станіслав Рябуха Творчість оперної співачки Лілії Гавриленко крізь призму традицій школи колоратурного сопрано професора Марії Донець-Тессейр.....	159
Віталій Сініков Музично-драматичний театр України в соціокультурних реаліях сьогодення	163
Олена Спольська Театр як засіб соціальної комунікації в умовах збройного конфлікту	166

Ірина Суворова Сценографічна режисура оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького як важлива компонента творчого мистецького проєкту	170
Нонна Суржина Вокальна творчість Миколи Манойла у контексті музичної культури України ХХ ст.	175
Тетяна Терлецька Роль українського народного танцю у підготовці майбутнього артиста оперного співу	178
Олег Тонкошкура Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського в академічному вимірі як сучасний музичний театр	182
Андрій Тулянець Дніпровський академічний театр опери та балету у динаміці соціокультурних перетворень (1974-2024).....	186
Ольга Федоренко Сцени з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» як приклад творчої роботи в класі.....	190
Чжао Цзінтао Тенор в італійській опері доби бароко: амплуа та специфіка трактування вокальної партії	194
Вікторія Швець-Романчук Вектори режисерських трактувань опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у традиційному та модерновому аспектах	197
Дмитро Швець-Романчук Психоемоційний аспект виховання бандуриста-вокаліста на тлі соціокультурних викликів ХХІ століття.....	204
Олександра Шевельова Вплив основних культуротворчих регіонів світу на видозміни дитячо-юнацького репертуару музичного театру України.	209
Сергій Шутько Традиційне та модернове трактування оперних вистав. Доцільність та межі втручання в авторський задум композитора.....	217

ІННА АНТІПІНА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

*докторка філософії, викладачка кафедри теорії та історії культури,
начальник науково-інформаційного відділу*

*Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Антіпіна І., 2025.

ІНТЕГРАЦІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СУЧАСНУ КУЛЬТУРУ ТА МИСТЕЦТВО:

НОВІ ГОРИЗОНТИ ТВОРЧОСТІ ТА КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Штучний інтелект (ШІ) за останні кілька десятиліть став не лише інструментом для автоматизації технологічних процесів, але й активно інтегрується в культурну та мистецьку сфери. Ці процеси створюють нові можливості для трансформації традиційних форм мистецтва, надаючи творцям нові інструменти для самовираження, а глядачам – нові способи взаємодії з культурними продуктами. Інтеграція ШІ в мистецтво та культуру не лише відкриває нові горизонти творчості, але й змінює саме уявлення про авторство, оригінальність та творчий процес.

Використання технологій ШІ в мистецтві стало можливим завдяки розвитку алгоритмів машинного навчання, нейронних мереж та глибинного навчання. Одним із найбільш яскравих прикладів є творчість таких програм, як DeepArt, DALL·E чи Artbreeder, що дозволяють генерувати картини, музичні композиції чи літературні тексти на основі певних вхідних даних.

Ключове питання, яке виникає в контексті використання ШІ у творчості, – це питання авторства. Хоча створені ШІ роботи можуть виглядати вражаюче і навіть отримувати визнання в мистецьких колах, чи можуть вони вважатися справжнім мистецтвом? Відповідь на це питання не є однозначною. З одного боку, ШІ є лише інструментом для створення контенту, і остаточне рішення про форму, зміст та стиль творчості залишається за людиною. З іншого боку, роботи, створені ШІ, демонструють нові можливості в рамках традиційних мистецьких жанрів, що відображає перехід від ремесла до творчої інтерпретації технологій. Наприклад, у створенні картин за допомогою Generative Adversarial Networks

(GANs) художники можуть маніпулювати алгоритмами так, щоб ті продукували роботи, які передають емоції, стиль чи концепції, подібні до людської творчості [1].

Іншою важливою характеристикою інтеграції ШІ в мистецтво є можливість створення інтерактивних робіт. Мистецтво, яке взаємодіє з глядачем і змінюється залежно від його дій або емоційного стану, може бути реалізоване за допомогою ШІ. Такі роботи дозволяють глядачам не лише споглядати, але й ставати частиною твору, що розмиває межу між автором і споживачем мистецтва. Прикладом може служити робота «The Treachery of Sanctuary» Крістофа Лакампа, де технології ШІ відслідковують рухи глядачів і адаптують зображення в реальному часі, перетворюючи процес споглядання на активну участь [2].

Штучний інтелект також відкриває нові можливості для збереження, реконструкції та трансформації культурних спадщин. Алгоритми ШІ використовуються для відновлення стародавніх текстів, реконструкції зображень, відновлення пошкоджених архітектурних пам'яток, а також для адаптації національних культур до сучасних умов.

Один із найбільш вражаючих прикладів застосування ШІ для збереження культурної спадщини – це технології, що допомагають відновлювати пошкоджені архітектурні пам'ятки або розшифровувати стародавні манускрипти. Проєкти, такі як «DeepArt» для реставрації картин, чи алгоритми для відновлення звукових записів старовинних музичних інструментів є прикладами того, як ШІ може допомогти зберігати та трансформувати культурну спадщину для майбутніх поколінь.

Інтеграція ШІ в культурні процеси дозволяє більш ефективно популяризувати локальні культури на міжнародній арені. Наприклад, у рамках цифрових технологій можуть створюватися продукти, які поєднують різні естетичні форми з різних частин світу. Це сприяє культурному обміну та розвитку глобальних культурних трендів. Водночас, такі процеси можуть сприяти також комерціалізації національних культур, змінюючи їх автентичність.

Технології ІІІ ставлять перед нами нові філософські питання, зокрема щодо природи творчості, авторства та ролі технологій у культурному виробництві. Одна з важливих проблем, яку піднімають критики, – це питання, чи можуть роботи, створені штучним інтелектом, вважатися оригінальними або автентичними.

Штучний інтелект стає не просто інструментом для виконання завдань, а й партнером у творчому процесі. Це співтворчість між людиною та машиною, де ІІІ допомагає розширювати межі людської уяви та пропонує нові варіанти реалізації творчих задумів. Таке співробітництво між людиною та ІІІ може призвести до створення абсолютно нових форм мистецтва, що раніше були б неможливими для реалізації без застосування технологій.

Ключове питання, яке постає в контексті використання ІІІ у мистецтві, стосується авторства. Коли твір продукується частково або повністю за допомогою ІІІ, хто є його автором? Чи є це продукт технології чи все-таки людини, яка програмувала алгоритми? Це питання стало предметом обговорень серед філософів, художників та юристів і важливою темою для подальших досліджень [1].

Інтеграція ІІІ в мистецтво та культуру також ставить етичні питання. Одним із найбільш гострих є питання про етичність використання технологій у творчості. Чи є морально правильним використовувати алгоритми для продукування творів, які можуть бути сприйняті як оригінальні, але фактично є результатом автоматизованого процесу? Крім того, необхідно враховувати можливі наслідки для ринку праці, оскільки автоматизація творчих процесів може призвести до скорочення попиту на людських художників, музикантів та письменників.

Інтеграція штучного інтелекту в культуру та мистецтво відкриває нові горизонти для творчості, надаючи митцям нові інструменти та можливості для самовираження. ІІІ не лише дозволяє зберігати та трансформувати культурні традиції, але й створює нові форми взаємодії між автором і глядачем. Однак цей процес ставить перед нами важливі питання щодо авторства, оригінальності та етичності технологій, що використовуються у творчому процесі. Тому важливо

продовжувати дослідження в цьому напрямі, щоб краще розуміти, як технології ШІ можуть гармонійно інтегруватися в культурну та мистецьку практику, зберігаючи при цьому етичні та філософські норми.

Список використаних джерел

1. Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M. and Mazzone, M., 2017. CAN: Creative adversarial networks, generating "Art" by learning about styles and deviating from style norms. *arXiv. Computer Science. Artificial Intelligence*, pp.1–22, [online]. Available at: <<https://arxiv.org/abs/1706.07068>> [accessed: 01 February 2025].
2. LaCamp, C., 2015. The treachery of sanctuary, [online]. Available at: <<https://www.christopherlacan.com>> [accessed: 04 February 2025].
3. McCormack, J., Hutchings, P. and Hutchings, P., 2019. Creative machines: reflections on artificial intelligence and creativity. *Digital Creativity*, 30(1), pp.1–12, [online]. Available at: <<https://arxiv.org/pdf/1903.02166>> [accessed: 03 February 2025].

ЯНИНА БЕЛАЙ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7496-1230>

старший викладач кафедри композиції,
аспірантка II року навчання кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
(Львів, Україна)

© Бела́й Я., 2025.

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ЯК МІСЦЕ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ДІАЛОГУ:

КОНЦЕПТУАЛЬНА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ ІННОВАЦІЙ ХХІ СТОЛІТТЯ

Вступ. Музичний театр створює унікальні можливості для поєднання різноманітних мистецьких напрямів і є місцем для міждисциплінарної комунікації. Великою мірою на процес міждисциплінарної взаємодії мистецтв у музичному театрі впливає цифрова революція, активна фаза розвитку якої якраз і припадає на ХХІ століття. Німецький філософ Гаррі Леманн, який у 2012 році вперше використав термін «концептуальна музика» у своїй монографії «Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie» [1, с.106-115], зазначає, що використання сучасних технологій для митця стрімко набуває екзистенціального значення, тому що все складніше уявити собі розповсюдження творів мистецтва без залучення у цей процес цифрових технологій [4, с.8-11].

Ерік Зальцман та Томас Дезі у своїй монографії «The new music theatre: seeing the voice, hearing the body» (2008), присвяченій сучасному музичному театру, ставлять питання стосовно музичних спектаклів, які нерідко існують у

формати відеовистав: «Чи є музика основним засобом у музичному фільмі, чи все ж таки ним є фільм?» [2, с.284]. В умовах концептуального мистецтва на таке питання здатен дати відповідь сам концепт твору, його ідея, яка може містити у собі як звукову, музичну складову, так й ідею незвукового походження.

Матеріали та методи. Як наукові методи дослідження були використані історичний, порівняльний та метод текстового аналізу.

Об'єктами дослідження є концептуальні опери композиторів з трьох континентів: Північноамериканського, Євразії та Австралії.

Результати дослідження. Застосування не звукового концепту втілено в опері австралійського композитора Коннора Ді'Нетто «The Call» (2022), реалізованій місцевою формацією FLUXUS, яка спеціалізується на виконанні переважно австралійських музичних вистав концептуального напрямку і являє собою ідейне продовження легендарної міжнародної FLUXUS,

розквіт діяльності якої припав на 1960-70 рр. ХХ століття. Концепт-ідея твору – телефонний дзвінок, який здійснює героїня твору, знайшовши до цього у себе в речах невідомий номер. Інноваційним рішенням у технологічному оформленні вистави стало використання камер відео у реальному часі, зображення яких проектувалося на екран у верхній частині сцени разом із титрами, таким чином створюючи взаємодію декількох видів мистецтв: відео-перформансу, світлового дизайну та опери. Ще одним яскравим прикладом синтезу театральної вистави та кіно є концептуальна фільм-опера нідерландського композитора Мішеля ван дер Аа «Затонулий сад» (2013), концепт-ідея якої міститься у візуальній складовій твору. Завдяки технологіям 3D глядачі мали змогу пережити ефект максимальної присутності.

Сюжет опери «Доктор Атом» американського композитора Джона Адамса розгортається навколо подій, пов'язаних із випробуванням атомної бомби в лабораторії Лос-Аламос (США), головним героєм є «батько атомної бомби», вчений-фізик Роберт Опенгеймер. Нетиповій взаємодії мистецтв у цій опері сприяє використання театральним директором Пітером Селларом, який є автором лібрето, справжніх державних документів, листів вчених та

військових, які стосувалися планів випробування атомної бомби. Таким чином в опері застосовується більш типовий для кіно документальний жанр. Сам композитор називає оперу історичною. Концепт-ядро міститься одразу й у тематиці, і в оформленні декорацій вистави, де величезна куля, яка є макетом бомби, висить над сценою, створюючи асоціацію із сонцем, тому що розробники, політики та військові експерти сприймали винайдення такої зброї як кінець усім війнам та конфліктам на планеті.

Концептуальна опера українських композиторів Романа Григорів та Іллі Разумейко GAIA-24 (*Opera del Mondo*) була написана від вражень після підриву російським агресором Каховської гідроелектростанції у 2023 році. Основна мета – говорити з глядачами мовою музичного театру про те, що відбувається в Україні. Концепт-ідея опери багатокомпонентна: тут і антураж на сцені (піаніно зокрема), і одяг артистів та його відсутність у 2-й дії, і використання відеоматеріалів, знятих у місцях трагічних подій. Синергії мистецтв сприяє використання танцю, якому в опері відведена значна роль, світлового мистецтва, елементів кіномистецтва. У танці зокрема – це *contemporary*, балетна імпровізація та елементи традиційних українських народних танців.

Висновки. Завдяки технологіям, які стали доступними у процесі розвитку цифрової революції, концептуальна музика створює можливості для взаємодії різноманітних видів мистецтв у музичному театрі, у майбутньому цілком можливе виникнення подальших варіантів вистав із залученням навіть таких немистецьких дисциплін, як історія («Доктор Атом» Д. Адамса як приклад), археологія («археологічна» опера І. Разумейко та Р. Григорів «CHORNOBYLDORF» 2020 року) та інших.

Список використаних джерел

1. Lehmann, H., 2013. *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie.* Zeitschriften: Schott Music GmbH & Co. KG.
2. Salzman, E. and Desi, T., 2008. *The new music theater. Seeing the voice, hearing the body.* Oxford: Oxford university press.
3. Sell, M., 2008. *Avant-Garde performances and the limits of criticism. Approaching the living theatre, happenings/fluxus, and the black arts movement.* Michigan: The University of Michigan Press.
4. Stoll, R. W., 2013. Die Digitalisierung der neuen Musik, im Gespräch mit dem Philosophen Harry Lehmann. *Neue Zeitschrift für Musik*, 174(1), ss.8–11.

ВІРА БІЛЯЄВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-2738-9270>

*доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)*

© Біляєва В., 2025.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ А. ПОНК'ЄЛЛІ МІЖ РОМАНТИЗМОМ ТА ВЕРИЗМОМ

Амількаре Понк'єллі – видатний італійський композитор другої половини ХІХ століття, сучасник Дж. Верді, який прославився ще за життя завдяки постановці та великому успіху його опери «Джоконда». Серед своїх іменитих сучасників він скоріше займає позиції музиканта «другого ешелону» (О. Зінкевич), який залишив, проте, значний слід в історії італійського музичного театру свого часу, що поступово еволюціонував від опер-драм Дж. Верді аж до музичного веризму.

А. Понк'єллі народився 1834 року в комуні Падерно-Фазоларо поблизу Кремони. Його батько був власником крамниці, а також виконував функції сільського органіста. Саме він став першим учителем свого талановитого сина, який у віці дев'яти років був прийнятий до Міланської консерваторії. У десять років майбутній композитор написав свою першу симфонію. Диплом про закінчення консерваторії він отримав 1854 року, а два наступні роки служив органістом у Кремонській церкві Сант-Іларіо. Пізніше обіймав пост капелмейстера Національної гвардії у П'яченці [див. про це детальніше: Tintori, 1985].

У 1856 році, коли А. Понк'єллі написав свою першу оперу «I promessi sposi», починається його творчий шлях у сфері музичного театру. В основу лібрето цього твору був покладений роман Алессандро Мандзоні «Заручені». Проте перші вистави опери пройшли практично непоміченими. Досить довгий час молодий композитор перебував у постійних пошуках роботи, беручись за будь-які замовлення. Про це свідчать його численні композиції для духового оркестру, святкові та похоронні марші, варіації на народні пісні тощо. Постановка нової редакції його першої опери у 1872 році у Мілані, нарешті, принесла автору успіх, нові замовлення і заслужене визнання. У 1873 році він

зміцнив свій успіх балетом «Le Due Gemelle» («Близнюки»). Створена у 1874 році опера «Литовці», заснована на поемі Адама Міцкевича «Конрад Валленрод», також засвідчує широту літературних вподобань А. Понк'єллі, спрямованих у тому числі й до слов'янської поезії.

Однак саме поставлена в 1876 році опера «Джоконда», створена на основі драми Віктора Гюго «Анджело, тиран Падуанський», принесла автору справжній тріумф. Чималому сценічному успіху цієї опери також сприяло співробітництво А. Понк'єллі з відомим італійським лібретистом і композитором А. Бойто. «Джоконда» обійшла практично всі оперні сцени Європи і міцно утримується в музично-театральному репертуарі, а також у вокально-педагогічній практиці аж до наших днів [1]. Зазначимо, що в останній своїй опері «Маріон Делорм», створеній у 1885 році, він знов таки звернувся до театральної спадщини Віктора Гюго.

Аналітичний огляд інтонаційно-драматургічної та образно-сислової специфіки «Джоконди» А. Понк'єллі дозволяє констатувати, що даний твір, який став своєрідною візиткою його оперного стилю, увібрав у себе різноманітні музично-театральні традиції Західної Європи другої половини ХІХ століття. Відчутною є і спадкоємність традицій психологічної «драми характерів» Дж. Верді з показовою для неї гостротою драматичного конфлікту, і домінантна роль яскравого жіночого образу Джоконди, здатної до самопожертви. Її риси мають аналогії з багатьма вердівськими позитивними героїнями. Аналогічного роду спадкоємність демонструє й демонічний образ Барнаби, що безпосередньо передбачає образ Яго в «Отелло» Дж. Верді. Аналогії «Джоконди» з жанрово-драматургічними настановами вердівського музичного театру відчутні й у провідній антитиранічній ідеї вистави, відображеній у ключових лейтмотивах опери. З іншого боку, «Джоконду» А. Понк'єллі можна позиціонувати і як переддень музичного веризму, про що свідчать аналогії між вокальними партіями Джоконди і Тоски, Барнаби і Скарпіа, Енцо і Каварадоссі, що мають також відповідні інтонаційні перетини.

Таким чином, творчість А. Понк'єллі в історії італійського музичного театру середини та другої половини ХІХ ст. виявляється співвідносною із його

національно-романтичною лінією. Як і Дж. Верді, його можна вважати сином епохи Гарібальді, Італії, що страждає і виборює свою свободу. З творчістю Дж. Верді його також зближують сюжети та теми його масштабних історико-героїчних опер, в яких домінує тема протесту проти насильства над людською особистістю, проти морального та соціального гніту, що відповідало ключовим настановам епохи Рісорджименто.

Природно і гармонійно продовжуючи лінію Дж. Верді, втілюючи актуальні теми та ідеї свого часу, творчість А. Понк'єллі стала водночас своєрідною проміжною сполучною ланкою в історії італійського оперного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Його спадщина вплинула на музичну культуру наступного покоління італійських музикантів, що є вже класиками веристського театру. П'єтро Масканьї та Джакомо Пуччіні у свій час навчалися саме у А. Понк'єллі.

Про активне спілкування Дж. Пуччіні зі своїм наставником свідчить їх листування, а також спогади сучасників. Тонкий, чуйний педагог зумів побачити у своєму учні природний дар драматурга та допомогти йому прокласти шлях до оперної сцени. Їх поєднували, окрім офіційних консерваторських, ще й теплі дружні стосунки, довгі бесіди про музику, театр. Педагог знайомив Дж. Пуччіні з музичною класикою різних епох, розширюючи світогляд і виховуючи художній смак свого талановитого учня.

Сказане багато в чому визначило універсалізм творчої особистості А. Понк'єллі, жанрово-стильову та інтонаційно-драматургічну специфіку його оперної спадщини, яка увібрала в себе, з одного боку, кращі традиції італійської опери минулого і сучасності та, водночас, позначила перспективи шляхів її подальшого розвитку у напрямі формування провідних настанов веристського музичного театру та його духовно-естетичних шукань на початку ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Franceschini, S., 2006. La produzione operistica di Amilcare Ponchielli e l'influenza della Scapigliatura milanese (con estratti di alcune lettere finora inedite). In: *Scapigliatura & Fin de Siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento, scritti per Mario Morini, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini*. Roma: ISMEZ, 2006, pp.169–207.
2. Tintori, G., 1985. *Amilcare Ponchielli. Nuove edizioni*.

ОЛЕКСАНДР БОНДАР

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-8162-5083>

*магістрант першого року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Бондар О., 2025.

ОБРАЗ САЛОМЕЇ У ТВОРАХ МИСТЕЦТВА РІЗНИХ ЕПОХ

ЯК ДРАМАТУРГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ЛІБРЕТО ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ Р. ШТРАУСА

Саломея – персонаж, який увібрав у себе культурно-історичні коди з біблійних текстів, релігійних трактатів, художніх творів і музичних інтерпретацій. Її образ трансформується під впливом суспільних змін, відображаючи метафоричне напруження між моральністю і бажанням, сакральним і профанним, тілесністю і духовністю. Автор дослідження розглянув її шлях від мовчазної доньки Іродіади в Євангелії до музичного та драматургічного персонажа опери Штрауса, концентруючись на ключових художніх перетвореннях.

Перші оповідання про доньку Іродіади містяться в Новому Завіті (Матфей, 14:1–12; Марк, 6:14–29). Образ безіменної танцюючої царівни згадується побіжно: акцент робиться зовсім не на ній, а на політичній інтризі й страті Пророка Іоанна. Ранні Отці Церкви інтерпретували її танок як символ тілесної спокуси й духовної слабкості, протиставленої святості Іоанна Хрестителя. В іконографії середньовічних рукописів та вітражів соборів Європи постать царівни часто зображували як попередження проти гріхів плоті, її поза могла бути карикатурно спотворена, щоб підкреслити зв'язок з дияволом.

Середньовічні коментарі додавали моральні повчання: тло єретичних танців вважали передвісником духовного занепаду, а Саломея ставала алегорією гріховності, порочності. Ці тексти використовувалися в літургійних діалогах,

міських театралізаціях і страстях, де образ юної танцівниці набував драматичності завдяки контрасту невинності та злоби.

З поширенням гуманістичних ідей митці Ренесансу, зокрема Тиціан і Кранах, почали шукати індивідуальність у персонажах біблійних сюжетів. Тиціан у своїх картинах «Саломея з головою Іоанна» (бл. 1515, Римська галерея Дорія-Памфілі; бл. 1550, Музей Прадо) показав героїню замисленою та зворушеною водночас. Він використовував теплі кольори й майстерну гру світлотіні, щоб передати подвійність її емоцій: відразу і привабливість смерті одночасно. Фрагменти природної краси – плавні лінії шовкових тканин, розкішне волосся – контрастують із моторошним зображенням крові та відрубаної голови.

Кранах Старший у Північному Відродженні обирає стриманіші барви, але додає символічні елементи: червону квітку, змії на ребрах стола як натяк на спокусу й гріх. Таким чином, виникає новий пласт інтерпретації: відображення індивідуального внутрішнього світу героїні, підкореного суперечливим імпульсам.

У середині та наприкінці ХІХ століття образ Саломеї стає канонічним символом декадансу. Гюстав Моро, натхнений романтичною екзотикою та християнською містикою, у творчих циклах «Саломея, що танцює перед Іродом» і «Явище» втілює її як богиню руйнації. Він працює з концепцією дитино-богині як нерухомої, застиглої в ритуальній позі, у центрі архітектури, що нагадує трон. Моро поєднує протилежності: естетичну довершеність із жахливою деталізацією, екзотичні орнаменти з готичними формами. Це створює враження, ніби глядач спостерігає не за історією, а за позачасовою візією.

Стефан Малларме у віршованій поемі «Іродіада» (1864–1898) зосереджується на внутрішніх струнах героїні. Він уводить мотив місяця як символу мінливості й занепаду, використовує скупі, але багатозначні кольорові образи. Малларме запозичує мову емблем та геральдики, трансформуючи легенду в символістську драму, де кожен рядок – закодований знак.

Жоріс-Карл Гюїсманс («À rebours», 1884) на основі картин Моро створює літературний маніфест декадансу. В описах Саломеї та її оточення він

використовує суперечливі образи «монстра» й «богині», «маски» й «голоті». Головний герой роману дез Ессент вважає, що лише в мистецтві можна знайти справжню правду – так утверджується концепція «мистецтво заради мистецтва».

Гюстав Флобер у новелі «Іродіада» (1877) не лише адаптує біблійний сюжет, але й переосмислює роль Саломеї як агенту дії. Відсутність епізодів танцю тут компенсується глибоким психологічним портретом героїні: її мотивації, сумніви, внутрішні монологи. Флобер додає політичний контекст: інтриги дворянського двору, страх перед бунтом. Він показує, що танець – лише зовнішній фасад, а справжня сила Саломеї полягає в її здатності маніпулювати владою.

П'єса Оскара Уайльда «Саломея» (1891/1893) – перший драматургічний камертон декадансу. Написана французькою, вона насичена алегоріями й символами: місяць, кров, дзеркала, коштовності. Характерні трикратні рефрени створюють ритмічну «заклинальну» текстуру. Уайльд зосереджується на миті – моменті зустрічі краси і смерті, прагнення і неможливості. Він вводить гомо- та некрофільні мотиви, перетворюючи біблійну оповідь на провокаційний ритуал.

Драма Уайльда мала скандальну історію: заборона в Лондоні, прем'єри в Парижі за участі Бердслі, що сприяло формуванню «образу забороненого мистецтва», ключового для декадансу.

Ілюстрації Обрі Бердслі до доповненої версії п'єси 1894 року стали культовими: чорне й біле, гострі лінії, андрогінність, гротескні форми. Він поєднує японізм і модерн, створюючи нову графічну мову для Саломеї.

Франц фон Штук у картині 1906 року втілює тріумф фатальної жінки: її поза – це перемога, її погляд – виклик, а обставини – поєднання еротики й жаху. Штук додає бароко і символізм, його Саломея стає театральною маскою смерті.

Жюль Масне («Іродіада», 1881) успадковує гранд-оперний формат: великі хори, балет, лірико-романтичні арії. Образ Саломеї тут менш жорсткий, радше трагічний. Вокальні лінії схиляють героїню до людяності та співчуття.

Карл Райнталер і Юліус Рентген експериментували з камерними формами, сюїтами та симфонічними поемами, на тему Саломеї. Однак їх роботи залишилися в тіні Штрауса.

Олександр Глазунов 1908 року створив музичний твір для сцени Уайльда, де намагався поєднати симфонічну гладкість із драматургічною гостротою, що символізує перехід від романтизму до модернізму.

Однотименний твір Штрауса за п'єсою О. Уайльда «Саломея» (1905) став новим словом в оперному мистецтві. Лібрето Уайльда в перекладі Лахманн зі скороченнями Штрауса зберігає алегоричність: повтори слів «місяць», «кров», «насолота» стають музичними лейтмотивами. Структура: 10 сцен, де поступово наростає напруга, від мовчазного початку до фінального монологу над головою Йоканаана.

Особливості опери: оркестр як персонаж – 110 музикантів у балансі із 15 співаками. Хроматизм у сервісах міфу – дисонанси й атональні акорди передають психоз героїні. Мотив місяця та крові – оркестрові фрази підкреслюють ритуальність. Структура лібрето – кожен розділ – це музичний епізод, який відповідає символічному змісту тексту. Штраус вперше використав техніку «голосового контрапункту»: сольні партії накладаються на оркестрові полотна, створюючи відчуття конфлікту. Штраус упроваджує техніку «звукового символізму»: так, подзвін («кати martyr») стає музичним знаком втрати, а кульмінаційні акорди – знаком апофеозу.

Образ Саломеї – це функціональна модель культурної пам'яті, де біблійний фольклор, релігійні наративи, декадентська естетика й музична інновація переходять одне в одне. Для режисера це не лише виклик у сценічній інтерпретації, але й можливість комунікації з глядачем на рівні архетипів.

ВОЛОДИМИР БОРДОНЮК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0634-6910>

кандидат мистецтвознавства,

в.о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна)

© Бордонюк В., 2025.

РОЗВИТОК ТЕХНОЛОГІЙ У МИСТЕЦТВІ ФРАНЦУЗЬКОГО ТЕАТРУ

Однією з небагатьох творчих галузей, які сильно залежать від впливу живих людей на робочий процес, є театр, головними пам'ятками якого завжди були інтимність вистав і гра акторів. Незважаючи на це, мистецтво театру тісно

пов'язане із сучасними тенденціями, як у темах, яких він торкається, так і в інструментах, використовуваних художниками.

Завдяки цим нововведенням театри змогли розширити свої кордони та охопити ширшу аудиторію. У результаті бельгійсько-румунського співробітництва компанія *IDIOMATIC/Dub* розробила систему субтитрів та перекладу з використанням розпізнавання голосу для потреб, у цьому проєкті були задіяні актори з п'яти різних країн. Досягнення цифрових технологій також дозволили театрам більш повноцінно розкривати соціальні питання, пов'язані із самими технологіями. У виставі *Stage Your City* у використанні змішаної реальності європейським глядачам пропонується зануритися в своє місто в гіперраціональному аутопічному майбутньому, яким керує штучний інтелект; можливість розпочати дискусію про те, як поєднати людські цінності та зручність життя з розвитком технологій.

Перформанс також використовує рух для створення унікальних вражень, в яких танцюристи та виконавці інтерпретують цифрові елементи, такі як інтерактивні проекції, костюми, оснащені датчиками захоплення руху, або візуальні ефекти в реальному часі, щоб надати своїм рухам фізичний вимір і наділити своїм особливим сенсом. Ці гібридні уявлення поєднують танець, театр і цифрове мистецтво, розширяючи межі художньої самобутності. Такий напрям має *Porquoi Moi* Еммануеля Рейно, який використовує різні драматургічні та технічні підходи, що застосовуються для організації циркуляції виконавців та глядачів: акторська гра на сцені, модульна візуальна сценографія, живе виконання саундреку і віртуальна реальність. Публіка інтегрується в дію так само, як і виконавці, і глядач занурюється в подорож, що діє на нього та його спогади.

Також важливим є те, що театральне мистецтво пов'язує багато спільного з віртуальною реальністю та технологіями XR загалом. І театральне мистецтво, і XR-досвід засновані на часі та існують лише тоді, доки в них беруть участь люди. Обидва ґрунтуються на створенні вигаданого всесвіту, покликаного розважати, інформувати, просвіщати. Мета театру – уявити «реальність під час вистави». Можна сказати, «віртуальну» реальність, оскільки це «потенційний» простір, зі

своєю глибиною, своїми розмірами, своїм декором, покликаний зробити правдоподібним – отже, реальним – вигадку, повністю підпорядковану сценарію та грі акторів, як це уявляють автор і режисер.

Щодо цього використання технологій XR – це лише один крок до занурення, про який мріяв спочатку театр, а згодом і кінематограф. Досить сказати, що поєднання розваг і технологій, як і раніше, має блискуче майбутнє.

Історія театру є багатогою та складною, вона охоплює століття та має розвиток у різноманітних культурах. Це захоплююче видовище існує з давніх часів і перетворюється відповідно до вподобань і прагнень різних епох.

Сучасний театр часто виступає в ролі дзеркала, яке критикує суспільство свого часу, піднімаючи універсальні теми, які протягом століть захоплювали і змушували задуматися глядачів. Зараз стрімко розвиваються сучасні театральні прийоми, які впроваджують передові технології та інноваційні підходи, що розширюють художні можливості. Серед цих технік можна знайти використання пристроїв доповненої реальності для створення унікальних вражень від занурення; інтеграцію передових звукових технологій для збагачення вражень аудиторії від прослуховування; використання відеопроєкцій для створення динамічних декорацій. Технології зробили справжню революцію у способах створення театральних постановок. Досягнення у сфері творчого програмного забезпечення, освітлення та звуку дозволяють художникам розширювати кордони свого мистецтва.

У цифровій сценографії використовують відеопроєкції та світлодіодні екрани, які дозволяють створювати віртуальні та інтерактивні декорації. Ці технології відкривають безмежні можливості для режисерів та дизайнерів зі створення захоплюючих візуальних середовищ.

В удосконаленому звукопідсиленні працюють сучасні системи звукопідсилення, такі як спрямовані динаміки та високоякісні бездротові мікрофони, що значно покращують акустичну систему виступів. Програмне забезпечення для мікшування в реальному часі також дозволяє динамічно модулювати звук відповідно до потреб виступу.

Також стрімкого розвитку набули віртуальні репетиції, в яких інструменти віртуальної та доповненої реальності дозволяють артистам репетирувати в середовищах, що імітуються, забезпечуючи підвищену гнучкість та ефективність творчого процесу. Ці технології особливо корисні для танцювальних та театральних компаній, яким доводиться репетирувати складні сцени без постійного доступу до фізичних декорацій.

Технології змінили пряму трансляцію театральних вистав. Цифрові платформи та соціальні мережі відкривають нові можливості для охоплення глобальної аудиторії.

Пряма трансляція на платформах *YouTube*, *Facebook Live* та *Zoom* дозволяє артистам ділитися своїми виступами зі світовою аудиторією в режимі реального часу. Це особливо набуло популярності під час пандемії *COVID-19*, коли багато театрів та концертних залів було закрито.

Послуги цифрового продажу квитків полегшують глядачам купівлю квитків та дозволяють організаторам ефективніше керувати бронюванням місць та місткістю. Такі платформи, як *Eventbrite* та *Scènes Connectées*, пропонують комплексні рішення для керування заходами.

Контент на запит є дуже зручною функцією для поціновувача театрального мистецтва. Записи можна транслювати на запит, що дозволяє глядачам насолоджуватися виступами у зручний для них час. Це дає друге життя театральним виступам та приносить артистам додатковий дохід.

Можна додати, що великої популярності стрімко набуває інтерактивний театр – театр як інструмент усвідомлення. Свобода думки, свобода буття досягається за допомогою знання та здатності до аналізу, яку воно дозволяє. Це все ще необхідно зробити відповідним чином та з використанням відповідних інструментів. Інтерактивний театр розрахований на дорослу, дитячу та підліткову аудиторію, останніми роками він зарекомендував себе як потужний інструмент підвищення поінформованості про соціальні проблеми та як засіб реагування на них за допомогою роздумів та участі. Деякі із сьогоденних позитивних реалій були вчорашніми жалюгідними утопіями.

Цей досвід дозволяє інсценувати складні ситуації та дає кожному можливість виявити власні ресурси для їх подолання.

Театр продовжує зазнавати змін, щоб пристосуватися до сучасного світу, який стрімко змінюється і додає нові реалії сьогоденню. При цьому він досяг великого розвитку, сприяючи скороченню викидів вуглецю та розвиваючи принципи переробки, відновлення, повторного використання та енергозбереження в рамках екологічного підходу та дизайну. Наприклад, віртуальні репетиції та цифрові декорації можуть скоротити потреби в матеріалах та енергії. У рамках акції, що проводиться ETS, декілька великих театрів у 30 європейських країнах зобов'язалися досягти вуглецевої нейтральності до 2030 року.

Сьогодні театр продовжує впливати на світову культуру, запроваджуючи сучасні технології для збагачення вражень глядача. Майбутнє цих інновацій, очевидно, залежить від їхнього поширення, тому сучасне завдання полягає у здатності глядача прийняти ці гібридні форми, які стануть ключем до завтрашньої нової творчості.

НАТАЛІЯ БОРОДІНА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7502-518X>

кандидат філософських наук,

докторант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Бородіна Н., 2025.

ОПЕРА ПІД ЧАС ВІЙНИ: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ «OPERA APERTA»

ТА ПРИНЦИПІВ «ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ»

Довгий час у музичному просторі українських оперних театрів домінувала європейська класика з додаванням російських композиторів і невеликим відсотком творів українських оперних класиків; як правило, це були С. П. Гулак-Артемовський та М. В. Лисенко.

Наприклад, в афіші Національної опери України за листопад 2021 року представлено 12 вистав на музику європейських, 8 вистав на музику російських та 3 вистави на музику українських композиторів. Для порівняння в афіші за

лютий 2024 року представлено 14 вистав на музику європейських і 4 вистави на музику українських композиторів (М. Лисенко, М. Скорульський, Т. Старенков, В. Сильвестров) [Національна опери України, 2024]. Необхідність переосмислення репертуару пов'язана з процесами деколонізації: у стилі колоніальної політики Радянський Союз серед усіх завойованих республік довго і продуктивно проводив пропаганду переваги та величі російської культури, що призвело до появи комплексу меншовартості в цілому і зменшення уваги до вітчизняних опер. З 2000-х років на сценах почали з'являтися опери сучасних українських композиторів: Григорія Майбороди, Валентина Сильвестрова, Анатолія Кос-Анатольського, Івана Небесного, Євгена Станковича та інших. З початком війни українські опери нарешті отримали можливість розширити свою присутність у театрах: в Одеському оперному з'являється спектакль «Катерина» О. Родіна, яка показує історичні паралелі між ситуацією часів Тараса Шевченка та сьогоденням [Одеський національний академічний театр опери та балету, 2024].

Якщо класичні театри відгукнулися великою кількістю спектаклів про війну (особливо Херсонський драматичний театр, що за часів окупації Херсона знаходився в евакуації та поповнив свій репертуар 8 новими п'єсами відповідної тематики), оперні театри переважно пішли шляхом не прямого звернення до військової теми, а пошуків української ідентичності: такими спектаклями стали «Тіні забутих предків» та «Лис Микита» (І. Небесний), «Вкрадене щастя» (Ю. Мейтус), Мойсей (М. Скорик), «Коли цвіте папороть» та «Страшна помста» (Є. Станкович) [Львівська національна опера, 2024].

Київська опера розширила репертуар виставами на музику українських композиторів: «Лускунчик» (І. Небесний), «Сойчине крило» (А. Кос-Анатольський), «Як козаки змія перемогли» (І. Поклад) (Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, 2024), у національній опері це «Слегія воєнного часу» (балет В. Сильвестрова), «Вечори на хуторі біля Диканьки» (Є. Станкович), «Лілея» (К. Данькевич), «Лісова пісня» (М. Скорульський).

Харківська опера звернулася до популярного твору С. Жадана (номінант на Нобелівську премію), так було створено оперу «Вишивання. Король України» на музику Алли Загайкевич, серед прем'єр варто також виокремити твір «Поет» на музику Л. Колодуба та оперу Золтана Алмаші «ТГШ. Подорож у часі» [Харківський національний академічний театр опери та балету імені М.В.Лисенко, 2024].

Дніпропетровський оперний театр поставив «Хитрого Лиса» (І. Небесний), «Сорочинський ярмарок» (О. Злотник), «Лісову пісню» (М. Скорульський) [Dnipro opera, 2024].

Одеський національний академічний театр опери та балету поставив опери «Вій» (В. Губаренко) та «Катерина» (О. Родін) [Одеський національний академічний театр опери та балету, 2024].

Окрім історичних паралелей та роздумів про ідентичність, у декількох творах тема війни зазначена як головна проблематика: це твір Є. Станковича «Псалми війни», поставлений у Київському та Львівському оперних театрах (характерною рисою постановок були оперні співаки на сцені у звичайному одязі та з валізами і сумками, що відтворюють картинку біженців війни). Також оперою про війну є «Мистецтво війни» З. Виделка (рефлексія на те, що українці переживають зараз) та «Елегія воєнного часу» В. Сильвестрова (Київ).

Пошуки нових засобів виразності опери часів війни стикались з багатьма викликами, одними з найбільших з яких є травмонебезпека теми, необхідність формувати травмоінформоване мистецтво для уникнення ретравматизації, тому логічним стало звернення до роботи з темами жорстокості, яка колись була започаткована «театром жорстокості» Арто. Арто створив концепцію ненаративного театру, який зможе впливати на глядачів і змінювати їхню свідомість через «примітивні й дикі» вираження неусвідомлених страхів та потягів, що теоретизовано у праці «Театр та його двійник» [Арто, 2021]. Ненаративна жорстокість того, що відбувалось на сцені, жорстокість образів та дій були покликані дати людині нові сенси та справжній катарсис.

Другим концептуальним викликом стала стрімка мінливість подій, коли кожен новий день відкриває нові трагедії та нові травми, тим самим мистецтво

теж має стати нестатичним, використовувати динамічні варіативні форми, про що мріяв ще У. Еко, який в концепції «opera aperta» описав вимоги до опери майбутнього: відкритість, індетермінованість та алеаторику, а також поліваріативність та контраверсійність [Еко, 1962].

Особливостями нового жанру Еко також зазначив відкритість сюжету і залучання «не музичних» засобів замість музичних інструментів. Автор уникає надання завершеної форми та змісту, надає можливість участі слухача або імпровізації творчого колективу, або використань особливостей приміщення.

Творче об'єднання І. Разумейка та І. Григоріва вирішило перенести принципи Арто до оперного жанру, а також розвинути жанрові принципи «opera aperta». Звернення до жанру опери було досить логічним кроком у дослідженні ідеї ненаративного театру Арто, що дозволяла експериментувати зі сценою та звуком, і актори виконували дію тілом та голосом, але її можна було спробувати зробити ненаративною дією. Таким чином, ми отримаємо ненаративну музичну-театральну виставу, яка має змінюватись від одного виконання до іншого – саме такий принцип стає основою творів об'єднання «Опера аперта» (нова назва об'єднання І. Разумейка та І. Григоріва) та подальшого творчого пошуку заснованої за їхньої участі «Стипендії Антонена Арто» – проєкту, який стає грантовою підтримкою перформативного мистецтва нового типу.

Новий мистецький стиль, який ґрунтується на засадах А. Арто та У. Еко, надав цікаву особливість творам українських експериментальних опер: якщо попередні експерименти західних авторів у жанрі «opera aperta» були побудовані в дусі деконструкції (як правило, основою був класичний сюжет і запропонована авангардна його інтерпретація), де експерименти, сарказм та бажання шокувати були головною метою, то в роботах українського творчого тандему в 2020-х роках з'являється соціальна складова, яка намагається привернути увагу до соціальних проблем і таким чином наближає вистави до акцій арт-активізму: так, тема світу після апокаліпсису була представлена в опері «Chornobyldorf», тема екологічної катастрофи – в опері «GAIA 24».

Українські вистави, засновані на принципах ненаративності А. Арто та відкритості /варіативності У. Еко, дають нам досить цікавий арт-продукт, який є

конкурентоспроможним серед сучасної культури – він привертає багато уваги, викликає численні дискусії та дозволяє заперечити тезу щодо застарілості опери як жанру. До того ж арт-проект, який поєднує принципи А. Арто та У. Еко, допомагає вирішити життєво важливе завдання для української культури: за допомогою яскравих невербальних образів показує, що українська культура прямо зараз піддається винищуванню з боку російського вторгнення і потребує допомоги. Жорстокість подій на сцені є лише відображенням реальної жорстокості, і співвідношення принципів «опера aperta» та театру жорстокості має найбільш дієві засоби, щоб це відобразити.

Важливим принципом синтезу «опера aperta» та «театру жорстокості» стає «Дистанція до метанаративу» [Шмурак, 2023]. Мистецтвознавець О. Шмурак, дотичний до проекту, зазначає: «Ми оточені купою звичних і відомих явищ і послуг, ба більше, нам пропонують і метанаративи, тобто нав'язують, як це все розуміти, як до цього ставитися, які вибудовувати ієрархії та причинно-наслідкові зв'язки. Тому для дослідження і розвитку психіки і мислення корисно дистанціюватись до існуючих метанаративів, створюючи для себе альтернативні структури змістів і сенсів» [Шмурак, 2023].

Саме ця дистанція від метанаративу показує важливість протистояти тоталітаризму в мистецтві – проблема, яка здавалось вирішеною в кінці ХХ століття, але повернулась спочатку в Росії, де мистецтво стало зброєю пропаганди, а зараз схожу проблему тиску на різноманітність мистецтва відчуває Америка за каденції Трампа.

Мистецькі пошуки наразі тривають, тож ми можемо чекати на появу нових цікавих вистав, які адаптуються та змінюються згідно з реаліями воєнного часу та ставлять питання жорстокості ненаративними засобами.

Список використаних джерел

1. Арто, А., 2021. *Театр та його двійник*. Київ: Видавництво Жупанського.
2. Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, 2019, [online]. Режим доступу: <<https://kyivoperatheatre.com.ua/repertoire/>> [дата звернення: 23.02.2025].
3. Львівська національна опера, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://opera.lviv.ua/repertoire/opera>> [дата звернення: 21.02.2025].
4. Національна опера України, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://opera.com.ua/>> [дата звернення: 22.02.2025].

5. Одеський національний академічний театр опери та балету, 2025. [online]. Режим доступу: <<https://operahouse.od.ua/>> [дата звернення: 22.02.2025]. URL: <https://operahouse.od.ua/> (дата звернення 23.03.2025)
6. Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенко, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://kharkivopera.com.ua/#>> [дата звернення: 23.02.2025].
7. Шмурак, О., 2023. Музика як інструмент дослідження мислення, [online]. Режим доступу: <<https://artaudfellowship-ukraine.org/oleksii-shmurak-lekcia-music/>> [дата звернення: 23.02.2025].
8. Dnipro opera, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://www.opera-ballet.com.ua>> [дата звернення: 23.02.2025].
9. Eco, Umberto, 1962. *Opera aperta*. Milan: Bompiani.

СВІТЛАНА БАЛІНОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-0673-4746>

старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

© Балінова С., 2025.

ІВАН ВУЛПЕ – ФУНДАТОР БОЛГАРСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Предметом наукових інтересів є історія болгарської музики, біографії відомих діячів болгарського Відродження, а також творчі досягнення, композиторські школи болгарських музикантів на сучасному етапі їх розвитку. Чим більше заглиблюватися у вивчення переліченої вище питання, тим більше відкривається фактів взаємодії, взаємозв'язку української та болгарської культур.

Іван Вулпе – яскравий представник болгарської вокальної школи. Розглянемо його біографію та творчий шлях у контексті його зв'язків із Україною.

Іван Николаев Вулпе народився 1 вересня 1876 року у с. Чешмекьой (Чишмикиой). Воно засновано у 1809 року переселенцям із Болгарії, а першу згадку в історичній літературі про нього знаходимо у 1754 році. Розташоване поряд з Болградом, де у батьків Івана Вулпе був будинок і наділ землі.

Батько – бесарабський болгарин Николай Георгиев Иванов, онук Николая Иванова, переселенця з Північної Болгарії, Шуменсько. Мати – Софія Тихчева, дочка бессарабського болгарина Петера Тихчева, переселенця із болгарського міста Нові Пазар, та Івони Складовської, батько якої був відомим музикантом з Варшави. Саме від Івони Складовської, Жанет, як називали її в сім'ї, успадкувала свій музичний дар Софія Тихчева. І передала своєму синові-первістку, якого і називали Іван, або Жан, на честь його бабусі Івони, яка так мріяла про оперну кар'єру.

На той час прізвище «Іванов» перетворилася на прізвище «Вулпе» (від латинського «vulpes» – «лисиця»), бо хтось у роду мав славу хорошого мисливця і вміло ставив капкан на лисиць. У сім'ї народилося ще 9 дітей.

Першою вчителькою музики Івана Вулпе стала його мати, яка мала хорошу освіту і дуже добре грала на фортепіано.

Також Вулпе співав у церковному хорі Болградського кафедрального собору Св. Преображення. Основну освіту він здобуває у Болградській гімназії, де його батько, на той час уже кмет (мер) Болграда та земський голова, перебуває на почесній посаді піклувальника комітету навчального закладу.

«....Това свято българско учебно заведение», – так відгукувався про гімназію відомий болгарський поет і національний герой, один з лідерів болгарського руху звільнення від Османського ярма, Христо Ботев (1848-1876).

Болградська гімназія, де навчання велося болгарською мовою, відіграла велику роль у розвитку національної самосвідомості та дала освіту великій плеяді болгарської інтелігенції. Після закінчення гімназії у Болграді І. Вулпе навчався вокалу у відомих педагогів: бельгійського співака, представника франко-італійської школи співу Камілло Еверарді (1824-1899), прихильника резонансної техніки звуковидобування, та наступника його справи, італійського камерного музиканта Умберто Мазетті (1869-1919), який майстерно зумів розкрити самотність обдарування, особливості таланту і найбільш виразні риси голосу (Вулпе мав бас) майбутнього співака.

З 1800 року Вулпе часто гастролює у Болгарії. Влітку 1899 року здійснює велике концертне турне разом зі своєю дружиною, болгарською оперною співачкою Богданою Гюзелевою-Вулпе (1878-1932), першою жінкою-композитором у Болгарії.

З 1908 року Іван Вулпе постійно живе в Болгарії та на запрошення ще одного болгарського співака, також випускника Болградської гімназії, учасника першої української професійної театральної трупи, організованої Михайлом Старицьким і Марком Кропивницьким у 1882-1886 роках, Константина Михайлов-Стояна (1853-1914), бере активну участь у заснуванні Болгарського оперного товариства «Българската оперна дружба». З урахуванням цього

товариства, на його основі, було створено у 1921 року «Софійську народну оперу», з 1922 вона мала назву «Народна опера».

Служить у театрі солістом до 1926 року, а з 1921 року починає викладати у Музичному училищі у Софії. Вже пізніше Вулпе – професор у Державній музичній академії, і по праву вважається одним із засновників болгарської вокальної школи.

Серед його учнів зустрічаємо ім'я відомого болгарського співака Петра Райчева (1887-1960), концертмейстером якого була Елена Янкова-Колтоновська, випускниця Київської консерваторії за класом Григорія Миколайовича Беклемішева (1881-1935).

Олена Янкова-Колтоновська – сестра Тамари Георгієвої Янкової (1907-1983), професора, зав. кафедри Софійської консерваторії, народної артистки Республіки Болгарії. Вона також дочка відомого збирача народних пісень, полковника Георгія Янкова, який у 1908 році видав збірку записаних ним у Бессарабії 333 народних пісень, і онука Олени Янкової, відомої виконавиці болгарських народних пісень із Бессарабії. Бессарабські пісні також гарно співала і Кіна Янкова, тітка Елени Янкової-Колтоновської.

Ці сторінки болгарської історії музики становлять інтерес і для української музичної культури, розширюють її вплив на інші народи та етноси.

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4898-5000>

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
(Київ, Україна)*

© Веселовська Г., 2025.

КЛАСИЧНА УКРАЇНСЬКА ОПЕРА В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ РЕЖИСЕРІВ-НОВАТОРІВ:

ВІД «КУПАЛА» СЕРГІЯ КАРГАЛЬСЬКОГО

ДО «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ» ІВАНА УРИВСЬКОГО

Як одну з виняткових прикмет музичного театру України ХХ – початку ХХІ століть можна виокремити активну й динамічну українізацію опери, зумовлену бажанням компенсувати відсутність національного оперного театру в

попередні століття. Відомо, що через репресивну політику Російської імперії протягом всього ХІХ століття реалізація української опери як сценічного жанру була неможливою. А на оперних сценах українських міст домінував певний не український дискурс: в Одесі – італійський, у Харкові – російський, у Києві – польський та російський [7]. Усе це разом обумовило те, що навіть нечисленні українські опери не виставлялися в театрах повноцінно, а лише в так званому музично-драматичному варіанті, де виконавцями основних партій інколи були непрофесійні співаки.

Ситуація кардинально змінилася з утвердженням української державності 1917 року, бо і в уряді УНР, і в уряді Гетьманату розглядалися проекти створення Українського оперного театру. Але реалізувалася ідея української опери вже в середині 1920-х років завдяки зусиллям театральних митців нового покоління. Одним з тих, хто відіграв ключову роль у цьому процесі, був активний реформатор музичного театру Сергій Каргальський (1888-1938, спр. пр. Слинко), який одним із перших виступив з ініціативою створення української опери в столиці України.

Театральна кар'єра Сергія Каргальського розпочалася 1912 року в Одесі в приватних трупах, а 1917 року він став артистом Українського Національного Театру в Києві, який у 1918 році було реформовано, тож актор опинився в трупі Державного драматичного театру. З 1919 року Сергій Каргальський грає у виставах Державного театру ім. Т. Шевченка, зокрема в «Лісовій пісні» Лесі Українки, а від 1922 року – він вже в складі театру ім. Марії Заньковецької. 1923 року Каргальський разом з іншими досвідченими артистами увійшов до четвертої майстерні очолюваного Лесем Курбасом Мистецького Об'єднання «Березіль», де не тільки брав участь у спектаклях («Джінні Гітінс» Е. Сінклера), а й пробував себе в режисурі.

Надалі творча й організаційна діяльність Сергія Каргальського пов'язана з музичним театром. Як зазначає одна із дослідниць, «у 1925 р. відомий покровитель митців директор кооперативної спілки «Дніпросоюз» Дмитро Коліух запропонував Каргальському створити у Харкові Українську державну оперу, об'єднавши навколо вітчизняних театральних та музичних традицій

потужний акторський колектив» [6, с. 60]. Отже, від 1925 року Каргальський стає директором утвореного урядом своєрідного тресту оперних театрів Харкова, Києва й Одеси та одночасно директором Харківської української державної опери. Однак, вже наступного року, коли оперні театри трьох міст розділилися, Каргальський очолив Оперний театр в Одесі. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років Сергій Каргальський як музичний режисер працює паралельно в кількох оперних театрах України: ставить вистави в Одесі, Харкові, Києві, а також в Українській державній опері Правобережжя, яка свій перший сезон провела у Вінниці.

У більшості здійснених вистав Каргальський виразно виявляв свою творчу позицію активного українізатора оперного мистецтва. Так, у лютому 1928 року в Харківській державній опері з'являється його режисерська версія «Тараса Бульби» М. Лисенка, приурочена до 15-річчя з дня смерті композитора (диригент А. Рудницький, художник А. Петрицький, з І. Паторжинським у ролі Тараса). Цей спектакль одразу було визнано як непересічну мистецьку подію: монументальне сценічне рішення Петрицького постало тлом для винахідливої режисури Каргальського, який, використовуючи прийоми кіно, відтворив сцену штурму Дубно. «Цього в сценарії немає, і це надає опері певної рівноваги та завершеності, – писав рецензент. – Ефектно подано й кінець опери. Коли пригадати ті «апофеози» й «живі картини» зі «співами» (яких Лисенко не писав) і якими «угроблювали» «Тараса Бульбу» 1924 р., то режисерську роботу нині треба визнати цілком пристойною» [5, с. 9].

Прагнення посилити національний наратив в оперних спектаклях України спонукало Сергія Каргальського вдатися до активної українізації творів російських композиторів, події яких розгорталися в Україні. Зокрема «українізованими» були його постановки 1929 року «Русалки» О. Даргомижського в Харківському театрі та «Князя Ігоря» О. Бородіна в Одесі. У харківській «Русалці» (диригент М. Вериківський, художник О. Хвостенко-Хвостов) український колорит акцентувався барвистими рушниками, що прикрашали куліси, дніпровими краєвидами та колесом млина, яке оберталося й рипіло протягом усієї дії, а ще пнем замість «заповітного» дуба. Крім того,

музичний матеріал доповнювався українськими веснянками в обробці М. Вериківського, а в другій дії детально відтворювався обряд старовинного українського весілля ХVІ століття.

Досвід українізації вистав прислужився Сергію Каргальському, коли він взявся за першовтілення масштабної опери «Купало» галицького композитора Анатолія Вахнянина. Вона була поставлена на сцені одразу кількох оперних театрів України, зокрема, у сезоні 1929-1930 років у Харкові (диригент А. Маргулян, художник А. Петрицький). З цього приводу один з музикознавців зазначав: «Треба визнати цю постанову за виключну подію й знаменне явище – вперше на терені УРСР і України ставиться опера галицького композитора; вперше, взагалі, ставиться опера «Купало» – твір, що до цього часу був занедбаний, захований від слухача і глядача; вперше організовано знайомство зі складним зразком творчості Галичини – країни, штучно відірваної від загального культурного процесу...» [1, с.15].

Появі опери «Купало» на українській сцені чимало посприяв співак Михайло Голинський, який на той час перебував у Харкові. Він, користуючись особистою підтримкою Наркома освіти Миколи Скрипника, домігся, аби опера пішла одразу в трьох державних операх України, а сам виступив у головній партії Степана. Написана у традиційній класичній формі, з яскраво окресленими аріями, хорами, ансамблями, ця опера, чий сюжет був узятий з ХVІІ століття – епохи боротьби козаків проти татар, у режисерській інтерпретації Сергія Каргальського набрала сучасного та актуального звучання.

Михайло Голинський згадував: «Композитор Михайло Вериківський, здається, з диригентом-композитором Антоном Рудницьким і диригентом Маргуляном поробили поправки в партитурі, «згущуючи» музику більшою кількістю інструментів. Суфлер, заслужений артист Овчинніков, вписав до партитури поправлений мовно текст. Вериківський взявся до композиції балету, який був доданий до опери «Купало», а вічно живий, непосидючий, крикливий геніальний маляр-інсценізатор Анатоль Петрицький взявся до праці над оформленням сцени, роблення шкідів на оригінальні нові костюми для солістів, хору, балету» [3, с.263–264].

Саме ця вистава, що мала безпрецедентний успіх у харківського глядача протягом сезону 1929–1930 років вже під час арешту С. Каргальського в 1937 році, разом із українізованим «Князем Ігорем», стала одним із головних приводів до звинувачень режисера в націоналістичній діяльності. «Ті з глядачів, що хотіли купити квиток на останню виставу «Купала», – згадував М. Голинський, – вистоювали наперед годинами при касі або старалися через знайомих артистів, хористів, музикантів, робітників чи артистів балету купити собі та своїй родині квитки на виставу. Тож і не диво, що на останню виставу «Купала», якою кінчився оперний сезон, вже який тиждень наперед були всі квитки одного дня викуплені, що викликало велике невдоволення, нарікання у тих, що не встигли квитки скоріше набути.

Вся вистава «Купала» від самого початку аж до останнього звуку-тону пройшла у виїмково піднесеному, захопленому настрої. Кожний, що того вечора виступав, старався якнайкраще показати себе, тому й не диво, що вистава проходила дуже справно, сердечно, з любов'ю і захоплюючо, що уділялося «розігрітій» публіці, яка реагувала гураганними оплесками на виступ солістів, хору і балету» [3, с.313].

Цілком очевидно, українізація опери як сценічного жанру була програмною для діяльності Сергія Каргальського, що засвідчує також його стаття з нагоди п'ятиліття Державної опери. «У репертуарі першого сезону (1925 р.) не було й однієї оперової назви оригінальної творчості українських композиторів, і в шостому сезоні столичної опери ми маємо колосальну перемогу в репертуарі, і наша опера сьогодні вже нараховує 50% оригінальної музичної творчості: «Золотий обруч» Лятошинського, «Кармелюк» – Костенка, «Купало» – Вахнянина, «Тарас Бульба» – Лисенка, «Вибух» Яновського, балети «Вогонь над Гангом» – Яновського, «Пан Каньовський» – Вериківського» [4].

На противагу українському героїко-патріотичному тренду, який утверджував Сергій Каргальський як режисер, втіливши також на харківській сцені оперу «Кармелюк» В. Костенка (травень 1931 року), у музичному театрі України формувався інший пародійний театральний дискурс. Так, на початку 1931 року теж у Харкові, але в Першій державній українській музичній комедії

відбулася прем'єра оновленої версії опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського в режисурі Мар'яна Крушельницького, з музичними додатками композитора Михайла Тіца (диригент О. Рябов, художник М. Маткович, хореограф І. Бойко).

Під враженням від вистави рецензент занотував: ««Запорожець за Дунаєм», попри того, що в цій постанові чимало використано старого «Запорожця за Дунаєм», являє собою цілком новий оригінальний твір. Розповідаючи про пригоди петлюрівця-емігранта в Марокко, Остап Вишня влучно вмонтував старого «Запорожця», подавши його, як сцену на сцені, як виставу, що нею емігранти заробляють гроші на прожиток. Автор гострою сатирою картає закордон, еміграцію тощо» [8, с. 21].

Отже, письменник Остап Вишня суттєво оновив лібрето, політизувавши його відповідно до вимог часу, модифікував фабулу та ввів додаткові сцени (конференція політичних діячів), написані в дусі памфлету, а протиставляючи перший і другий плани пародійної комедії, використав прийом «театру в театрі». За спостереженням літературознавиці відбувається наступне: «Засобами театральної умовності письменник переносить дію в Марокко де українським вигнанцям, доводиться заробляти на життя щоденними екзотичними виставами. [...] Письменник пропонує прийом «театру в театрі» але не фрагментарно, у межах сцени або картини, а створює ілюзію нескінченної театралізації, як проміжної форми існування для обездолених емігрантів, навіює асоціацію ніцшеанського «вічного повернення», або й фатальної приреченості до повторення тієї самої гри. Вимушена їх застиглість у минулому викликає відчуття втраченості, регресу, але одночасно і штучності, «награності» у гіршому значенні цього слова. Персонажі О. Вишні є акторами, які носять національні костюми і маски, що вже їм осоружні, нескінченно співають про те, що не може відбутися в дійсності, мріють вийти за рамки своїх ролей, розписаних їм на десятиліття вперед. Така ситуація переживається персонажами як нестерпна, особливо, після втрати довгожданої можливості втекти в Україну і жити повнокровним життям. Оксана і Андрій виявляють бурхливі емоції,

майже скидають маски, але при цьому їх пісенні партії залишаються незмінними» [9, с.300].

Постановка переробленого «Запорожця за Дунаєм» у Державній музичній комедії була першою режисерською роботою Мар'яна Крушельницького – учня Леся Курбаса, на той час провідного актора театру «Березіль». І, очевидно, своє неофітство в режисурі він, певною мірою, компенсував сценічним і життєвим досвідом: під час виступів у Галичині актор брав участь в оперетах, а на початку 1920-х років короткий час перебував у Празі в середовищі українських емігрантів.

Виходячи з відгуків та тексту лібрето, «Запорожець за Дунаєм» зразка 1931 року був спектаклем відверто пропагандистським. Адже завдяки Остапові Вишні в опері відбулися суттєві часові зміщення й події переносилися в ХХ століття. Так втікачів Оксану і Андрія на березі зустрічав червоноармієць із словами: «Назад! Співаки які найшлися! Ми й самі заспіваємо, коли нам треба!», після чого вони повертаються назад: «Вилізли на берег, повернулись одне до одного спиною і люто, з болем, як і у фіналі: Андрій і Оксана: Смерть одна розлучить нас...» [2, с. 90].

У спектаклі 1931 року пародіювалася не лише еміграційна спільнота, до якої в 1920-і роки входило чимало знакових діячів української культури. У ньому шаржувався так званий «старий український театр», а тому запорожець Іван Карась із благодушного пияка трансформувався в карикатурного п'яницю, якого зневажає й дражнить навіть приручена мавпа. Грубо сатиризувався й образ Султана: «гротесково знижений, що досягається не лише використанням фарсових засобів (немотивованим криком, «жереб'ячим» голосом і сміхом та ін.), а мовностилістичних (мова персонажа засмічена сленгізмами «пацан», «бабци», «мерсі»). Травестовано також мотив прихильності Султана до українців. У претексті старий запорожець був учасником битви, у якій рідний батько Оксани, побратим Івана Карася, широкими грудьми затулив молодого султана і врятував йому життя; а в тексті пародійованому ловелас Султан намагається обміняти прихильність Оксани на посаду міністра, яку він обіцяє Карасеві» [9, с.302 – 303].

Трохи менше за сто років після новаторських постанов Каргальського на сцені музичних театрів України знову з'явилися постановки вітчизняних класичних опер із значно переробленими лібрето, а головне – зі зміщенням первісних смислів та акцентів. Серед найбільш знакових і помітних вистав – «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського у Львівській Національній опері ім. Соломії Крушельницької та «На русалчин Великдень» у Національній опереті в Києві. На противагу експерименту Крушельницького – Вишні 1931 року, написаний для імператорської сцени за італійським кліше співаком царської опери та розрахований на уклінне ставлення до російського престолу, «Запорожець за Дунаєм» був перероблений на піднесену героїко-романтичну оперу й став показовим у демонстрації патріотизму.

Відповідно до задуму оновити «імперський антикваріат» мала команда його постановників у складі диригентки Ірини Стасишин, режисерки Оксани Тараненко, художників Тадея Риндзака та Людмили Нагорної й художнього керівника проекту Василя Вовкуна, було перероблено комічну оперу, де первісно пародійно виглядають і українці, і турки, на героїчну. Відтак, із вайлуватого Карася (Тарас Бережанський) зробили звияжного Тараса, з сентиментального Андрія (Максим Ворочек) – мужнього Степана з Шевченкового «Невольника», з покірної Оксани (Аліна Діденко) – норавливу Наталку, а з Одарки (Олеся Бубела) – прудку амазонку. Місцями такі перелицювання, навіть при зміненому лібрето та додатковому персонажі козака-зрадника, даються взнаки. Але назагал високий рівень пафосу вистави, що транслюється через бойовий гопак, замість звичного козачка, через міфологічного Мамаю, який за всім, що діється, споглядає згори, через монументальний фінал із колективним лаштуванням корабля в дорогу, до рідного краю, не знижує ніщо, навіть кафешантанна екзотика турецького епізоду.

Міні-оперу «На русалчин Великдень», точніше етюд про русалок і козака, вперше доторкнувшись до музично-сценічного твору, поставив у Національній опереті 2024 року режисер Іван Уривський. У тандемі з художницею Тетяною Овсійчук він позбавив романтичну казку будь-якого сентименту, а події переніс в Антарктику нашого часу, де замість пінгвінів хазяйнують русалки. Байдужими,

зневажливими поглядами вони поглядають на пластикове сміття, що прибиває до їхнього берега – очевидно, одного з останніх, відносно чистих на планеті, серед якого борсається потопельник у гідрокостюмі, себто козак.

Те, що діється на сцені у цій осучасненій версії опери Миколи Леонтовича, виглядає провокаційно, пародійно і перейнято скепсисом, спрямованим проти марнотратства, охопленого консюмеризмом людства, чиє хиже споживання нищить світ природної краси. Укупі ж всі персонажі, що з'являються на кону, а це русалки, вони ж моделі в купальниках кислотних кольорів, козак-водолаз, ймовірно, айтішник у відпустці, та анемічні туристи, прибулі, аби зблизька роздивитися льодовик, представляють малопривабливий колективний портрет людства. Очевидно, що сарказм такого ґатунку цілком виправданий щодо сьогодення, але заразом він поширюється і на міні-оперу Леонтовича, яка не є ідеальним оперним твором. Наразі «На русалчин Великдень» виявився надто крихким і не витримав перелицювання сюжету, а його містична елегійність повністю розчинилася в естрадно-симфонічному звучанні оркестру.

Підсумовуючи, ще раз наголосимо, що радикальні оновлення й переробки лібрето класичних українських опер, поява театральних версій цих творів в актуалізованому або політизованому вигляді, великою мірою обумовлювалися бажанням утвердити українську національну оперу на сцені. Тривалий час цього не відбувалося в наслідок репресивної царської політики, а також через радянізацію оперного театру, яка зрештою привела до появи неоімперських псевдоісторичних вистав. Подолання цих проблем, які накопичилися за століття, передбачає розширення та оновлення репертуару, зміни у вокальній виконавській традиції, але найбільшою мірою потребує сміливих новаторських підходів музичної режисури.

Список використаних джерел

1. Вахнянин, А., 1930. *Купало: опера на 4 дії* [лібрето опери] Харків: Рух.
2. Вишня, О., 1957. *Привіт! Привіт!* Київ: Рад. письменник.
3. Голинський, М., 1993. *Спогади*. Київ: Молодь.
4. Каргальський, С., 1930. П'ять років столичної опери. *Мистецька трибуна*, 18/19, с. 5.
5. Козицький, П., 1928. «Тарас Бульба» в Столичній опері. *Нове мистецтво*, 9, сс.8–9.
6. Семенко, Л., 2010. Художній керівник Вінницького театру опери та балету Сергій Каргальський. У кн.: *Реабілітовані історією. Вінницька область. Кн. 3*. Вінниця: ДП «ДКФ», сс.59–66.

7. Сітенко, Т., 2017. «Польський чинник» у діяльності Київського оперного театру кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 20, сс.14–21.
8. Харків. Театральне життя, 1931. *Радянське мистецтво*, 5, сс.21–22.
9. Шаповал, М., 2012. Пародіювання та його варіації у драматургії Остапа Вишні. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*, сс.292–305.

МИКОЛА ГАМКАЛО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5919-2099>

доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

© Гамкало М. І., 2024.

СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА ДИРИГЕНТА: ПОШУК КОНСЕНСУСУ

Мета роботи: Розкрити основні проблеми, що виникають в процесі сумісної роботи між диригентом та режисером під час створення музичної вистави та розширити коло знань студентів, майбутніх режисерів та диригентів. Проблема співпраці режисера та диригента існує стільки, скільки існують ці дві чудові професії. До прикладу пригадується епізод з моєї роботи у Національній опері України, коли, під час оркестрової репетиції, диригент кричав на режисера, що той не знається на режисурі, а режисер, у відповідь, на диригента, що той не знається на музиці. Очевидно, що окрім загальної низької культури, проблема загострювалася відсутністю розуміння режисером музики, а диригентом – театральної драматургії, повним неволодінням фаховою термінологією один одного а також спільного бачення майбутньої вистави.

Так от, щоб у подальшій професійній роботі не складались подібні ситуації, необхідно з перших років навчання закладати студентам відповідні знання з суміжних професій.

Мистецька освіта охоплює не тільки, і не стільки культурну сферу, але надає головне – класичну підготовку спеціалістів найвищого гатунку. Так, перші набори студентів на кафедру музичної режисури відбувалися за принципом необхідності мати вищу музичну освіту у вступників. З першого курсу вивчались предмети: диригування, читка партитур, композиція, інструментознавство, вокал... Цитуємо аксіому – «Режисура – мистецтво створення цілісного художнього твору – вистави». В класичній музично-режисерській практиці, де

режисер повинен опанувати вміння аналізувати та різноманітними підходами інтерпретувати музичний матеріал, неабияку роль відіграє предмет читка партитур. До подиву і жалю спеціалістів, наші студенти тепер цей предмет вивчають лише „за вибором”, також «за вибором» вивчаються і інструментознавство і композиція і вокал.

А у «виробництві» оперної вистави необхідно оперувати музичним матеріалом саме керуючись партитурою. Адже через тембральне забарвлення кожного епізоду студент багато дізнається стосовно аналізованого твору. Це і динамічний та теситурний діапазон, як характеристика персонажів, метроритм, що підкреслений ударними інструментами, атмосфера, що створюється оркестровим звучанням, тощо. Також, один з необхідних предметів є вокал, для розуміння режисером специфіки роботи з співаком-актором та, відповідно, порозуміння з диригентом, та його вимогами до вокалістів.

Щодо вивчення цього музичного матеріалу студентами слід підходити з усією педагогічною мудрістю, оскільки студент-початківець ще не працює з великим об'ємом нотного матеріалу, йому здається, що сцену, окремий епізод музичної вистави можна ставити за клавіром. Але, виконання концертмейстером учбового уривку (сцени, картини) з клавіру і звучання партитури має суттєву відмінність, навіть у сприйнятті на слух.

А проаналізувавши партитуру, збагативши уяву про твір багатоголоссям, студент-режисер зможе більш влучно знайти потрібні образи та передати їх в мізансценуванні, сценографії, поведінці виконавців. Особливо це стосується студентів старших курсів, магістрів, аспірантів, що втілюючи цілісні дипломні постановки, співпрацюють з диригентами, разом продумуючи ключові моменти в партитурі, для досягнення цілісності оперної вистави в усіх музично-сценічних компонентах.

А диригенту-початківцю варто вивчати основи драматургії, щоб, розуміючи закони та специфіку театру, плідно співпрацювати з режисером, і у такій співпраці створювати спільний задум вистави, взаємно створити «дійство», а не просто «закомпонувати» солістам і хору.

Основою процесу навчання предмету читка партитури є первинне володіння професійними знаннями: розуміння складу оркестру, співвідношення тембрального звучання різних інструментів. Для цього необхідно вивчати діапазони струнних та духових інструментів, строї та ключі, різновиди ударних, тощо. Важливим є ознайомлення з предметом «композиція», що дає уявлення, як втілюється композиторська думка в музичний матеріал. Це допоможе у подальшому при аналізі музичного задуму.

В сукупності весь цей «багаж» знань дасть можливість майбутньому режисеру стати високопрофесійним митцем і на рівних говорити з диригентом про музику. А від педагога вимагається кропітка робота по втіленню всіх цих якостей та навичок у студентів.

Наведу приклад – одна з моїх студенток закінчила навчальний музичний заклад як інструменталіст (дерев'яний духовий інструмент) – звичайно їй простіше читати оркестрову партитуру, знаючи транспонуючі інструменти та ключі. Інша студентка має вокальну освіту, і їй легше читати партитуру з сольними та хоровими рядками. Тому на етапі аналізу я практикую сумісні заняття, на яких кожна зі студенток «підтягує» прогалини та підказує іншій, щоб краще осягнути текст та майбутнє звучання.

Висновок: Задля взаєморозуміння та плідної співпраці диригента та режисера необхідна попередня підготовка цих спеціалістів на належному рівні. А отже, саме у Національній музичній академії України є науково-педагогічні та творчі можливості підготовки фахівців здатних досягати консенсусу у мистецтві створення музичної вистави.

Список використаних джерел

1. Барсова, І., 1981. *Книга про оркестр*. Київ, Музична Україна.
2. Гамкало, І.-Я., 2021. *Мій музичний олімп*. Київ, Світ Успіху.
3. Даць, І., Гамкало, М., 2022. Оперна студія Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського як стартова платформа професійної діяльності молодих українських режисерів музичного театру. *Kelm. Knowledge. Education. Law. Management*. Nr. 8 (52), сс. 53–56.

ОЛЕКСІЙ ГОНЧАР

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>

магістр культурології, доктор філософії (PhD),

старший викладач кафедри історії музики КМАМ ім. Р. Глієра,

магістр II року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Гончар О., 2025

ПАНДЕМІЙНІ ОБМЕЖЕННЯ ЯК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ

На початку 2020 року проголошена пандемія стала несподіваним явищем глобального масштабу. Цей виклик світовому суспільству став чинником впровадження негайних трансформацій у всіх сферах людського життя. Мистецтво та культура в цей період опинились серед найбільш вразливих елементів, зазнали не тільки творчих, але й фінансових втрати. За даними статистики, одним із руйнівних факторів стали як втрати на рівні інституцій, так і важкі умови для працівників сфери мистецтва, адже вільно-зайняті артисти взагалі на певний час лишились джерел заробітку. За рівнем втрат періоду пандемії сфера культури та мистецтва виявились серед лідерів, а принаймні третина зайнятих працівників мала думки щодо зміни спеціальності.

У країнах ЄС уряди впровадили програми допомоги креативним індустріям майже миттєво після оголошення першого жорсткого локдауну. Загалом така допомога нічим не відрізнялася від допомоги іншим бізнесам, що були вимушені тимчасово припинити діяльність через обмеження.

В Україні, як і решті світу, культура стала одним із секторів найбільш вразливих до викликів цього періоду, але не отримала такого критичного впливу через слабку інституціоналізацію, економічну мобільність та частку в соціальних взаємовідносинах всередині суспільства. За даними досліджень, обмеження на роботу культурних і креативних індустрій стали чинниками втрати за перший рік карантину близько \$3 млрд доходу і 300 тис. робочих місць [Вінокуров, 2020]. Серед секторів креативної індустрії України у 2020 році найбільше постраждали кінопокази (–70%), кіно- та телепрокат (–37%), видавнича справа (–26% до –14%), музеї (–26%), театральна та концертна сфера

(від -12% до -5%) [Мороз, Образцова, 2021, с. 8]. Як бачимо, частка виконавського мистецтва у вітчизняних реаліях значно поступається іншим різновидам культурної сфери, що відображено й у цифрах. Зрозуміло, що саме музика та театральне мистецтво є найбільш вразливим видом мистецької діяльності, але останній щабель у рейтингу одночасно свідчить про надзвичайно малий попит на цю мистецьку сферу та фінансову частку на ринку культури.

Європейський контекст кардинально різниться: у 2019 році оборот сектору склав приблизно 643 мільярди євро, що становило близько $4,4\%$ ВВП ЄС [EY, 2021. Rebuilding Europe]. Біля 7,6 мільйонів людей в ЄС зайняті в культурних і творчих індустріях (CCI), що становить майже 4% від загальної зайнятості. В ЄС самозайняті особи становлять близько 33% культурного сектору, що вдвічі перевищує середній показник для решти економіки ЄС (14%) [Eurostat, 2020]. Крім того, самозайняті особи часто мають короткострокові, сезонні контракти та контракти на неповний робочий день. З цих причин така зайнятість часто кваліфікується як нестабільна, а серйозність впливу COVID-19 на сектор може бути лише частково охоплена національною статистикою.

З проголошенням обмежень майже всі установи культури були змушені припинити діяльність. У той час як деякі учасники CCI мали потенціал, навички та ресурси, щоб адаптувати свої бізнес-моделі до нових обставин (наприклад, через онлайн-вистави), це виявилось неможливим для багатьох підприємств. [Banks, 2020]. Залежність культурного сектору та його працівників від живих подій і фізичної присутності, а також неможливість скористатися схемами соціального захисту вказують на те, що культурні індустрії загалом постраждали найбільше, також зачепило й суміжні сфери.

Проте у деяких з них, як-то ІТ, навпаки відбулося зростання, яке пов'язане з імплементацією нових технологій до культурного виробництва [Montalto, 2020]. ІТ-індустрії сприяли зміні позиціонування та появі нових форм взаємодій, зокрема в музичній галузі. Телевізійні, потокові, музичні та радіо-сервіси в цей час зазнали значного поширення. На підставі даних статистики важливо зазначити, що використання цифрових компонентів у секторі не

компенсують втрати через відсутність живих виступів. Найбільше постраждали музика та театральне мистецтво, з очікуваним падінням доходів на 90% і 76% відповідно [EY, 2021, *Rebuilding Europe*, С. 4].

Між першою та другою хвилями обмежень певна виробнича діяльність відновилася, але концертні майданчики здебільшого були виключені з такого часткового відкриття. Загалом вичерпних даних про загальні втрати немає, частково через неповні цифри, що відображають кількість активних спеціалістів у секторі. Принаймні у Німеччині рівень безробіття професіоналів виконавського мистецтва становив (13,1%) [Soendermann, 2020].

Важливо відзначити, що загальна картина втрат серед театральномузичних установ була різноманітною. Якщо добре налагоджені та більш структуровані підприємства (наприклад, театри перших категорій чи затребувані артисти) постраждали значно менше, то більш дрібні та незалежні організації зіткнулися з ще більшими проблемами через брак навичок, ресурсів і загальної спроможності адаптувати свою діяльність до вимог.

Оскільки оперний театр у країнах Європи є однією зі сфер із найбільш динамічним розвитком в останні роки та часткою фінансового обороту, що складає вагомую частину від загального театального сектору, майже одразу відбулись пошуки можливих шляхів компенсації карантинних обмежень та заборон. Слід сказати, що жанр опери, історично проходячи через низку криз та викликаних ними трансформацій, виробив певну пластичність, яка дозволила мінімізувати збитки й за актуальними для 2020-2021 років викликами. Загалом, мистецтво опери в усіх періодах своєї історії поєднувало традицію та тенденції до оновлення, подібна ситуація притаманна й нашому часу, де нові вектори розвитку поєднуються з виробленими принципами функціонування жанру. Такі тенденції до оновлення та перехідності компонентів культури вже раніше отримали загальні характеристики у музикознавчій думці, досить добре екстраполюються й на реалії театру часів пандемії.

Так, на думку Валентини Реді, це характеризується «переважанням динаміки над статикою, нестійкістю, нестабільністю, суперечливістю й поляризацією світоглядних позицій, актуалізацією ідеї самовизначення

культури, різноманітним тенденціям у художніх процесах, розмитістю стильових та жанрових контурів мистецтва» [Редя, 2014, с. 58]. Дійсно, первинна нестабільність та розгубленість досить швидко була замінена динамічними діями щодо подолання мистецького вакууму, намаганням наповнити цифрове поле раніше зафільмованими спектаклями з фондів театрів, пошуком можливостей здійснення показів та створенням нових постановок з урахуванням наявних вимог.

Це час, коли практика надання доступу до вистав через трансляцію стала ключовим моментом ведення мистецької діяльності. Попередні спроби переносу оперної вистави до мережевого способу показу, здійснювані раніше радше як виключення, на певний період становили основну масу мистецького продукту. Наявність у театральних установ досвіду розміщення на сайтах або окремих ресурсах вистав сприятливо відобразилась на загальних тенденціях. Частково нові умови були представлені й на концептуально-програмній площині, де відбулось вироблення нових виражальних засобів та форм організації сценічного простору, що як експеримент мало місце й раніше, але отримало явище форми відповідно до часу.

Це розмежування та розведення виконавців, доєднання мультимедійних компонентів у виставу вже не у ролі сценічного дизайну, а як дійової особи, використання манекенів та статистів без співу, застосування технологій для відокремлення оркестру від сценічного майданчику тощо. Окрім вимушених дій, творча складова почала використовувати теми хвороби та соціального розмежування як творчого принципу, де нові інтерпретації творів містили відображення актуального стану суспільства, усамітнення, показу індивідуальності та пошуку себе в цьому світі.

Знову звертаючись до наукового осмислення музичного мистецтва попередніх років, переконуємось у тому, що «...музичне мистецтво існує у царині власних іманентних законів. Своїми специфічними засобами воно «транслює» найважливіші події духовного життя соціуму, «зчитати» які можна лише за умови одночасної активізації як раціональної, так і інтуїтивної сфер

сприйняття» [Ліва, 2017, с. 312], що набуває абсолютного підтвердження у дзеркалі процесів у музичному театрі означеного періоду.

З дистанції у кілька років вдається складно спрогнозувати вплив нових викликів суспільству та оперному театру. Ясно лише те, що наразі жанр та інфраструктура його побутування виробила певні засоби, що здатні компенсувати перерви у виробничому та виконавському творчих процесах, актуалізувати наявний стан речей через мистецькі теми. Усі «вимушені досягнення» того періоду залишаються актуальними нині, запропоновані ідеї продовжують бути компонентами новостворюваних вистав. Звичайно, що певні трансформації театральної та фестивальної діяльності вже не є актуальними, проте здобутий досвід може стати у нагоді за умови нових негативних впливів, допоможе реорганізовувати діяльність відповідно до нових викликів.

Список використаних джерел

1. Вінокуров, Я., 2020. Осідлати хвилю або потонути: як креативні галузі переживають карантин. *Українська правда*, [online]. Режим доступу: <<https://epravda.com.ua/publications/2020/12/2/668725/>> [дата звернення: 15.01.2025].
2. Ліва, Н., 2017. Перехідні тенденції у дзеркалі європейського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 41, сс.302–316.
3. Мороз, Л. та Образцова, А., 2021. *Основні економічні показники культурних індустрій в Україні*. Київ.
4. Редя, В. Я., 2014. Феномен перехідності в історії художньої культури. *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, сс.42–61.
5. Banks, M., 2020. The work of culture and C-19. *European journal of cultural studies*, [online]. Available at: <<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1367549420924687>> [accessed: 15 January 2025].
6. Eurostat. Culture statistics – cultural employment, 2020, [online]. Available at: <https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Culture_statistics_-_cultural_employment> [accessed: 20 January 2025].
7. Rebuilding Europe. The cultural and creative economy before and after the COVID-19 crisis, 2021, [online]. Available at: <https://www.rebuilding-europe.eu/_files/ugd/4b2ba2_1ca8a0803d8b4ced9d2b683db60c18ae.pdf> [accessed: 10 December 2024].
8. Montalto, V., et al., 2020. European Cultural and Creative Cities in COVID-19 times: Jobs at risk and the policy response, [online]. Available at: <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/bitstream/JRC120876/kjna30249enn_1.pdf> [accessed: 10 December 2024].
9. Soendermann, M., 2020. Zur Arbeitslosigkeit im Kultur, [online]. Available at: <<https://kulturwirtschaft.de/zur-arbeitslosigkeit-im-kultur-kreativsektor-nr-03/>> [accessed: 21 October 2024].

ОЛЕКСАНДР ГОНЧАРОВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8852-5351>

*заслужений артист України,
старший викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Гончаров О., 2025

ОВОЛОДІННЯ СЦЕНІЧНОЮ ВИРАЗНОЮ ПЛАСТИКОЮ У СЦЕНІЧНОМУ РУСІ

Домогтися контролю над найскладнішою, мобільною та тонкою областю своєї особистості важко, і особливо тому, що причини виникнення закріпачень свідомості в русі створювалося протягом усього життя людини, від наймолодших років. З того часу, коли дитина починає усвідомлювати, а не просто жити, інтелект і емоційний апарат починають вирощувати впевненість у власній винятковості, поняття про перевагу над тілом та енергетикою. Звичайним вважається спочатку обдумати (у кращому разі – відчувати) ситуацію, а потім уже діяти.

Тіло – дуже тонкий механізм тілесних можливостей. Час зрозуміти – не можна йти на сцену тільки тому, що людина має язик, дві руки і дві ноги, не можна нести сировину в мистецтво. Сировина не перетвориться на мистецтво, поки вона не пронизана свідомістю. «Щоб уміти – знати». Нашим студентам необхідно звільнитися від усього мимовільного, неприродного, від випадкового, немає нічого ворожішого, ніж випадковість. Запропонована програма при правильному доборі вправ кожного її розділу може забезпечити вдосконалення психофізичних навичок – підвищення загальної пластичності фізичного апарату. А успіх цілком залежить від підготовки самого викладача. Підготовка вирішується не самими вправами, а головним чином правильною методикою застосування. Тіло існує у просторі та часі, має масу та геометричну форму, розміри, спосіб зв'язку частин у ціле, способи руху частин і цілого у просторі. Виділяються такі основні системи тіла:

- Система органів руху, що складається з кісткової та зв'язково-суглобової систем, що виконують функцію опори та захисту організму від пошкоджень, а також м'язової системи, що здійснює переміщення;
- Дихальна система;

- Серцево-судинна система;
- Система органів чуття;
- Нервова система.

Всі згадані групи органів тісно пов'язані між собою, кожна з них має свої особливі властивості, оскільки відповідає за свою ділянку обміну з навколишнім світом. Щоб уникнути затримки дихання при виконанні вправ у русі і цим полегшити їх виконання, необхідно правильно зв'язати рух із диханням, темп виконання вправ залежить від характеру руху, від поставленого завдання, від складності та труднощі виконання. При згинанні тіла вперед (стиснення грудної клітки чи живота, чи те й інше разом) робити видих. Вдих завжди пов'язаний із правильною постановкою спини, голови, підняттям грудної клітки і завжди робиться спокійно. Видих робиться дещо сильнішим і тривалішим. М'язи-згиначі, розташовані спереду і що йдуть від голови і шийних хребців до грудини, ключиці та перших двох ребрів грудної клітини, нахилиють голову вперед і вниз, опускаючи тим самим грудну клітину, що частково сприяє видиху. Інша група м'язів – розгиначі, розташовані між потилицею і шиєю, а також на спині, піднімає опущену голову і згинає її назад; при фіксації передніх м'язів грудей розгиначі тягнуть ребра вгору, що сприяє вдиху. Піднімати ноги вперед вгору, прямі та зігнуті в колінах слід одночасно з видихом, опускати – з вдихом. При відведенні ноги назад і вбік робити також вдих, при поверненні у вихідне положення – видих. Зазвичай і в побуті, і під час роботи людина частіше згинає тіло вперед і набагато рідше назад. В результаті порушується природний стан між м'язами-згиначами живота та їх антагоністами – м'язами-розгиначами спини. З роками накопичене становище тіла остаточно закріплюється, стає звичним і здається людині цілком природним. М'язи-розгиначі хребта втрачають свій тонус і не в змозі утримати спину у правильному положенні. Грудна клітка опадє – «провалюється», скорочується ємність легень, слабшає напруга м'язів черевного преса і натиск його на внутрішні органи, живіт дещо виступає, збільшується прогин спини. Усе це призводить до ослаблення дихання, до неповноцінної роботи кишечника та інших дефектів в організмі. Черевний прес складається з п'яти шарів м'язів, завдання яких – тримати живіт підібраним і своїм тиском

впливати на внутрішні органи. Черевний прес разом із діафрагмою бере участь у акті дихання. Легені розширюються або стискаються залежно від руху ребер, грудної клітки та скорочення діафрагми. Цим обумовлюється характер вдиху та видиху. При побудові комплексу індивідуальної підготовки студента дуже важливо правильно підібрати вправи, їх кількість, послідовність. Насамперед треба виходити з індивідуальних особливостей студента: стану здоров'я, ступеня тренуваності. Практичний матеріал у кожному розділі має бути розташований за принципом – від простого до складного, від легких до більш важких вправ. Учня не повинно бентежити, що після занять може з'явитися біль у м'язах. Вона буде виникати в різних місцях тіла при виконанні кожної нової вправи, тому що при цьому вводяться в роботу нові групи груп м'язів. Педагогу необхідно підібрати вправи, які відповідають індивідуальним вимогам. Особливо шкідливі для майбутнього актора зайва напруга м'язів обличчя, різні гримаси (закусування губ, зморщування брів, чола та ін.), оскільки актор повинен вільно володіти не лише своїм тілом, а й обличчям, мімікою. Коли вправи будуть усіма студентами добре засвоєні, узгоджені з диханням, легко, вільно та правильно виконані, можна замінити їх на нові. Заняття має будуватися так, щоб складні та прості вправи перемежовувалися. У роботі над засвоєнням навичок дуже важливі словесні пояснення, тому ніколи не слід обмежуватись показом рухів, це означає: треба викликати образ потрібного руху у пластичній уяві учня. Успішне засвоєння навичок залежить від правильного уявлення про необхідні для його побудови рухи. У методиці пластичного виховання актора вдосконалюються якості рухового апарату учня, і тільки на основі цього тренажу формуються рухові навички, здатність пристосування рухової системи навички до умов, що змінюються – такий один з основних методичних принципів виховання актора.

Особлива увага приділяється природно, опорно-руховому апарату – кістковій, зв'язково-суглобовій та м'язовій системам людини. Згорблені плечі, скута поза викликають застій енергії, заважають їй вільно протікати, знижують тонус організму, погіршують настрій і втомлюють розум, а фізична активність нерозривна з бадьорістю свідомості та радісним настроєм. Жах стискає людину, радість розправляє її і т.д. Закріпаченому тілу студента заняття сценічним рухом

повертають гнучкість та свіжість. Мускулатура перебудовується для роботи в значно розширеному діапазоні рухів і на новому рівні інтенсивності, енергообмін систем організму між собою і з навколишнім світом коригується, знімає «пробки» в енергетичних каналах, виробляє здатність контролювати свої дії та ситуацію навколо. Реласкаційно-енергетична психотренінгова система дозволяє активно удосконалювати біополе та керувати цілющою енергією в організмі. Мета – звільнення студента від власного негативного емоційного фону, почуття незадоволеності, душевного сум'яття, локального фізичного болю. Між першим кроком і метою занять лежить перетворення, спрямоване на зміну учнів. Людський організм створений як абсолютна система, де все взаємопов'язане та взаємозалежне. Кожен м'яз нашого тіла повинен нести повноцінне навантаження та добре відпочивати. Дії – це не просто рухи. Це цілі ланцюжки послідовних рухів, які разом вирішують одне рухове завдання. Студент, сприймаючи свідомо матеріал, повинен аналізувати його та вибирати найбільш відповідні способи реакції, він повинен володіти однаково вільно всіма видами руху. А як матеріал за рухом застосовуються різні його види: гімнастичний, елементи класичної та «пластичної» гімнастики, а також елементи характерних ексцентричних та масових танців. Педагог постійно створює новий і новий конкретний матеріал під впливом живих і різноманітних умов практики. Принципи і прийоми побудови вправ впливають із основної методичної установки виховання, а вона полягає в наступному: для розвитку учнів необхідно ставити їх в такі умови, які змушують планувати, організовувати та порівнювати свій рух, орієнтуючись у нових, а іноді й несподіваних умовах. Кожна вправа має чітку тренувальну задачу, яка у свою чергу визначає найбільш раціональні тренувальні умови. Виробляється ціла низка навичок, необхідних актору у його роботі.

Увага. Розвиток цієї навички включає такі основні моменти:

- Вміння зосередити увагу на задачі.
- Вміння зосередити увагу на технічному виконанні завдання.
- Вміння швидко перемикає увагу.
- Вміння зосередити увагу на кількох завданнях одночасно (обсяг уваги).

- Стійкість уваги.

Координація – вміння одночасно поєднувати різні самостійні рухи. Вміння координувати, тобто одночасно поєднувати рухи, різні за малюнком, є основною навичкою в області володіння тілом:

- Орієнтування у просторі та у колективі – вміння швидко порівнювати цей рух з просторовими умовами, і навіть порівнювати рух із рухом групи.
- Врахування співвідношення швидкостей.
- Правильний облік м'язового навантаження руху.
- Вміння планувати рух на основі ритмічного малюнка.
- Вміння логічно планувати рухи (з огляду на сценічне завдання та органічний ритм).

З цих навичок координації рух є головною специфічною навичкою, що розвивається системою пластичного виховання. Рухаючись, актор неминуче має враховувати міру часу та простору. Він змушений відповідно порівнювати витрати м'язової енергії, а також відчувати вагу та об'єм свого тіла. Обсяг матеріалу на драматичному та музично-драматичному відділенні відмінний головним чином тим, що у роботі зі студентами музичної драми звертається особлива увага на елементи музичної ритміки, а також на планування руху в органічній відповідності до музичного супроводу. Наявність гарного голосового матеріалу, який не завжди збігається з добрими даними з руху і музичністю, чому у роботі з ритмічному вихованню завжди виникає низку труднощів у сфері засвоєння учнями завдань, потребують хоча б деякого володіння тілом. Тому особливий час та увага приділяється завданням суто моторного (рухового) порядку, а також набагато триваліша, ніж на драматичному відділенні, ведеться робота над розвитком так званих загальнокорисних навичок, що входять до комплексу виховання актора, але кожна дисципліна працює над цим завданням у своєму специфічному плані. та застосовує своєрідні прийоми. Будь-який навик у перекладі мовою фізіології можна перекласти як рефлекс, так званий умовний, чи «придбаний» рефлекс, на відміну «безумовного» (вродженого). Рефлексом називається передача збудження нервовими стовбурами від подразненої ділянки периферії в спинний або головний мозок і назад від центру до належної ділянки

периферії для доцільної дії у відповідь. Рухи людського тіла в силу пристосування до умов навколишнього середовища автоматично координуються, тобто без участі свідомості. І це є рефлекс. Лінія динаміки будується в залежності від різного ставлення до того, що відбувається. Події власними силами дають матеріал для різного та моментами різкого відношення. Характерні особливості відносин, що залежать від індивідуальності даної людини, не суттєві в цьому випадку, бо тренувальна задача полягає у виявленні динамічної лінії поведінки на основі подій, що відбуваються. Робота над динамікою розвиває «ритмічність» вже не тільки за лінією тимчасових і просторових співвідношень, але також за лінією співвідношень «фарб» або «відтінків», динаміки, тобто розкриття співвідношень окремих елементів дії, які створюють в результаті дивовижне і закінчене ціле. «Зафіксований» рух, тобто момент нерухомості у певному малюнку, цілком зберігає свою свідомість саме завдяки характеру цього малюнка, що виявляє внутрішню «ситуацію» чи «стан» людини. Приклад такого виразного «зафіксованого» руху можна побачити у скульптурі та живописі. Якщо змусити людину раптово "прийняти якусь позу", то майже завжди така "поза" виявиться або зовсім безглуздою, або фальшивою, непереконливою. Це тому, що будь-яка "поза" по суті є саме моментом "зафіксованого" руху, що несе в собі результат попереднього та елементи (підготовку) наступного руху. І тільки актор, який має дуже високу техніку, може миттєво включитися в цей органічний ланцюг руху і таким чином переконливо осмислити одну з його ланок у зафіксованому моменті, тобто «позі», зробивши це без будь-якої підготовки, раптово. Якщо вже людина рухається, виконуючи якесь певне конкретне завдання, і за сигналом «фіксує» той момент свого руху, на якому його застав сигнал – виходить завжди цілком осмислений і переконливий малюнок, навіть у дуже недосвідченої в акторській майстерності людини. Надалі робота має вестися над побудовою етюдів, що поєднують різні елементи. Ці етюди, хоч і мають певний сюжет, проте аж ніяк не є спробою створення «музично-пантоміми» і не переслідують жодних самотійних мистецьких цілей. Вони є найбільш доцільною формою вправ, що підсумовують різні елементи пройденого на найближчому для актора матеріалі сценічного руху, тобто руху,

підпорядкованого сценічній задачі. У освоєнні техніки акценти треба робити не так на швидкісно-силові якості, хоча їм має приділятися увага, але на культуру руху. Це лише шабель на шляху до розвитку пластичної виразності, поступовий перехід від легшого матеріалу до складнішого. Сценічне пластичне виховання дозволяє досягти довершеності форм, навіть на початковому етапі їх гармонізації, а значить позбутися відчуття неповноцінності, дискомфорту. Необхідно пам'ятати, що кожен є носієм індивідуальної, лише йому притаманної психофізіології.

Щоб пізнати себе, треба вивчати себе у взаємодії, що коїться з іншими. Дозрівання – є прогресивна інтеграція індивіда з його буттям, сутністю. Взаємини – це дзеркало, у якому ми відкриваємо себе, «бути» означає бути у стосунках.

ОКСАНА ГОПКА-ОМЕЛЬЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-4114-3365>

*старший викладач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна)*

© Гопка-Омельченко О., 2025

ГАСТРОЛІ МАРІЇ БІЄШУ НА МУЗИЧНИХ СЦЕНАХ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ ЯК ФАКТОР КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНУ

Історичні процеси розвитку діалогу культур і культурного обміну між Україною та іншими державами у ХХІ столітті є одним із важливих напрямів сучасної мистецтвознавчої науки, зокрема у сфері музики та театру. Історія українсько-молдовських культурних зв'язків у цьому сенсі є цікавою. Особливо, якщо проаналізувати гастролі оперної діви Марії Лук'янівни Бієшу – народної артистки СРСР, кавалера багатьох урядових нагород, лауреатки престижних міжнародних вокальних конкурсів, серед яких – 1-й конкурс ім. Міури Тамакі (Японія, 1966), де примадонна була вшанована першою премією та «Золотим кубком». Що надало їй можливість отримати також титул «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу»? Саме гастролі на сценах Дніпропетровщини.

Творчі досягнення випускниці Кишинівської державної консерваторії (нині Академія музики, театру та образотворчих мистецтв) за класом професора

П. Ботезат характеризуються таким чином: «Співацьці були притаманні філігранна техніка та витонченість вокалу. Голос вирізнявся пластичністю, м'якістю, соковитістю звучання. У репертуарі понад 30 різноманітних партій, як ліричних, так і драматичних. Дебютувала 28.04.1962 у партії Тоски в однойменній опері Дж. Пуччині. Серед партій: Аурелія («Аурелія» Д. Гершфельда), Аїда, Леонора, Єлизавета («Аїда», «Трубадур», «Дон Карлос» Дж. Верді), Чіо-Чіо-сан, Турандот («Мадам Баттерфляй», «Турандот» Дж. Пуччині), Норма (однойменна опера В. Белліні). Виконала низку партій на прем'єрах молдавських опер. Виступала також у концертах як камерна співачка. У репертуарі були твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. П. Шуберта, Ф. Ліста та інших композиторів, старовинні романси, народні пісні, твори сучасних композиторів Молдови тощо. Записала низку творів на радіо, дисках і платівках, знімалась у музичних телефільмах» [1].

Визначаючи структурні відповідності та закономірності у феномені виконання Марією Бієшу партії Чіо-Чіо-сан в однойменній опері Дж. Пуччині на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету в 1991 році, маємо зазначити те, що головною архітектонікою естетики оперної вистави залишався «голос-інструмент» гастролерки. Драматичне сопрано молдовської співачки найбільш повно втілило у собі канон *belcanto*, що лежить в основі класичної опери і сформувало художню домінанту дніпропетровської вистави. Слухачі були свідками досконалого злиття музики та слова у звучанні голосу Марії Бієшу, що було практично виправданим та обґрунтованим лише крізь призму її персональної інтерпретації цього образу.

Голос Чіо-Чіо-Сан – Бієшу був теплим, об'ємним, таким, що неначе лився, змушував співпереживати героїні та знову відчувати красу неповторної музики Д. Пуччині. Співачка була гарною, емоційною, виразною. Весь час її перебування на сцені дозволяв сконцентруватися на ній як на головній героїні та відволіктися від сценічних огріхів провінційної сцени. Але все сценічне відтворення сюжету було професійним. Виконуючи популярну арію Чіо-Чіо-Сан або Мадам Баттерфляй *Un bel dì vedremo*, артистка підносила її до висот гімну жіночої надії на повернення коханого, відтворюючи пристрасну мрію про щастя.

Цікаво обігрувала Марія Бієшу важливий сценічний атрибут – велику скриньку, в якій героїня зберігає меч свого батька. Саме цим мечем, за сюжетом, у момент відчаю він зробив собі характері. На лезі ножа за наказом режисера Ю. Чайки було вигравіровано: «Помри з честю, якщо жити з честю вже не можеш». Для Чіо-Чіо-Сан – Бієшу це був реальний заповіт. У моменти роздумів та відчаю вона все частіше вдивлялася в цю страшну зброю. Таким чином, співачка проживала внутрішній стан героїні, яка розуміє, що має статися щось жахливе.

«Норма» В. Белліні є твором потужної трагічної сили та чистоти стилю. Музиці властивий високий громадянський пафос, етична шляхетність, драматизм висловлювання. На сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету (нині Дніпровського) цю виставу поставив народний артист України, головний режисер театру Юрій Чайка. Марія Бієшу виступала у головній партії як запрошена зірка (1995). Диригував народний артист України Володимир Гаркуша. Партії виконували: народний артист України Едуард Срібницький (римський проконсул Полліон), заслужена артистка України Зоя Каїпова (Адальджиза, жриця при ідолі Ірмінсулі). Виступи Марії Бієшу у цій вирашній для гастролерок партії мали величезний успіх у публіки та надали можливість спостерігати не тільки за її персональною творчою лабораторією, але й зробити наступні висновки.

Видатна співачка довела те, що артисту треба бути не просто виконавцем партії, але й автором сценічного образу; що ще до початку підготовки вокальної партії в образному та сценічному плані необхідно «складати партію» (ставати співавтором композитора та лібретиста) та, не припиняючи такої роботи і на всіх наступних етапах, вчити як партію своєї героїні, так і партії всіх інших персонажів і навіть хору. Спостерігаючи за роботою М. Бієшу під час репетиції, авторка цих тез переконала у тому, що примадонна удосконалювала свої прийоми взаємодії з диригентом за неодмінної умови: вона була його творчою партнеркою, але ніколи не виявляла перед глядачами-слухачами візуального контакту. Молдовська оперна діва уміла режисувати свою партію та

продовжувала працювати над її сценічним удосконаленням протягом усього життя вистави.

Маючи світову славу, працюючи паралельно з театром на посаді професора кафедри сольного співу у Кишинівському інституті мистецтв ім. Г. Музическу, співачка цілеспрямовано рекомендувала і студентам, і співакам продовжувати займатися самоосвітою. Адже розширення та поглиблення своїх знань були необхідні для створення інтерпретації та сценічного втілення конкретного оперного образу. Вважала, що у процесі самоконтролю за виконанням партії треба неухильно дотримуватися закону: «Не те важливо, що я переживаю «всередині». – Важливо те, як я відтворюю зовні те, що має переживати дійова особа».

У 1997 році на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету відбувся міжнародний фестиваль «Зірки оперного мистецтва», який продовжився на кону харківського та донецького театрів. Учасниками фестивалю були Марія Бієшу, Анатолій Солов'яненко, Євгенія Мірошніченко, Галина Борисова, Зураб Соткілава, Наїля Фейзуллаєва. Вів програми Махмуд Есамбаєв. Під звучання симфонічного оркестру театру видатні співаки виконали класичні популярні оперні твори.

Сенсацією цього фестивалю став молдовський блок, який відтворила Марія Бієшу. Оперна зірка виконала кілька народних молдовських Дойн, у яких відтворила старовинну легенду про пастуха, який розшукував овечок, що загубилися. Вокалістка співала скорботні, запальні, романтичні пісні, а симфонічний оркестр грав сумну та пристрасні мелодії. Спеціально до цього концерту був запрошений кишинівський інструменталіст, що грав фрагменти на флуєрі (сопілці), потім – на чимпої (волинці). Окремо були виконані романси молдовських композиторів Д. Георгіце, С. Лунгу на вірші поета М. Емінеску.

Також знаменита співачка виступала у 1998 році на сцені Дніпропетровського будинку органної та камерної музики.

Список використаних джерел

1. Редакція ВУЕ, 2024. Бієшу Марія Лук'янівна. *Велика українська енциклопедія*, [online]. Режим доступу: <<https://epravda.com.ua/publications/2020/12/2/668725/>> [дата звернення: 07.02.2025].
2. *Maria Bieșu: vocație și destin artistic*, 2010. Chișinău: Acadademia de Științe a Moldovei.
3. Чабан, М., 1997. Марія Бієшу заспівала «Дойну» у Дніпропетровську. *Зоря*, 15.03.1997, с.8.

МИРОСЛАВ ГРИНИШИН

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7915-3151>

завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва

факультету музичного мистецтва і хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

заслужений діяч мистецтв України,

театральний режисер і продюсер

(Київ, Україна)

©Гринишин М., 2025

ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДОЛОГІЇ ЛЕСЯ КУРБАСА

В ОСВІТНЄ МИСТЕЦЬКЕ НАВЧАННЯ

У тезах розглянуто необхідні компоненти з метою впровадження методологічних принципів видатного українського режисера ХХ століття, реформатора театру, засновника театру «Березіль» Леся Курбаса в сучасне мистецьке навчання та їхню актуальність у створенні новітніх освітніх програм і практик підготовки сучасного актора-митця театру і кіно. Наведено приклади адаптації його ідей у сучасних освітніх програмах, зокрема в підготовці акторів, а також розглянуто їхній вплив на реформування мистецької освіти у ХХІ столітті. Курбасова методика, заснована на гнучкості, відкритості до експерименту та глибокій роботі з емоційною виразністю, залишається актуальною для підготовки акторів, режисерів та інших театральних фахівців.

Основні методологічні принципи Леся Курбаса наступні. Авангардний підхід до навчання: використання новаторських методів, імпровізації, синтезу мистецтв, що дозволяє створювати унікальні сценічні форми. Розвиток творчої особистості: акцент на внутрішньому пошуку, дослідженні мистецьких явищ через практичний досвід, формування індивідуального стилю гри. Інтерактивність та колективна робота: створення навчальних ситуацій, що базуються на груповій співпраці, театральному експерименті та активній взаємодії з глядачем. Візуальна та тілесна експресія: робота з тілесною пластикою, розвиток невербальної комунікації, використання міміки та жесту як ключових засобів сценічної виразності. Психофізичний підхід: використання методів самопізнання, розвитку емоційної виразності та глибокої внутрішньої трансформації актора. Метод перетворення: актор не лише виконує роль, а

проходить через глибокий процес перевтілення, залучаючи всі рівні свідомості та підсвідомості. Гнучкість і адаптивність: постійний пошук нових форм вираження, відкритість до експериментів та здатність до швидкої зміни акторських технік. Сценічний ритм і динаміка: кожна вистава має свою унікальну ритмічну структуру, яка впливає на емоційне сприйняття глядача та організацію акторської гри. Актор – це людина, здатна тривати у просторі в наміченому уявою ритмі: розуміння сцени як живого простору, де актор через фізичну та емоційну концентрацію створює гармонійний рух, підпорядкований внутрішньому ритму персонажа і вистави.

Лесь Курбас вважав, що театр є своєрідним священним простором, де здійснюється комунікація між акторами та глядачами на духовному рівні. Він черпав натхнення з античних трагедій, середньовічних містерій та східних філософських традицій, де театральна дія набувала форми ритуалу, що дозволяв учасникам пережити містичний досвід. У своїй діяльності Лесь Курбас прагнув відродити ідею театру як катарсичного простору, де людина очищується через естетичне і духовне переживання, його постановки вирізнялися символічними жестами, музичним ритмом, глибокими метафорами та пластичною експресією акторів, що нагадувало давні релігійні містерії. Однією з ключових ідей Лесея Курбаса була трансформація актора в театрі. Він вважав, що актор – це не просто виконавець ролі, а провідник між земним і духовним світами, подібно до жреця у ритуалі. Вистава для Курбаса була подібна до обряду, у якому актор через свій рух, голос і пластику відкриває глибокі сенси буття. Актор у його театрі мав володіти не лише ремеслом гри, а й особливим внутрішнім станом, що дозволяв би йому входити в особливий внутрішній транс та резонанс із глядачем, пробуджуючи у нього глибокі переживання. Саме це відрізняє Курбасівський театр від традиційного побутового реалізму, перетворюючи його на засіб духовного пізнання.

Закони театру Лесея Курбаса. Закон трансформації – актор повинен постійно змінюватися, досліджуючи нові образи та техніки, прагнучи до багатшаровості сценічного перевтілення. Закон синтезу мистецтв – поєднання різних форм мистецтва (музика, живопис, рух) для створення цілісного

сценічного образу, що спирається на багатогранність театрального мистецтва. Закон взаємодії – мистецтво виникає в процесі комунікації між акторами, глядачами та режисером, створюючи діалогічний театр, де глядач стає активним учасником сценічного дійства. Закон експерименту – пошук нових форм, відмова від шаблонів, відкрите ставлення до змін, використання нових технологій і драматургічних прийомів. Закон ритму – кожна сценічна дія повинна мати свій ритм, що визначає динаміку вистави та є ключовим елементом організації сценічного простору. Закон пластичної виразності – актор повинен володіти тілесною пластикою, використовувати жести, пози та рух як рівноправні засоби виразності поряд зі словом. Закон символізму і метафори – кожен театральний образ повинен нести символічне навантаження, що допомагає глибше розкрити сенс вистави. Закон емоційної достовірності – актор повинен створювати сценічний образ, що базується на справжніх переживаннях, автентичності емоцій та щирості виразності.

Лесь Курбас розробив метод акцентованого впливу, що означає цілеспрямоване використання театральних засобів для досягнення максимальної виразності та впливу на глядача. Лесь Курбас прагнув не просто розповісти історію на сцені, а викликати у публіки глибокі роздуми, внутрішні переживання, змусити її співпереживати та шукати відповіді на складні питання буття. Курбас використовував монтажний принцип побудови вистави, зміну ритму та темпу, активну пластику акторів, експериментував зі світлом та музикою. Метод акцентованого вияву, розроблений Лесем Курбасом, ґрунтувався на принципі виразності кожного театального компонента вистави: акторська гра, сценографія, музика, світло та пластика.

Метод перетворення – це ключовий принцип акторської гри за Курбасом, що передбачає глибоке перевтілення актора в сценічний образ (персонаж). Він не обмежується механічним відтворенням тексту чи реплік, а включає в себе цілісний процес внутрішнього і зовнішнього перетворення. Основні складові методу: психофізична трансформація – актор використовує власне тіло, голос, пластику та емоційний стан для створення багатогранного персонажа; робота з архетипами – кожен образ повинен мати глибокий зв'язок із культурними,

історичними та міфологічними архетипами; символізм руху: кожен жест та рух повинні нести смислове навантаження; технологія внутрішньої динаміки: постійне оновлення внутрішніх імпульсів актора, що забезпечує живу, невимушену гру; деконструкція традиційних форм: руйнування шаблонів і пошук нових сценічних виразів; міждисциплінарний підхід: поєднання акторської гри з іншими видами мистецтва: музикою, пластикою, живописом.

Леся Курбас виховував актора як «розумного Арлекіна», що поєднує в собі глибоку інтелектуальну підготовку з пластичною та емоційною виразністю. Ця концепція базується на кількох принципах: баланс раціонального та інтуїтивного: актор має володіти аналітичним мисленням, розуміти контекст ролі, але водночас залишатися відкритим до спонтанних імпульсів та імпровізації; фізична виразність: використання тіла як основного інструменту для передачі емоцій та ідей; гнучкість і багатогранність: здатність до миттєвої зміни образу, манери гри та сценічного настрою; естетика гротеску: використання перебільшених жестів, гротескної пластики та експресії для створення виразного сценічного образу.

Впровадження методів Курбаса у мистецьке навчання. Впровадження методів Леся Курбаса в мистецьку освіту відбувається через ряд ключових аспектів. Розвиток акторської техніки через метод перетворення: використання комплексних тренінгів з фізичної та психологічної пластики, що допомагають акторам оволодіти технікою повного перевтілення. Інтеграція мистецьких дисциплін: поєднання театрального мистецтва з музикою, живописом, танцем та кінематографом для створення глибших і виразніших сценічних образів. Системне застосування законів Курбаса – використання його принципів ритму, символізму, метафори, пластичної виразності та синтезу мистецтв у навчальному процесі. Розвиток уяви та асоціативного мислення: особлива увага приділяється створенню образів через імпровізацію, пошук нестандартних рішень та вміння акторів працювати з архетипами. Технології тілесної виразності: запровадження спеціальних вправ на розвиток пластичної виразності, міміки та сценічного руху, що є фундаментальними у навчанні акторів за Курбасом. Роль викладача як режисера-наставника: педагог не лише передає знання, але й активно залучає

студентів до творчого процесу, спрямовує їхній пошук, допомагає глибше усвідомити сценічні концепції. Майстер-класи та лабораторії: створення експериментальних навчальних просторів, де студенти можуть досліджувати театральні форми через практику, обговорення та аналіз вистав. Підготовка до роботи із сучасним театром: методика Курбаса дає можливість студентам краще адаптуватися до вимог сучасного театру, розвиваючи їхню гнучкість, експресивність і здатність до творчих експериментів.

Практичне застосування у навчальних програмах. Для ефективного впровадження методології Курбаса доцільно використовувати наступне. Модульні навчальні курси – створення спеціальних дисциплін, присвячених вивченню методології Курбаса, які включають як теоретичні заняття, так і практичні вправи на розвиток акторської майстерності. Лабораторні дослідження – проведення експериментальних майстерень, де студенти можуть випробовувати метод перетворення, працювати з пластичною виразністю та досліджувати сценічні ритми. Інтерактивні перформанси – створення відкритих показів, де студенти можуть практично застосовувати здобуті навички перед глядачами, використовуючи принципи Курбаса. Інтердисциплінарні проєкти – інтеграція навчальних курсів з мистецтва, літератури, кінематографу для комплексного вивчення театральної педагогіки Курбаса. Стажування та співпраця з театрами – залучення студентів до реальних театральних постановок, де вони можуть працювати за принципами Курбаса. Цифрові технології в театральній освіті – використання віртуальної реальності, відеоаналізу акторської гри та мультимедійних платформ для аналізу сценічної виразності та акторських технік.

З метою створення професійного інструментарію мистецької педагогічної мови та впровадження її в освітню програму підготовки актора драматичного театру і кіно слід опиратися на доробок Леся Курбаса, який розробив унікальну театральну термінологію, котра спрямована на розвитку творчої особистісної природи молодого актора-митця і включає такі поняття.

Сценічний твір – це образ, утворений актором, його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом, мусить бути

об'єктивізованим, тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини. Мистецький твір – це створений актором образ (персонаж), який існує тоді, коли він втілений у чітку, зафіксовану форму. Об'єктивізація ролі – це вміння автором виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум не життєвих (натуралістичних) рефлексів, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень. Перетворення – це образне іноскання, часом метафора, перенесення. Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) яка вміє тривати в чужому ритмі, тобто коли індивідуальні спроможності, свій матеріал він підпорядковує винайденому чужому ритмові; 3) у якій основні чинники імпровізації – це постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є. Тривання – це сприйняття часу в театрі. Актор може керувати триванням, маніпулюючи швидкістю і насиченістю подій, щоб створити потрібний емоційний ефект у глядача. Сценічний час – це не просто послідовність подій, а живий, змінний процес, що має власну динаміку і емоційне наповнення. Ритм вистави – чергуванням напружених і спокійних моментів, що визначають внутрішню динаміку спектаклю. Психофізичний стан актора – відчуття часу актором, його здатність передавати емоційний стан через контрольоване «тривання» пауз і рухів. Час – це ритм, метр, темп. Усвідомлення часу – це є усвідомлення його ритму. Реалізм – це «найбільш антимистецький вираз нашого часу». Маска ролі – глибоке проникнення в образ, його фізичне й емоційне втілення. Метаморфоза на сцені – процес, у якому актор змінює своє тіло та голос, створюючи нові образні форми. Мнемічна дія – побудова ролі через взаємодію з власними спогадами та емоційним досвідом. Тотальна гра – залучення всіх виразних засобів актора для створення багаторівневого сценічного образу. Мікрокосмос – людина – актор. Макрокосмос – сценічний простір. Космос – поєднання мікрокосмосу(актора) та макрокосмосу(сценічного простору). Всесвіт – надприродний рівень сприйняття актора. Сонячна система – джерело енергії актора. Згустки енергії – конфлікти сюжету, імпульси актора. Матерія – тіло актора. Континуум – суцільне сценічне середовище, де триває актор. Механіка

– конструювання і монтаж ролі. Статика – умови рівноваги нерухомих акторських тіл – пауза. Динаміка – оперування актором власною масою, силою, імпульсом, моментом імпульсу, енергією. Кінетична енергія – частина енергії актора, яку він має завдяки руху. Потенційна енергія – частина енергії актора, що виникає завдяки взаємодії між тілами акторів, які складають конструкцію вистави, та із зовнішніми, відносно цієї конструкції, тілами, і зумовлена розташуванням тіл у сценічному просторі. Інерція – явище збереження швидкості руху актора за відсутності зовнішніх сил. Тривимірність – порожнеча сценічного простору, у якій триває актор. Четвертий вимір – час тривання актора.

Методологія Леся Курбаса є важливим внеском у розвиток сучасної мистецької освіти, адже її принципи допомагають розширювати межі традиційного театрального навчання, залучаючи нові підходи до підготовки акторів драматичного театру і кіно. Практичне застосування його ідей у сучасних навчальних програмах сприяє розширенню педагогічного інструментарію, збагаченню освітніх методик та розвитку нових форм театального мистецтва. Подальші дослідження у цій сфері можуть бути спрямовані на аналіз впливу методології Курбаса на різні жанри виконавського мистецтва, а також на розробку нових методик на основі його принципів. Таким чином, його спадщина залишається не лише частиною історії українського театру, але й джерелом натхнення для майбутніх поколінь театральних педагогів, акторів та режисерів.

Список використаних джерел

1. Курбас, Л., 2001. *Філософія театру*. Київ: Основи.
2. Зінкевич, О., упор., 1989. *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*. Балтимор–Торонто: Смолоскип.
3. Курбас, Л., 1991. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво.
4. Гірняк, Й., 1983. *Великий режисер і реформатор українського театру – Леся Курбас*. Нью-Йорк–Торонто.
5. Ревуцький, В., 1985. *Нескорені березільці*. Нью-Йорк: ОУП «Слово».

НАТАЛЯ ГРОМЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-1926-3406>

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

©Громченко Н., 2025

ТЕАТР ВНУТРІШНЬОЇ ПРАВДИ ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА

*«Я надаю перевагу співаку-актору,
який вислуховує поради режисера,
користується його допомогою,
якщо вона йому потрібна,
але в розробці інтерпретації
йде сам – настільки далеко,
що діє як самостійно створюючий актор
та змушує забути режисера»*

Вальтер Фельзенштейн – один з найвидатніших музичних режисерів ХХ століття, чудовий теоретик та практик музичного театру, мислитель та художник, чия творча діяльність ось вже 80 років дає поживу для суперечок, примножуючи ряди його послідовників.

Великий режисер ніколи не вчився музиці, заняття скрипкою зненавидів, але коли подорослішав, то вільно читав ноти та чудово орієнтувався в оперній літературі.

Кар'єра його складалась послідовно: накопичивши досвід у драматичному театрі, опереті, він нарешті звернувся до опери. Фельзенштейн співпрацював з різними театрами, багато спектаклів він поставив у своїй улюбленій Німеччині, Празі, Відні, Мілані. Усе це було періодом накопичення досвіду та ідей.

По-справжньому його реформаторський талант та спрямованість розкрились, коли йому довірили очолити відому «Komische oper» у 1947 р. Молодий режисер виступив зі сміливою ідеєю створення нового музичного театру – «театру внутрішньої правди».

З цим театром він здійснив свої найсміливіші ідеї, виступив проти «невідповідності» стандартного оперного театру, жорстко не приймаючи розхожого погляду на оперу як на музично-театральний жанр «підвищеної умовності дії», оскільки ця умовність рішення оперного спектаклю дуже

обмежувала можливості формування логічного та емоційного правдоподібного переживання та **співпереживання** на сцені театру та в його залі.

Цікаве висловлювання майстра, де він стверджує, що за реалістичністю вираження опера не тільки не поступається драмі, але являє собою найвищу форму художнього реалізму. Висловлювання Генріха Гейне «Музика починається там, де закінчуються слова» досить повно відображає вищесказане.

Часто про Фельзенштейна говорили як про людину крайнощів, у цьому й усі переваги його творчості, у цьому і його слабкості. Критики посилялися на його схильність до перебільшення, та це являється властивістю справжніх новаторів, відзначали властиву для нього одержимість у найблагороднішому значенні цього слова.

Згадуючи постановку молодим режисером «Богеми» у далекому 1929 р., вони стверджували, що вже тоді він оголосив війну сценічній безпорадності оперних артистів, ретельно розробивши план спектаклю аж до слова, такту, фрази, прагнучи до найбільшої правдоподібності в поведінці кожного артиста.

Але парадокс у його творчості полягає в тому, що шалене прагнення до правдоподібності переживання на сцені іноді стикається з недооцінкою впливу на публіку виразних можливостей співу. Проте режисер був глибоко впевнений, що образна музична інтерпретація в єдності з виразною сценічною поведінкою оперного артиста здатні викликати більш сильну емоційну реакцію в глядацькому залі, аніж тільки видатні вокальні можливості співака.

Виступаючи в 1965 р. на колоквиумі в Лейпцизі, Фельзенштейн насамперед зазначав, що метою даної зустрічі являється визначення поняття «опера», яке включає в себе необхідність здійснити музикування та спів на сцені якісно правдивим, переконливим, як засіб людського вираження. Насправді це судження далеке від істини, бо навіть у наш час не так часто можна знайти таку виражену в музиці дію, яка б була правдивою на сцені, але при цьому щоб спів став абсолютно необхідним людським вираженням, а музика в театрі – чимось невимовно значним та хвилюючим.

Співаку-актору відводиться головна роль в оперному спектаклі. Так було тоді, і так є зараз. Але чи в кожному оперному театрі він отримує самотійність та

незалежне художнє уявлення про використання голосових та пластичних засобів? Частіше за все співак-актор перебуває під владою режисера та диригента, та якщо не підтримати його **віру в себе**, то неможливо буде використати його як справжнього творчого інтерпретатора.

Дуалізм музики та сцени, які постійно протистоять одна одній, Фельзенштейн трактував через їх обов'язкову взаємодію: одночасно співіснують разом необхідні регулярні вправи для голосу та поетичний декламаційний вираз, що без музики повік невимовний, але змушує забувати про попередній спів, витісняючи в своїй свідомості попередню психофізичну функцію голосу.

Результат, який і сьогодні може здивувати молодих оперних співаків, переконує у двох істинах: звучання такого «оновленого» голосу стане красивим, багатим за відтінками, за діапазоном та динамікою; він виявляється здатним на високі результати, які були недосяжні за допомогою однієї лише фізичної техніки.

У наші дні панування постмодерністської естетики як ніколи актуальні принципи, які розвинув у своїй творчості та теоретичних трудах чудовий майстер. Головні з них:

- загальне та ретельне ознайомлення на самому початку роботи з творами провідних авторитетів театру;
- глибока концентрація співака-актора та його занурення в образ, психологічний портрет;
- абсолютні знання музики в оркестровому супроводі, його партитура – втілення музичного образу в опері;
- готовність співака знаходити в собі психологічний стан образу та у своєму внутрішньому житті – витoki тих емоцій, які повинні бути виражені ним на сцені;
- співак-актор може викликати цей стан за допомогою своїх нервів, відчуттів та індивідуальності. Справжня музична драма може виникнути, якщо вона розвивається з ролі;
- вирішальним для співака-актора є мистецтво відчувати метричний темп твору, розділення його на музичні фрази, такти, відповідно до емоцій, духовного навантаження;

- оволодіння внутрішнім темпом твору, передача його своєю грою – ось де істинне «наповнення» ролі, сублімації внутрішнього та зовнішнього;
- важливо: оркестр та співаки ні на хвилину не мають права виходити з ролі; необхідно досягнути внутрішню правду опери, де кожна нота, такт – це цілісна програма. Будь-яке довільне тлумачення музичної форми неприпустиме;
- завдання режисера – дати первинний імпульс істинному музичному переживанню глядача та підкріпити цей імпульс художнім прийомом інсценування;
- природа музичного театру та його головне завдання – достовірність інструментальної музики та співу як правдолюбний, переконливий та невід’ємний засіб вираження людський думок та почуттів.

Серед кращих постановок майстра – «Чарівна флейта», «Казки Гофмана», «Сон у літню ніч» Б. Бріттена. Фельзенштейн – творець режисерської оперної школи, блискучими учнями його стали Гец Фрідріх, Йоахим Херц.

Ім’я великого реформатора та режисера надовго залишиться в пам’яті тих, хто любить театр та йде шляхом новаторства. Сучасний театр раціонально бере з його оперної спадщини високі принципи та глибину їх втілення.

ОЛЕКСАНДР ДЕГТЯРЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-9118-6627>

магістр II року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Дегтяренко О., 2025

ОПЕРА АНАТОЛЯ ВАХНЯНИНА «КУПАЛО» В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Постановка проблеми. Сучасне музично-театральне мистецтво України характеризується пріоритетним зверненням до зарубіжної тематики,

обумовленим процесами інтеграції нашої країни у глобалізований художній простір. Вітчизняна тематика у цьому контексті значно поступається світовим класичним та сучасним творам, часто-густо виконуваним мовою оригіналу і не завжди зрозумілим українському глядачеві. Така космополітична спрямованість репертуару більш притаманна молодіжній аудиторії, яка розуміється на зарубіжному мистецькому продукті в іншомовному виконанні завдяки своїй обізнаності через мережу інтернет щодо світових постановок провідних митців різних країн. Але така транснаціоналізація вступає у протиріччя з етнічно-ідентичною спрямованістю українського репертуару, призначеного формувати молоде покоління у синтезі зарубіжного досвіду з вітчизняними традиціями заради патріотичного виховання майбутніх поколінь. Тому звернення до невинувачено забутих імен і творів українських митців, які зробили значний внесок у скарбницю національної музично-театральної культури, актуалізує обрану проблематику дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатовекторна діяльність А. Вахнянина як митця, педагога, державного та громадського діяча розглянута Я. Гораком [1]. Місце опери А. Вахнянина «Купало» у творчому доробку митця окреслено Я. Гораком [3, 4]. Драматургічне підґрунтя лібрето опери та особливості музичної драматургії твору проаналізовано Т. Батенко [5], Я. Гораком [2], М. Новаковичем [4]. Огляд джерел дозволяє провести комплексний аналіз першої західноукраїнської опери на історичну тематику, що сприяє висвітленню знакових подій в еволюційному поступі нашої держави у форматі художнього переосмислення з психоемоційними акцентами ключових сюжетних перипетій.

Мета дослідження – визначити особливості драматургічної та музичної компонент опери А. Вахнянина «Купало» як яскравого зразку музичної культури західного регіону України останньої третини ХІХ – початку ХХ століття, затребуваного суспільством у соціокультурних викликах сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Знаковою вершиною життя і творчості А. Вахнянина стала його опера «Купало», яка підтвердила остаточне набуття митцем професійної зрілості та стала яскравою ознакою національної

самосвідомості в музиці. Композитор створив художньо переконливі характери персонажів, узагальнений образ українського народу завдяки відображенню самотніх побутових народних сцен: хороводів, купальських ігор тощо. А. Вахнянин орієнтувався на зразки народної музики, тому за основу опери він обрав інтонації обрядових галицьких ігрових пісень. За відгуками сучасників, опері були притаманні глибокий реалізм, витончена мелодійність, яскраво виявлені етнолокальні особливості розгорнутих вокально-хореографічних сцен.

Твір писався композитором упродовж майже десяти років в умовах Австро-Угорської імперії, тому цілком природньо, що за своєю стилістикою він був близький до західноєвропейської ранньоромантичної опери. Але, будучи слабо обізнаним з тонкощами оркестрового письма, Вахнянин мав проблеми з оркестровкою опери, що не могло не позначитися на цілісності її форми. Однак, за висловом С. Людкевича [Я. Горак], треба врахувати той факт, що це перша галицька опера, яка містить ефектно написані хори та ансамблі, відзначається вираженням національним колоритом.

Як зауважував Я. Горак, єдність музично-драматичного розвитку в опері досягається не за рахунок симфонічного мислення чи наявності лейтмотивної системи, а завдяки інтонаційній подібності між темами [3]. У цьому контексті композитору вдалося з однакових інтонацій створити різні мелодії та гнучко їх застосувати у відповідній драматургічній ситуації. Український колорит вдало підкреслили поодинокі мелізматичні прикраси, які є важливою ознакою мелодії.

В українському стилі написане аріозо Одарки «Нема мені порадоньки» з третьої дії опери. Мелодична лінія починається з характерного для пісні-романсу висхідного стрибка на інтервал малої сексти, який заповнюється низхідним малосекундовим рухом, що надає аріозо підкреслено драматичного звучання відповідно до сюжетної зав'язки твору, розкриваючи при цьому глибокі душевні переживання героїні. Інтонаційно аріозо є близьким до любовного дуету з другої дії опери, а його середній розділ «Барвінку мій хрещатий, щастя весняне» нагадує мелодію купальського хору з першої дії.

Висновки. Написаний на теренах Австро-Угорської імперії, твір А. Вахнянина «Купало» за стилістикою наближений до західноєвропейської

ранньоромантичної опери. Незважаючи на окремі похибки у цілісності оркестровки твору, це була перша монументальна історична опера національного тематизму на теренах сучасних західноукраїнських земель. Створення в ній узагальненого образу народу, художньо переконливих характерів персонажів на тлі етнолокальних особливостей галицького регіону проявилось у єдності музично-драматичного розвитку подій у контексті інтонаційної подібності між темами, у яскраво колоритних знакових сценах, вдало підкресливши мелізматичні прикраси.

Список використаних джерел

1. Горак, Я., 2001. Діяльність Анатолія Вахнянина у становленні українського театру в Галичині. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 5, сс.5–16.
2. Горак, Я., 2002. До характеристики хорової творчості Анатолія Вахнянина. *Київське музикознавство*, 8, сс.23–27.
3. Горак, Я., 2000. Ігнацій Гунєвич і формування Анатолія Вахнянина як музиканта (до історії українсько-польських взаємин). *Musica Galiciana*, 5, сс.219–224.
4. Новакович, М., 2018. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика*, 3(29), сс.29–39.
5. Батенко, Т., 1998. *Анатоль Вахнянин (1841–1908): біля джерел національного відродження*. Львів: Кальварія.

ЄВГЕН ДРОБЕНЮК

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-2399-7599>

завідувач трупною Оперної студії,

магістр I року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Дробенюк Є., 2025

РЕЖИСЕРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ МАСОВИХ СЦЕН

В ОПЕРНИХ ПРОЄКТАХ ХХІ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Світове та українське музично-театральне мистецтво переживає період радикальних видозмін, пов'язаних із формуванням нової парадигми художньої культури ХХІ століття, основними ознаками якої

стали зміна функціонального призначення музичного театру як інституції, економічна доцільність та рентабельність реалізації оперних проєктів, перетворення художнього твору на мистецький продукт, надання пріоритету технократичної складової над гуманістичними аспектами у формуванні світоглядних позицій суспільства тощо.

Означені аспекти художньої парадигми мають як позитивні, так і негативні наслідки у трактуванні оперних творів, особливо у вирішенні масових сцен, що породжує проблему необхідності проведення наукових розвідок у контексті визначення їх сучасних різновидів, розширення функціоналу, експериментального пошуку новітніх режисерських підходів до інтерпретацій фрагментів вистав.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові розвідки із визначення чинників формування нової парадигми художньої культури у ХХІ столітті з окресленням їх характерних ознак, впливу на музично-театральне мистецтво в глобалізованому світі й Україні проведено О. Касьяною [3]. Видозміни рольового аспекту та розширення функціонального призначення хору в сучасних оперних виставах розглянуто О. Летичевською [5], Н. Михайловою [6], Ю. Мостовою [7]. Диференціацію масових балетних та змішаних сцен з вирішенням концептуальних режисерських завдань визначено О. Касьяною у співавторстві з А. Кочергою [2] та О. Касьяною одноосібно [4]. Варіативність вирішення масових балетно-хорових картин у класичній українській опері досліджено В. Бондарчуком [1], Ю. Станішевським [8]. Режисерські підходи до інтерпретацій оперних вистав у контексті театральної естетики ХХІ століття, основні аспекти створення їх художнього образу з'ясовано С. Шутьком [9, 10]. Огляд джерел дозволяє констатувати необхідність проведення комплексного аналізу контенту вирішення масових сцен у реалізації оперних вистав сьогодення.

Мета дослідження – визначити концептуальні підходи традиційних та інноваційних режисерських рішень масових сцен у реалізації оперних проєктів ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу та дослідження. Нова парадигма художньої культури ХХІ століття позначилася на метаморфозах інституціонального призначення музичного театру, що проявилася у зміні його функціоналу з культурно-просвітницького, дозвіллево-розвивального, морально-етичного, естетично-виховного осередку на сферу ринкових театральних послуг з метаморфозами високохудожнього твору із певною ідейно-смісловію спрямованістю на споживацький мистецький продукт. Економічна доцільність та рентабельність реалізації оперних проєктів, що стали домінувати над їх художньо-ідейною орієнтацією, призвели до появи чисельних вульгаризованих режисерських інтерпретацій у контексті естетики постмодерну із приниженням високого призначення людини, висміюванням її гідності, достойних вчинків і помислів заради отримання фінансового еквіваленту та сумнівної популярності. Надання пріоритету технократичної складової в просвітницькій діяльності над гуманітарною сферою призводить до поступової дегуманізації соціуму, його роз'єднання, знедуховлення, популяризації та естетизації легковажного та зневажливого до моральних устоїв суспільства способу буття.

Водночас на тлі означених негативних тенденцій, що характеризують добу постмодерну, з'являються перші прояви нового стильового напрямку – метамодерну, що характеризується синкретичністю застосування сучасних досягнень різних галузей наук, мистецтва, спорту, високих технологій тощо у режисерській реалізації оперних проєктів крізь призму концептуального бачення оригіналу композитором. Усталені традиційні формати трактування масових сцен в оперних виставах у реаліях сьогодення значно розширюються і видозмінюються під впливом застосування інноваційних арт-технологій у сценографічному вирішенні вистав, взаємодії різних видів мистецтва із елементами парної та групової акробатики у масових батальних сценах. Означений синкретизм вирішення пластично-просторового образу вистави та персонажів у ключових мізансценах, поглиблена психологізація сюжетних перепитів в аспекті обґрунтування помислів та вчинків головних героїв вимагає пошуку нових оригінальних режисерських утілень масових епізодів у контексті диференціації їх функціонального призначення.

У сучасній практиці музичного театру під час реалізації оперних проєктів застосовуються традиційні та нові режисерські підходи до побудови масових сцен, які характеризуються наступними функціональними параметрами:

- відіграють роль фону з декоративним аспектом (М. Лисенко, «Наталка Полтавка», хорова сцена з 2-дії, де подружки готують Наталку до заручин);

- сприяють поглибленій психологічній характеристиці образів (С. Гулак-Артемовський, «Запорожець за Дунаєм», хор коментує можливу трагічну розв'язку подій із захопленням у полон Андрія, що привіз таємну звістку з рідної Батьківщини);

- конкретизує в контексті жанрово-стильових особливостей сцени історичну епоху, час, країну, у рамках яких розгортаються події (Дж. Верді, «Аїда», сцена тріумфального повернення Радамеса із походу);

- виконує роль смислового узагальнення, підсилює музичними-сценічними засобами значимість головної ідеї вистави (К. Данькевич, «Богдан Хмельницький», сцена бою під Жовтими Водами, дописана Є. Станковичем у новій редакції опери). У цьому аспекті одним із головних завдань режисера вистави постає визначення драматургічної функції масової сцени у синкретичній сценічній дії із залученням хору, балету, мімансу у вирішенні батальної сцени з використанням відеопроєкції;

- роль одного із активних учасників дійства (протиборства двох антагоністичних таборів у сцені танцю Золотого тільця в опері М. Скорика «Мойсей»).

Останнім часом чітко проявилися й драматургічні функції хору, а саме:

- дійова (сцена посвяти синів Тараса Остапа та Андрія в козаки в опері М. Лисенка «Тарас Бульба»);

- коментуюча (сцена на балу у Флори з хором, що уособлює гостей, висловлює своє ставлення до недостойного вчинку Альфреда щодо Віолетти в опері Дж. Верді «Травіата»);

- емоційно-виразна (завершальна сцена смерті головної героїні Салюд унаслідок зради її коханого та його одруження з іншою дівчиною в опері М. де Фалья «Коротке життя»);

- функція драматургічного «підсилювача» – контрасту дії (фінальна сцена в опері Ж. Бізе «Кармен», в якій на тлі святкування публікою переможного завершення кориди Хозе вбиває Кармен);

- резюмуюча (фінальна сцена «Молитва Андрія» та хору в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»).

На підґрунті з'ясування функціонального призначення хорових епізодів можна провести типологізацію масових сцен в оперних виставах відповідно до вирішення ними певних драматургічних завдань. Згідно із сучасною театральною практикою масові сцени поділяються на хорові, хорові з ритуально-обрядовою дією, масові балетні, змішанні масові балетно-хорові, масштабні синкретичні балетно-батально-хорові з відеопроєкцією на великих екранах або іншими інноваційними арт-технологіями. Проаналізуємо режисерські підходи до втілення цих різновидів масових сцен на конкретних прикладах з оперних вистав.

Вистава «Орфей і Еврідіка» композитора К. В. Глюка, вирішена режисером Л. Левановою в оперній студії Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, презентує хор в епізоді похмурого царства тіней (2-га дія) у трьох різних локаціях. Перша із них представляє пластичну дію хору зі свічками на основній сцені, який уособлює потойбічний світ. Друга та третя – нетипові локації розміщення хору у бокових ложах та на другому ярусі разом з основною групою на сцені – створювали своєрідне акустично-стереофонічне звучання, підсилене морокуватою світловою партитурою, справляли сильне емоційне враження на глядача нетрадиційним режисерським підходом до інфернальної сцени.

Вистава «Наталка Полтавка» композитора М. Лисенка, так само вирішена в оперній студії академії режисером Д. Гнатюком, у сцені підготовки головної героїні до заручин (2-га дія) презентує хор із виконанням певних ритуально-обрядових дій, вирішених у традиційному концептуальному прочитанні. Одночасний спів хору і пластична послідовність його дій в обряді підготовки молодої до заручин із можновладним підстаркуватим нареченим характеризують

примус бідної дівчини до нерівного шлюбу заради матеріальної підтримки матері.

Вистава «Аїда» композитора Дж. Верді, втілена в театрі La Scala режисером Ф. Дзеффіrellі (2006р.), презентує масовий священний танець жриць і жерців біля храму (фінал першої дії, друга картина) на честь посвяти Радамеса. Рамфіс вручає Радамесу священний меч. Ця масова балетна сцена, вирішена в академічному ключі зі стародавньою єгипетською стилістикою у положеннях тіла, голови, пластики рук і ніг, створює магічну атмосферу загадковості, незбагненності, неосяжності, потаємної для пересічного єгиптянина.

Вистава «Мойсей» композитора М. Скорика, втілена в Національній опері України та Львівській опері, по-різному трактує сцену танцю Золотого тільця за участю хору, в якій балет відображає язичницьке оргіастичне безчинство навколо золотого ідола, а хор поділився на два антагоністичні табори, одна частина з яких підтримує цей язичницький шабаш, а друга – протистоїть йому.

Вистава «Тарас Бульба» композитора М. Лисенка презентує змішану масову балетно-батально-хорову сцену бою під Дубно (п'ята дія) у супроводі відеозображення на різних екранах, які підсилюють драматизм подій зміною загальних планів боротьби двох протилежних сторін на крупні плани окремих персонажів у різних емоційних станах. Зазначена сцена вирішена режисерсько-постановочною групою у неосинкретичному форматі, в якому хор, балет та учасники бою взаємодіють між собою, створюючи єдине цілісне художньо-драматургічне полотно.

Висновки. В умовах художньо-мистецької парадигми ХХІ століття відбулася видозміна функціонального призначення масових хорових сцен з ілюстративно-зображального формату на умовно-виражальний із широким спектром драматургічних завдань, із яких є усталені роль фону; психологізація образів; конкретизація епохи, часу, країни; смислове узагальнення; активний учасник дійства; а також нові: дійова, коменуюча, емоційно-виразна, контрасту дії, резюмуюча.

У сучасних інтерпретаціях масових сцен оперних вистав відповідно до вирішення концепту драматургічних завдань склалася їх наступна типологізація:

хорові; поєднання хорових з ритуалами та обрядами; балетні; синтез балетних і хорових; синкретизація масштабних танцювальних, хорових і батальних фрагментів із застосуванням інноваційних арт-технологій.

Список використаних джерел

1. Бондарчук, В., 2018. *Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог: монографія*. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г.
2. Касьянова, О. та Кочерга, А., 2023. Концепт вирішення танцю Золотого тільця в опері М. Скорика «Мойсей». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(60), сс.112–123.
3. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
4. Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
5. Летичевська, О., 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова: монографія*.
6. Михайлова, Н. М., 2011. *Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
7. Мостова, Ю., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
8. Станішевський, Ю., 2012. *Національна опера України. 2001–2011: монографія*. Київ: Музична Україна.
9. Шутько, С., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.212–224.
10. Шутько, С., 2021. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

ОЛЕКСІЙ ДУГІНОВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2426-8859>

*старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського,
режисер Харківського національного академічного театру
опери та балету ім. М. В. Лисенка
(Харків, Україна)*

©Дугінов О., 2025

АСПЕКТИ ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ ЩОДО ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ

У ПРОФЕСІЙНОМУ ТА НАВЧАЛЬНОМУ ТЕАТРАХ

Проблема режисерських інтерпретацій в епоху глобалізації та культурної інтеграції стикається з необхідністю адаптації до нових викликів і тенденцій в українському оперному мистецтві. Зростаюча взаємодія між різними

культурними просторами зумовлює переосмислення традиційних підходів до оперної режисури та репертуарної політики. Глобалізаційні процеси, що характеризуються інтенсивним обміном інформацією та культурними цінностями, впливають на формування нових естетичних уподобань аудиторії та ставлять перед театром завдання пошуку балансу між збереженням національної ідентичності та інтеграцією у світовий мистецький контекст.

Одним із ключових аспектів впливу глобалізації є розширення можливостей для міжкультурного діалогу та співпраці. Українські оперні театри мають змогу залучати до постановок іноземних режисерів, диригентів та виконавців, що сприяє збагаченню творчого досвіду та обміну професійними навичками. З іншого боку, виникає потреба у критичному осмисленні зарубіжних режисерських рішень, щоб уникнути нівелювання національної специфіки та зберегти унікальний колорит української опери. Важливо, щоб нові підходи не спотворювали первинний задум композитора та лібретиста, а натомість розкривали нові грані твору, роблячи його актуальним для сучасного глядача.

Вплив цих процесів проявляється у прагненні українських режисерів вивчати світовий досвід, інтегрувати нові сценічні технології та сучасні концепції постановки у свої роботи. Однак виникають питання: наскільки ці інновації узгоджуються з національною культурною самобутністю і чи здатні вони допомогти глибше висвітлити українські теми, історію та менталітет? Важливо враховувати особливості української етнічної та культурної ідентичності.

Крім того, глобалізація сприяє популяризації української опери на світовій арені, що відкриває нові можливості для співпраці, турне та перемовин з провідними світовими театрами. Водночас це вимагає відповідної репертуарної політики, здатної враховувати інтереси і модернізаційні потреби національної сцени, при цьому зберігаючи її унікальність.

Ментальність української нації формується під впливом різних історичних, соціальних та культурних факторів, які складають унікальний сплав цінностей, традицій і поведінкових моделей.

Історія України – це низка подій, які глибоко вплинули на її народ. Від часів Київської Русі через період козаччини до сучасної незалежної України – кожен етап історичного розвитку залишає слід у ДНК народу. Наприклад, тривала боротьба за незалежність, що почалася ще за часів монголо-татарського навали, сформувала стійкість та вміння боротися за свої права. Ці фактори вплинули на формування таких рис, як патріотизм, волелюбність та прагнення до свободи.

Культурний спадок, включаючи народні традиції, музику, живопис та літературу, також відіграє важливу роль у формуванні ментальності. Будучи народом, що живе на порубіжжі між Сходом і Заходом, українці формувались під впливом різних культур і в результаті створили унікальну ідентичність. Це відображається у великих літературних творах, де часто піднімаються теми боротьби та національної гідності.

Філософія українського етносу, що формувалась упродовж кількох століть, яскраво проявилась в операх на українську тематику. Вагомий вплив філософських думок Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша на українській музичний театр чітко проявився у новітніх дослідженнях сучасних науковців. Це доведено новітніми мистецтвознавчими розвідками з окресленням ролі та місця кордоцентризму (філософії серця Г. Сковороди), притаманного українській нації. Специфічність його проявів у створенні образів персонажів оперних творів на українську тематику відображають внутрішнє сприйняття головних героїв та емоційну спрямованість. Вплив філософських та суспільно-політичних поглядів Т. Шевченка на створення національних образів в українській опері спирається на звернення поета до соціокультурних проблем та боротьби за національну незалежність. Вплив патріотизму на український тематизм у репертуарній політиці вітчизняного музичного театру яскраво відображений у створенні національних образів. Так, наприклад, в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, де любов до рідної землі зображена як основна риса українського національного характеру.

Природа має великий вплив на ментальність українців. Безкрайні поля, ліси, ріки – всі ці елементи формують не тільки світогляд, але й ставлення до

життя. Українці мають глибоке відчуття зв'язку з природою, що видно з традиційних свят, обрядів і навіть із щоденної практики. Вміння працювати на землі виховує в людині такі риси, як завзятість, наполегливість та терпіння.

Традиційна сімейна структура в Україні сприяла формуванню таких рис ментальності, як колективізм і взаємодопомога. Сім'я завжди була опорою для кожного її члена, що запроваджувало цінності підтримки та довіри. У сучасному суспільстві ці традиції продовжують бути актуальними, проте все більше вносяться елементи індивідуалізму, викликані глобалізацією і впливом чужих культур.

Патріотизм та національна ідентичність завжди були важливими аспектами ментальності. Українці з великою повагою ставляться до своєї історії, мови та культури.

В умовах війни та економічних труднощів населення демонструє стійкість та єдність, що свідчить про високий рівень національної свідомості.

Національні свята, такі як День Незалежності чи День Конституції, є знаковими подіями, які об'єднують українців та зміцнюють відчуття національної гордості. Традиційні обряди, які передаються з покоління в покоління, також сприяють утвердженню національної ідентичності та проявами в освіті ментальних трансформацій.

Освіта – це ще один ключовий елемент, що формує українську ментальність. Зі зростанням доступу до навчання та знань відбуваються зміни в світогляді молоді. Сучасні тенденції в освіті сприяють розвитку критичного мислення, креативності та емоційного інтелекту, що дозволяє молодому поколінню переосмислювати традиційні установки.

Талановита молодь України все частіше проявляє ініціативу у реалізації соціальних, культурних та наукових проектів. Ці нові рухи не лише підтримують старі традиції, але й розвивають їх та синтезують з інноваційними ідеями, формуючи нову ментальність із поєднанням у собі кращих національних рис із сучасними тенденціями.

Означені процеси повинні враховуватися у підготовці нової генерації митців музичного театру, де ключову роль у формуванні професійних навичок

студентів відіграє навчальний театр. Вибір репертуару є стратегічно важливим завданням, що вимагає збалансованого підходу до складності матеріалу та можливостей здобувачів вищої освіти. Орієнтування на українську та європейську оперну спадщину дозволяє забезпечити різноманітність стилістичних та виконавських завдань.

Під час вибору репертуару необхідно враховувати декілька ключових факторів. У контексті навчальних цілей репертуар повинен охоплювати широкий спектр вокальних технік, стилів та драматургічних завдань, що сприятиме всебічному розвитку творчого потенціалу майбутнього митця. Важливо враховувати рівень підготовки студентів кожного курсу, спираючись на поетапність набуття ними певних професійних знань і навичок із дотриманням методичної послідовності та наступності набуття фахових компетентностей.

Актуальність та інтерес для обізнаного глядача доби високих технологій та інформаційного суспільства становить різновекторність репертуару навчального театру із синтезом старовинних, класичних та сучасних творів. У цьому контексті доцільно поєднувати більш знакові оперні твори з менш відомими, але цікавими з точки зору сучасної драматургії та музики. Розгляд творів українських композиторів є важливим аспектом формування національної ідентичності та популяризації національного мистецтва. На жаль, у сучасних екстремальних умовах фінансові та технічні можливості значно впливають на повноцінність сценічних втілень оперних вистав на теренах України. Тому реалізація складних постановок у рамках навчального театру так само обмежується його фінансовими ресурсами та технічним оснащенням, що спонукає режисерів до пошуку оригінальних мізансценічних рішень, психологічного занурення у мотивацію та обговорення вчинків персонажів, незвичного синтезу наявних засобів виразності.

Великого значення у функціонуванні навчального театру на тлі екстремальних подій набувають аспекти наявності кадрових ресурсів: кваліфікованих режисерів, диригентів, хормейстерів та інших фахівців, що є необхідною умовою для успішної реалізації будь-якого репертуарного плану. Враховуючи ці фактори, навчальний театр зможе сформувати репертуар, який

буде сприяти професійному зростанню студентів, задовольняти потреби аудиторії та популяризувати оперне мистецтво в Україні. Під час вибору української опери слід враховувати твори, що демонструють багатство національної музичної культури. Європейська опера, у свою чергу, відкриває широкі перспективи для вивчення різних епох і композиторських стилів.

Збройний конфлікт на теренах України вніс суттєві корективи в навчальний процес. Онлайн-навчання стало необхідністю, що вимагає адаптації репертуару та методів роботи. Важливо враховувати обмеження, пов'язані з дистанційним форматом фахової підготовки майбутніх фахівців, зокрема, відсутність живого оркестрового супроводу та складнощі координації колективної роботи. У таких умовах доцільно зосереджуватися на камерних оперних творах або окремих сценах монументальних вистав, які можна ефективно опрацювати в онлайн-режимі.

Крім того, необхідно враховувати психологічний стан студентів, викликаний екстремальними подіями. Репертуар може бути використаний як інструмент підтримки та натхнення, обираючи твори, що несуть позитивні емоції та утверджують цінності миру та гуманізму.

Попри виклики сьогодення, започаткування змішаних форм навчання, стажування студентів в інших країнах світу за програмою «Еразмус+» надають можливість здобувачам вищої освіти досягти нових рівнів творчого зростання. Поєднання традиційних освітніх підходів із сучасними ідеями створює інноваційний контекст, який може бути вигідним досвідом у майбутньому для культурного розвитку суспільства.

Українські діячі – поети, художники, вчені, митці – своїм творчим доробком активно впливають не тільки на вітчизняну але й світову культуру через локальні та регіональні осередки нашої діаспори в багатьох куточках планети.

З початком збройного конфлікту багато українських театрів зазнали зміни у своєму репертуарі. Внаслідок цієї ситуації багато класичних російських творів, які традиційно виконувалися на сценах провідних театрів світу та України, були замінені або вилучені через їх контекстуальні та політичні аспекти.

Ця ситуація ускладнила роботу творчих колективів України, але створила нові можливості для розвитку національного театрального та оперного мистецтва. Зокрема, потяг до реалізації нових сучасних оперних творів, які б відповідали вимогам і запитам сьогодення, зріс як ніколи.

В умовах нової реальності з'явилися нові автори, які прагнуть створювати оригінальні українські оперні твори. Молоді композитори та драматурги досліджують актуальні теми, пов'язані з національною ідентичністю, історичною пам'яттю, соціальними проблемами та культурними особливостями України сьогодення. Сучасні опери можуть змішувати різні жанри та формати, поєднуючи традиційні елементи класичної опери з новітніми технологіями, мультимедійними компонентами та інтерактивними елементами, що робить їх більш доступними і зрозумілими для молодшої аудиторії із космополітичними поглядами на життя.

Важливою умовою для розвитку сучасної української опери є підтримка з боку держави, національних та міжнародних фондів, приватних меценатів. Співпраця між театрами, університетами і творчими спілками може стати каталізатором для реалізації нових проектів.

Встановлення контактів із зарубіжними театрами та оперними компаніями може допомогти обміну досвідом та співпраці у створенні спільних проектів. Водночас це сприятиме популяризації української культури за межами країни.

Висновки. Особливості ментальності української нації формуються під впливом багатьох факторів, у тому числі історичних, соціальних, культурних та глобалізаційних. Вміння відстоювати національні цінності в умовах постійних змін та викликів – це те, що засвідчує глибоке коріння української ментальності. Відзначаючи свою національність, українці знаходять нові шляхи для самовираження в сучасному світі, що робить їх вагомим гравцем у соціокультурному розвитку суспільства. Україні слід зберігати свою ідентичність на тлі світових космополітичних культуротворчих процесів, уважно ставитися до історичної спадщини та активно впливати на суспільні зміни.

На тлі соціокультурних викликів сьогодення Україна повинна розвивати свій творчий потенціал для переосмислення традиційного та сприйняття нового,

авангардного та традиційного театрального мистецтва, яке відображає сучасні реалії та ідентичність народу. Створення нових оперних творів, що відповідають запитам сьогодення, може стати важливим кроком у відновленні та зміцненні культурного потенціалу України.

ЛЮДМИЛА ІВАНОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5363-0685>

доктор філософії (PhD),

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

© Іванова Л., 2025.

УКРАЇНСЬКИЙ МЕНТАЛЬНИЙ ЛІРИЗМ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІОНАЛІСТСЬКИХ ЗАСАД НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Фундаментальне онтологічне значення традиціоналістських засад творчого мислення, що базується на ґрунті духовного мистецтва, історично і фактично складає виток і атрибутивний показник виразності музичної художньої творчості взагалі. Ліризм виступає у соціологічних розробках як атрибуція національного українського світогляду, як втілення «української душі», що тяжіє до «хвилястого» виявлення емоційних полярностей, минаючи їх демонстративно альтернативні (позитив – негатив) виявлення. Саме таке бачення суті «української душі» знаходимо у працях українських соціологів, що представляють канадську діаспору (Є. Онацький, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич, ін. [1]), для яких українська ментальність складає дещо протилежне «пергантизму» західного світу, тобто українське – то ігнорування раціональної «роздільності» речей, подій і станів, що категорично відсувають антитези драматичних зіставлень і раціоналістично висунутих протилежностей традиційного і новаційного у художній сфері.

У книзі Л. М. Шевченко маємо слушні узагальнення щодо соціально-психологічного виявлення ліризму мислення українця, виходячи з положень географічного детермінізму канадських дослідників, для яких «хвилястість» лісостепоного пейзажу України складає джерело душевного строю: «Із сказаного витікають положення щодо розуміння ліризму як внутрішньої суттєвої ознаки

«української душі». По-перше, мова йде про ідеально-душевний вимір національних цінностей і колективно-суб'єктивний принцип ліричного вираження. Останній унікає індивідуалізму ліричної емоційності європейського Заходу, наближаючись хіба до «італійського Півдня» Європи (до речі, населеного етнічними греками, які стали носіями унаслідуваного від візантійського церковного співу оперного *belcanto*) [2, с. 69].

Розвиваючи заявлену тезу, цитована авторка зупиняється на сутнісних прикметах національного мислення, основи якого закономірно вбачає у специфіці українського епосу: «Другою відзначальною рисою виступає позатеатральний, обрядово-ритуальний за суттю статус українського ліризму, предметом переживання якого є не художньо уявний, але реальний світ. І при цьому в українському мисленні ліризм як дещо протилежне епосу – споріднюється із тією своєю протилежністю через понадлюдську піднесеність морального тону подання ідей. І тому в українському варіанті ліризм є те, що «поглинає» епос, утворюючи тільки даній нації притаманний симбіоз ліро-епічної єдності із безумовним наголосом на ліризмі такого суміщення якостей» [2, с.69].

Й у вигляді резюмуючої ідеї спостережень виступає така плідна думка: «У даному «ширянні» понад подієвістю і водночас у ній виявляється особливого роду «заземленість» віросповідальної ортодоксії українців, органіки кирилівської традиції в ній, що при всій відкритості до контактів із західною церквою чітко усвідомлювала причетність до християнського Сходу, вибираючи в екстази ісихастського захвату щедре замилювання слізьми» [2, с. 69].

Ісихастські традиції, як показують підняті у дисертації С. Шумило матеріали зв'язку ісихастів з Афону із козацькою старшиною та гетьманськими колами Запорізької Січі, зумовили, судячи з усього, стійке вродження бідермаєра в український мистецький світ, який О. Козаренко вважає – і справедливо – атрибутивним індексом художнього мислення українця [3]. А названий стильовий показник виключає трагіко-індивідуалізовані виявлення, тим більше, виміри у художньому мисленні, як-то демонструє показовий для авангарду ХХ сторіччя експресіонізм, значною мірою футуризм і примітивізм. Звідси –

органіка традиціоналістського мислення у ХХ сторіччі в Україні, оскільки концентрат модерну-авангарду минулого століття представляють напрями, уґрунтовані, як вже зазначено вище, на відверто естетичних началах: експресіонізм, футуризм, примітивізм.

При цьому ліризм українського світогляду має той визначальний (саме бідермаєрівський і тільки почасти романтичний) показник, що він реалізується у понадіндивідуальному вимірі. Найкраща аргументація цього: український думний епос, в якому ліричний нахил подання стає провідним (див. знамениті «жалі» на початку думної оповіді), але який жодною мірою не охоплює індивідуалізований ракурс вираження, тримаючись, безумовно, на типово-збиральному оспівуванні випробувань козаків-лицарів, носіїв козацької слави. У цьому пункті думне вираження сягає меж церковної псалмодії та гімнічності, яких ліричний стрій тримається на нормативно-типових формулах подання.

Звідси – певна стриманість виявлення напряму романтизму в українському мистецтві (і це слушно підкреслено в роботі Л. Шевченко [2, с.70-72]), оскільки вказаний художній напрям надзвичайно високо підносить індивідуально-авторське начало вираження, що не співпадає з традиціями думності й кантовості (повчально-духовного ліризму), показовими для України. А от бідермаєрівський, духовний ліризм опиняється в центрі уваги українських митців – і в музиці, і в літературі, і в інших видах мистецтв. Більше того, прослідковується певна проторомантична-протобідермаєрівська ліричність вираження у творчості представників «золотої доби» української вченої музики ХVІІІ сторіччя.

Проромантичний ліризм чується у творчих здобутках представників «золотої доби» української музики, уособленої іменами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Їх творча позиція, сформована обставинами виховання і спеціальною прив'язкою до церковної співацької практики, все ж виділяється і виявленням явної зверненості до ліризму переважно гімнічно-уславлювального типу, що ніяк не торкалося театралізованості італійсько-німецького бароко середини ХVІІІ століття.

Італійський нахил мислення, відверте звертання до французького класицизму у Бортнянського – це результат індивідуального творчого вибору, в

якому відсторонювалися лінії драматично-трагічного наповнення, у тому числі у сценічних композиціях митця. І в такому виявленні впізнаються тяжіння до «протобідермаєрівського» світогляду, а класику цього напрямку застав певною мірою останній з названих майстрів. У жодному разі не знаходимо слідів впливу пізньовіденського стилю – і це не «недолік» українського музиканта, що не став надихатися прогресивними антицерковними ідеями, але ментально-ідеологічна позиція, співвідносна з монархізмом і церковністю Дж. Россіні, Ф. Буальдє, А. В'єтана та інших знаменитих композиторів.

Усі названі автори категорично минали бетховенські відкриття театрального драматизму-трагізму в музиці, натхненні революційним Конвентом, спрямованим Л. Керубіні, надзвичайно вшановуваного автором «Appassionata». І якщо в музикознавстві до 1970-х років панувала установка на виключне визнання досягнень Віденської школи як втілення революційно-прогресистського начала творчого мислення, то в епоху поставангарда все більше виділяється альтернативна віденцям італійська-французька лінія епохи Реставрації, що склала ідеологічну основу бідермаєрівського славільного мислення в мистецтві.

Музичне мислення України, представлене генієм хорової творчості М. Леонтовичем, подає виражені проєкції бідермаєрівської замилюваності у творах типу «Щедрика» – і його фольклоризм завжди виступає на основі староцерковної контрастної поліфонії з відповідною духовною символікою і фактурним моделюванням величних духовних жанрів (літургії, реквієму, пасіона тощо) у малих формах «стислої» поємності (про це – у роботі В. Гузеєвої [4]). У результаті демонстративний фольклоризм М. Леонтовича постає у межуванні класичної його моделі та примітивістського неофольклоризму, надаючи традиціоналістському у цілому підходу композитора зв'язки з модерном-авангардом ХХ століття, – що дало згодом основу іменування його персони як «українського Веберна».

Таким чином, ліричний стан «української душі» породжує в мистецтві загалом та в музиці зокрема певні цінності художнього вираження:

1) релігійне начало буття в детермінації базисності надіндивідуального ліризму українського світовідчуття, сформованого лірикою думного епосу і вченим проповідництвом;

2) чутливість української художності до бідермаєрівської одухотвореної простоти і оминання романтичного індивідуалізму – при вираженій дотичності (і через бідермаєр) до романтичного світосприйняття у цілому;

3) вписаність світоглядного надіндивідуального ліризму у традиціоналістські виміри «помірного» неокласицизму і пограниччя фольклоризму-неофольклоризму в мистецтві минулого століття, ісихатські сліди якого відсторонюють індивідуалістські моменти вираження і концентрують увагу на надіндивідуальних цінностях українського ліричного, пробідермаєрівського світобачення.

Список використаних джерел

1. Храмова, В., ред., 1992. *Українська душа*. Київ: Фенікс.
2. Шевченко, Л. М., 2019. *Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття*: монографія. Одеса: Астропринт.
3. Козаренко, О., 2009. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура*, 10, сс.152–157.
4. Гузеєва, В. В., 1997. *Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

НАТАЛЯ ІЗУГРАФОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-1602-1893>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

©Ізуграфова Н., 2025

СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР: ФОРМУВАННЯ НОВОЇ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ

Культурологічний аналіз сучасних театральних оперних вистав і традиційний підхід до історичного обзору жанру великої опери залишають нам великий простір для театрознавчих досліджень та мистецтвознавчої критики. Вони розширюють горизонти інтерпретацій та пошуків нових сенсів та рішень.

Основні зміни в трактовках сучасного часу – це повернення до автентичності виконання музичного тексту та мінімалістичності в сценографії та

створенні паралельних відеорядів та дійових просторів, використання інноваційних форм світла, відеопроекцій, комп'ютерної графіки.

На перший план у сучасному театрі виходить не музична тканина, а режисерський задум, концепція, підпорядкована композиторському авторському тексту. Але це вже самостійний твір в ідейній інтерпретації. Повернення диригентами до автентичності виконання полягає у використанні самотніх музичних інструментів в оркестрі, відкритті раніше виконуваних купюр і зняттю всього наносного у вигляді так званих «вставних нот і каденцій», повернення до традиційного виконання, найближчого до композиторського оригіналу.

Основа сценічної оперної драматургії завжди була в контрастності персонажів та музичних номерів і конфліктності дійових ситуацій та явищ. У сучасному театрі конфліктність змінюється на різноманітність емоційного стану, а контрастність перетворюється на пошук єдності та створення єдиного простору однієї провідної емоції та гармонійної чи дискомфортної, але однорідної атмосфери.

Для досягнення цієї мети режисери в європейських виставах часто використовують 2 контрастні локації, кожна з яких являє собою органічний гармонійний простір, в якому відбуваються контрастні одна одній дії: Любов-Ненависть, Життя-Смерть, Молодість-Старість, лірика-патетика чи героїка, чи трагедія.

Такий підхід до сучасної режисури існує в режисерських рішеннях провідних митців швейцарського міжнародного фестивалю в м. Шаффхаузен – Філіппа де Брос та Марсело Бускаїно. Створення двох контрастних локацій стає основою сценічної драматургії, закладеної в музичну партитуру. В операх Дж. Пуччіні завжди присутня дуалістична концепція: комедія та драма поруч та в поєднанні, Життя та Смерть в єдиному комплексі. Так зване явище «акультурації» знаходить своє місце в пом'якшенні гострих кутів контрастних сфер життя та мистецтва. Режисери зберігають пуччінівську стилістику та, відповідно до ремарок, створюють простір, в якому контрастні сфери життя знайдуть гармонійне поєднання. Мінімалізм та лаконізм стають провідною лінією, що як можна виразніше виявляє найтонші прояви душі та серця, найменші рухи емоцій

та почуттів персонажів. Вистави доповнюють запрошені актори для роботи з глядачем – циркові еквілібристи в 2 акті різдвяних вуличних святкувань у «Богемі», які створювали атмосферу в глядацькій зоні, та драматичні актори в «Чарівній флейті» та «Севільському цирульнику», що виконували ролі не тільки міманса, але й додаткових персонажів (Ізіс-Озіріс, декламатор листів Дж. Россіні). Вони виконували в драматичній манері співзвучні драматичні фрагменти з творів Гете та Данте, чим залучали глядача до участі у виставі й переосмисленні концепцій композиторів у світі сучасного рівня знань та найглибшого проникнення в сутність явищ та ситуацій.

Таким чином, міманс, хор та запрошені артисти драматичних театрів і цирку в сучасній опері набувають додаткового сенсу, і режисери активно залучають їх до сценічної дії. Це доповнює емоційний стан мізансцен та додає необхідних штрихів і нюансів персонажам і безумовно йде на користь виставам.

Паралельні концептуальні рішення доповнюються в сучасному театрі костюмами та декораціями. Це – нова сценічна мова, одяг сцени. Використання сучасних технологій дозволяє наповнювати додатковими функціями декорації та елементи костюма, що робить їх багатофункціональними і виконуючими роль не тільки інтер'єра та одягу. Завдяки світловим ефектам та механізмам декорації можуть рухатися та перетворюватися на дійових осіб. Режисери охоче застосовують у виставах великих ляльок чи елементи лялькових театрів, що нагадує звертання до театру вертепу і є новою акультураційною формою театральної сучасності. Саме завдяки цим невеличким змінам у сценографії оперних вистав відбувається акультурація жанрів театального мистецтва – цирк, клоунада, драмтеатр, театр ляльок та музичний театр в особі оперного жанру – постають в об'єднанні одне з одним, таке взаємопроникнення жанрів збагачує синтетичне оперне мистецтво. Так відбувається акультурація театральних жанрів.

У творчій праці над комічними операми існують великі перепони для режисерів та диригентів у створенні стилістики буфонади і зберіганні італійських традицій виконання та інтерпретацій. І впоратися зі всіма перешкодами часу та простору, що відокремлюють нас від аутентичних першоджерел, – це нелегке завдання. Знайти музичну та сценічну «мову», багато різнокольорових прийомів,

що надають можливість глядачу поринути в атмосферу італійської опери з елементами буфонади та клоунади – це мета, що досягається ретельним дослідженням у галузях музичних оперних традицій та традицій вуличних і професійних театрів, що спеціалізуються саме на жанрах комедії дель-арте та французьких театрів-комік.

В опері «Дон Паскуале» ОНАТОБ режисер Лінас Зайкаускас представив нам поєднання венеціанського (північного) варіанту комедії дель-арте з неаполітанським, перенесених в атмосферу 20-х років ХХ сторіччя. Вистава рясніє режисерськими знахідками, що підкреслюють буфонний (слепстіковий) характер подій та явищ, рухів та гегів, які схильні за характером походження до різких перебільшень у комічній манері акторської гри, гротескних рукоприкладств та ударів, клоунади та відомих знакових явищ 20-30-х років ХХ століття. Дуже приємними стали знахідки знакових подій, що надає свідомому глядачу багато приємних спогадів. Елементи клоунади відправляли нас до часів найкращих клоунів та коміків ХХ сторіччя: Бастера Кітона, Чарлі Чапліна, Леоніда Єнгібарова.

Вистави «Сестра Анджеліка» та «Джанні Скіккі» ОНАТОБ змушують нас поринути у глибини привабливої життєвості й атавістичної жадібності людської натури. Перед глядачем розкривається природа мистецтва Пуччіні, який змішує істину із вдаванням та святе з мирським. Пуччіні геніально побудував Триптих за схемою паризького гран-гіньоля (вистави театру маріонеток): 1) кривавий епізод; 2) сентиментальна трагедія; 3) комедія, фарс.

Із цієї схеми виходили режисери опер Карло Антоніо де Лючія та Лінас Зайкаускас. Вони яскраво показали етапи очищення душі через духовну близькість з трансцендентними силами Всесвіту в першій опері «Сестра Анджеліка». Через покаяння грішна душа отримує Божу милість та диво: молитва-покарання-жертва-милість-каяття-диво. Знакові для католицької культури речі були майстерно втілені італійським режисером та продюсером Карло Антоніо де Лючія.

Для опери «Джанні Скіккі» була теж взята тема грішників, якими маніпулює та яких примушує пройти своє коло Пекла виконавець волі Божої – Джанні Скіккі

(у 30 пісні саме цей Джанні Скіккі карає грішників, і Данте цей рядок з псалма узяв до своєї поеми, а Пуччіні створив прототип такого виконавця Господньої кари). Саме в цій опері з її побутовою декламацією в майстерному переплетенні з кінематографічною сценічною драматургією втілюються в життя головні досягнення сучасної європейської музики (зокрема свіжі ладо-гармонійні відкриття Дебюссі та юного Стравінського). Глядачу відкриваються дивовижні історії ХІІІ та ХVІІ століть, які розповідаються нам музичною мовою ХХ століття та режисерськими інноваціями та акторською майстерністю ХХІ століття. Режисура Карло Антоніо та Лінаса Зайкаускаса тільки підсилює враження від точного стилістичного влучання в почерк Дж. Пуччіні. Його тяжіння до дійової, стиснутої, захоплюючої драматургії, здатної хвилювати, бентежити та доторкатися до струн душі й серця глядача було підкреслено сучасною режисурою, виконаною в стилі мінімалізму та гротеску. На користь наскрізних сцен, що безперервно розвиваються, говорили динамічно побудовані мізансцени.

Інноваційні відеоефекти будинку, який спадкоємці перевертають догори дригом, папери й пір'я від подушок, що летять над землею, дуже прикрасили цю виставу, що створилася як глузування над смертю. Чергування комічних та ліричних епізодів, так часто застосовуване Дж. Пуччіні у своїх операх, прекрасно виявлено і ємно показано режисером Лінасом Зайкаускасом. Навіть ліричні епізоди мають гумористичний або іронічний підтекст. Опера насичена динамікою рухів усіх дійових осіб, це дуже складні в музичному та акторському плані ансамблеві мізансцени. Кожен персонаж наділений яскравими гротесковими рисами впізнаних вад.

Нові форми акторської інтерпретації постають у пошуках нового сенсу кожного персонажа та підпорядкування їх загальній ідеї та темі, що буде найближчою до глядача – освіченого та випадкового. Знаковість для кожної країни грає велику роль у концепції будь-якої вистави. Відомі речі, явища та дії викликають у глядача та критики ностальгічні приємні спогади та емоції, що є важливим фактором сприйняття в сучасному світі.

Таким чином, сучасна режисура, що дбайливо ставиться до авторського першоджерела та використовує останні досягнення й інновації сценічної

драматургії разом з автентичним виконанням музичного матеріалу, – це провідна лінія створення багатьох вистав в українських оперних театрах та на європейській сцені, в яких беруть участь українські митці.

ТЕТЯНА КАЗНАЧЕЄВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8692-2844>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

*завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)*

© Казначеева Т., 2025.

МИСТЕЦТВО РУХУ У ФОРМУВАННІ ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЇ ВЕРТЕПНОЇ ТРАДИЦІЇ

Важливим елементом національної культури, який виник в Україні у ХVІІ столітті, став вертеп – традиційний народний ляльковий театр. Він поєднував релігійні та світські мотиви, слугував засобом популяризації біблійних сюжетів і водночас відображав народний побут, звичаї та соціальні проблеми.

Вертеп є одним з першоджерел майбутнього українського музичного театру. На думку М. В. Лисенка, саме вертепи-містерії стали прототипом та початковою формою української опери.

Вертеп як оригінальна форма музично-сценічної творчості існувала у практиці різних націй. Витоки її виникнення ведуть до історичних відомостей про єгипетські, грецькі та римські прототипи лялькового театру. Корені вертепного театру сягають середньовічних містерій та європейських шкільних драм. В Україну він потрапив через духовні школи, оскільки спочатку авторами та виконавцями вертепних дійств були учні братських шкіл та колегіумів. Пізніше вихованці Києво-Могилянської академії, яка з 1632 року стала першим вищим навчальним закладом не тільки в Україні, а й в усій східнослов'янській землі, активно розповсюджували цей вид театрального мистецтва.

Вертепні вистави виконувалися у двоярусній дерев'яній скрині: на верхньому ярусі розігрувалися релігійні сцени про народження Христа, а на нижньому – світські, де з'являлися персонажі народного фольклору: селяни, козаки, шинкарі,

жартівники та представники різних соціальних верств. Цей вид театру став одним із перших проявів сатиричного мистецтва в Україні. Вертепні вистави мали не лише розважальну, а й виховну функцію: вони пробуджували національну свідомість, підтримували народні традиції та звичаї.

Пройшовши певний шлях розвитку, на завершальному етапі своєї еволюції вертепна драма утворила суто світське уявлення щодо актуальних тем повсякденного та політичного життя. Виник так званий живий вертеп, участь у якому брали вже не ляльки, а люди.

Композиція вертепної драми складалася із двох дій. Перша дія – епізод з біблійної історії про народження Ісуса Христа. У цьому епізоді переважав хоровий спів, який ілюструє та пояснює розвиток дії. Незважаючи на широке використання напівкультового жанру канта та духовних колядок, у музиці цієї дії виявлявся беззаперечний зв'язок з інтонаціями народних побутових пісень. Розвитку драматургії сприяли текстові діалоги та монологи, які створювали відповідний настрій у кожному епізоді. Інструментальна музика і танцювальна, зокрема, вкрай рідко входила до складу першої дії. Винятком був танець пастуха «Дудочка», заснований на українському народному танці, що нагадував козачок.

Дослідники історії вертепних драм – І. Франко, М. Драгоманов, Є. Марковський, П. Житецький – тією чи іншою мірою стверджували провідну роль другої (умовно світської) частини вистави у розвитку вертепу. Саме у другій дії вертепної драми мистецтво руху відігравало важливу драматургічну роль: завдяки специфічним особливостям різних національних танців відбувалося створення сценічної характеристики героїв. Необхідно зазначити дивовижну різноманітність персонажів другої дії.

Формування одного з найяскравіших образів (головного героя – Запорожця) відбувалося завдяки сольній пісні (за своєю суттю – своєрідній арії), великому монологу та декільком танцювальним епізодам, які він виконував з такими персонажами, як циганка, шинкарь. Кульмінаційний момент дії складала сцена зіткнення з негативним героєм, у якій також важливу роль відіграє мистецтво руху: Запорожець «перетанцьовує» чорта та скидає його вниз. Хореографічну основу танців Запорожця складали різні варіанти гопака та козачка.

Усілякі етнічні персонажі часто з'являлися парами (дід і баба, гусар із мадяркою, циган із циганкою тощо). Їх появу супроводжували мелодії козачка, гопака, краков'яка. Попри простий виклад, у них підкреслювалися типові ознаки кожного танцювального жанрового різновиду або притаманні музиці певного етносу інтонаційні та ладові особливості. Наприклад, у польському танці (краков'як) рухливий темп і характерний для цього жанру гостро синкопований ритм підкреслювали його національну приналежність.

За допомогою танцювальних форм відбувалося створення своєрідної галереї різних національних образів дійових осіб вертепної драми. У розвитку драматургії найбільш поширеного, загальноприйнятого варіанту другої дії вертепу танці посідали значне місце. Це й характерний танець діда та баби під пісню «Ой під вишнею», танці гусара з мадяркою, цигана з циганкою, поляка з полячкою, танці Запорожця з шинкаркою та циганкою, танець єврейської пари і заключні загальні танці [Архимович Л. та ін., 1964, с. 124].

І. Франко в дослідженні «До історії українського вертепу ХVІІІ століття» зазначав, що в постановках ХVІ століття, окрім євангельського сюжету, присутня типова лялькова комедія з побутовими сценами, колоритними словами й пісеньками, з представленням різноманітних національних костюмів і танців [Франко, с. 191].

У дисертаційному дослідженні «Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу» Т. Зінов'євої викладено комплексне осмислення вертепу не лише як прояву української театральної культури, але й як певного світоглядного архетипу, що виявляє специфіку української ментальності в різних історичних проявах [Зінов'єва, 2006].

Основні складові вертепної драми – ансамблеві та сольні вокальні номери, хорові епізоди, елементи пантоміми, танцювальні сцени. Супровід драми, як правило, здійснював традиційний український народно-інструментальний ансамбль («троїсті музики»).

Зазначені особливості свідчать про формування у вертепній драмі окремих складових вже театральної дії, а також указують на наявність необхідних частин майбутньої оперної композиції.

У ХІХ столітті через посилення цензури вертепний театр поступово втратив свою популярність, проте не зник повністю. Його елементи збереглися у фольклорних традиціях та святкових обрядах. У ХХ столітті вертеп зазнав нового піднесення, особливо в період боротьби за незалежність України та під час культурного відродження 1980–1990-х років.

Сьогодні вертеп залишається невід’ємною частиною українських різдвяних свят. Він продовжує розвиватися у формі сучасних театральних постановок, аматорських виступів та вуличних дійств, зберігаючи свою традиційну двочастинну структуру та народну автентичність.

Таким чином, вертепний театр є яскравим прикладом українського народного мистецтва, що поєднує духовність, сатиру та традиції. Його значення виходить далеко за межі звичайної вистави – це живий культурний феномен, який передає історичну пам’ять, моральні цінності та національний дух українців.

Список використаних джерел

1. Архимович, Л., Каришева, Т., Шефер, Т. та Шреер-Ткаченко, О., 1964. *Нариси з історії української музики*. Ч. 1. Київ: Мистецтво.
2. Зінов’єва, Т., 2006. *Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу*. Дис. канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
3. Франко, І., 1980. *До історії українського вертепу ХVІІІ в. Твори у 50 т.* Т. 36. Київ: Наукова думка.

ЛАРИСА КАДИРОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1500-3568>

народна артистка України, професор,
лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

© Кадирова Л., 2025.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Марія Костянтинівна Заньковецька (1854–1934) – одна з найяскравіших постатей українського театру, яка стала символом національного сценічного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття. Народившись у селі Заньки Ніжинського повіту у родині колезького секретаря Костянтина Костянтиновича Адамовського та його дружини Марії Василівни, майбутня актриса виховувалася,

оповита народною творчістю: піснями, думами, легендами, переказами, які формували смак дитини. Дівчинкою вона разом із батьком співала у церковному хорі місцевої Миколаївської церкви, відтіняючи своїм красивим голосом особливості змісту таким чином, що селяни плакали від зворушення.

Її творчість припала на період формування професійного українського театру, відомого як театр корифеїв, де вона співпрацювала з такими видатними митцями, як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський та Панас Саксаганський. Заньковецька зіграла понад 80 ролей, серед яких особливо вирізняються образи Харитини («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Ази («Циганка Аза» М. Старицького), Олени («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького), Наталки («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Галя («Назар Стодоля» Т. Шевченка) та багато інших. Вона глибоко відчувала музикальність, образність, емоційність живого народного слова, його надзвичайну виразність, колоритність. За спогадами сучасників, на її обличчі з надзвичайною виразністю відбивалися найменші душевні рухи, вона не знала спокою ані на сцені, ані в житті.

Сценічна гра Заньковецької відзначалася глибоким психологізмом, природністю та щирістю. Завдяки драматичному сопрано вона майстерно виконувала українські народні пісні, що додавало виставам особливої емоційної насиченості. Максим Рильський відмічав особливість її індивідуальної манери співу – то задушевно-смутного, то запально-веселого, овіяного чарами народного колориту. Усі, хто бачив її танець, вважали його вогняний політ, який неможливо забути.

Заньковецька була не лише талановитою актрисою, але й активною громадською діячкою. На першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів у Москві 1897 року вона виступила з вимогою скасувати обмеження, які зазнавав український театр у царські часи. У 1906 році разом з Миколою Садовським вона організувала перший стаціонарний український професійний театр у Києві, що стало важливим кроком у розвитку національного театрального мистецтва.

Талант Заньковецької визнавали не лише в Україні, а й поза її межами. Під час гастролей у Петербурзі 1886 року виступи видатної мисткині викликали

захоплення публіки, навіть попри одночасні виступи відомої італійської актриси Елеонори Дузе. Театральні критики відзначали щирість та природність її сценічної поведінки, невимушеність її акторської гри. А театральний діяч того часу Олексій Суворін навіть назвав Заньковецьку «українською Дузе».

Сучасники високо цінували її внесок у розвиток українського театру. Іван Карпенко-Карий, відзначаючи творчість видатної актриси, називав її генієм сцени, а театральні критики вважали, що її талант зробив би честь найкращій європейській сцені.

Марія Заньковецька активно підтримувала молодих акторів, передаючи їм свій досвід та знання. Вона виступала наставницею для таких митців, як Гнат Юра та Наталія Ужвій. У 1923 році їй першій в Україні було присвоєно звання народної артистки республіки.

Марія Заньковецька залишила глибокий слід в історії українського театру. Її ім'я носить Львівський український драматичний театр, а також створено меморіальні музеї в Києві та селі Заньки. Її творчість стала невід'ємною частиною національної культурної спадщини, а її образ залишається символом відданості мистецтву та українській культурі.

МАРІАМНА КАПІТУЛА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-9993-3865>

магістр II року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Капітула М., 2025.

ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ В РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРІВ МАЛИХ ФОРМ

Постановка проблеми. У сучасному світі, де глобалізація сприяє культурній уніфікації, важливо зберігати звичаї та обряди українського етносу, що є своєрідним проявом генофонду нації. Звернення до вітчизняної тематики загалом

та української обрядовості зокрема на тлі інтеграційних космополітичних процесів у національному музичному театрі обумовлене, насамперед, сплеском інтересу сучасного глядача до власної історії та культурних традицій, бажанням самоідентифікації з героїчним минулим, видатними постатями, вагомими здобутками етносу.

У часи великих потрясінь нації особливо зростає необхідність звернення до історичних коренів та витоків власної етнічної самосвідомості. Коли людина відчуває страх, важливо знаходити розраду в тому, що знайомі образи дитинства – колискові пісні, сімейні обряди або інші спогади – можуть принести відчуття безпеки та спокою. Українські звичаї, обряди і традиції є складовою колективної пам'яті народу, що дає усвідомлення про унікальність, історичну спадщину та культурне багатство нації. Неперервність національної самосвідомості та єдності народу в часи екстремальних викликів, коли є загроза втрати унікальних культурних надбань, повинна бути забезпечена не лише функцією збереження та популяризацією, а чи не найважливіше – можливістю передавання нащадкам задля подальшого виховання нового покоління, від якого залежатиме майбутнє країни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Застосування українських ритуально-обрядових традицій у театрах малих форм знайшли своє відображення в оглядовій довідці І. Бурнашова [1], інформаційному повідомленні Київської міської державної адміністрації [6]. Диференціація звичаїв та обрядів українського народу за календарним, сімейним, релігійним функціональним призначенням з окресленням їх характерних ознак знайшла своє відображення у працях О. Воропая [2], І. Ігнатенко [3], Т. Коберської [5]. Аналітичним підґрунтям дослідження став досвід роботи театру української традиції «Дзеркало» [7] та камерного театру «Маланка» [4].

Мета дослідження – визначити режисерські підходи до інтерпретацій української обрядовості в музично-театральних виставах театрів малих форм.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мобільність театрів малих форм у контексті видозмін репертуарної політики на тлі збільшення інтересу сучасного глядача до національної тематики з її історією, культурними традиціями, досягненнями минулого здійснюють вагомий вплив на виховання молодого

покоління, більш схильного до космополітизму, в аспекті етнічної ідентифікації. Театри малих форм передбачають більш камерний та глибокий зв'язок з глядачем. У них можна зосередитись на темах, що залишаються поза увагою великих театральних інституцій, і це робить їх важливими у розкритті тем обрядових творів, фольклору тощо.

Репертуарна політика театрів малих форм є ключовим інструментом у збереженні та розвитку української культури в умовах важких потрясінь для нації. Ці театри на перший план ставлять терапевтичну, комунікативну та освітню функції, роблячи акцент на зціленні душі та розуму, на діалозі та взаєморозумінні, на глибокому осмисленні суспільних і особистих тем. Вони прагнуть не лише організовувати культурне дозвілля, розважати, але й допомагати людям долати внутрішні та зовнішні труднощі, реагувати на важливі життєві питання, знаходити відповіді на складні виклики сучасності. Розвага в їхньому репертуарі поступається місцем глибинному емоційному та інтелектуальному досвіду, який дарує глядачам можливість зростання та зцілення. Режисерські підходи, що застосовуються при втіленні вистав із відображенням українських звичаїв та обрядів, характеризуються синтезом традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності, орієнтованих на запити сучасного глядача. У таких постановках використовується комбінація класичних театральних технік: народна обрядовість, фольклорні мотиви тощо із сучасними технологіями: мультимедійними засобами, інтерактивними елементами та експериментальними підходами до вирішення сценічного простору.

Наприклад, Камерний театр «Маланка» [4], що був створений вже під час збройного конфлікту у січні 2023 року в Києві під керівництвом директора Гіо Пачкорія. Основна місія театру – підняти рівень закоханості в українську класичну та сучасну літературу, яку театр інтерпретує під новим кутом зору на режисерські сценічні прочитання. Цей колектив спеціалізується на відтворенні та популяризації національних традицій, обрядів та фольклору, пов'язаних з українськими святами. Назва театру походить від традиційного українського свята Маланки, яке відзначається перед Старим Новим роком (13 січня) і має глибоке коріння в українському фольклорі. Цей театр є особливо важливим для збереження культурної спадщини, оскільки своїми постановками він акцентує увагу на

українській національній ідентичності та популяризації народних звичаїв у сучасному середовищі.

Столичний театр під назвою «Театр переселенця» був заснований німецьким режисером і волонтером організації «Новий Донбас» Г. Жено. Цей театр, насамперед, зосередив свою увагу на можливості подолання людських жахів. Їх можна подолати через діалог або можливість висловити те, що болить. Саме на цьому принципі базуються вистави проєкту. «Мета такого театру – дозволити людині розкрити в безпечному середовищі свої глибинні почуття, повернувши тим самим свободу дій і спонтанність відчувати себе не самотнім, почутим і коханим,» – вважає військовий психолог і психотерапевт, співавтор проєкту О. Карачинський. Продовжуючи цю сентенцію, він наголошує: «Театр забезпечить психологічну, моральну і навіть мистецьку підтримку будь-кому, хто до нас звернеться» [1].

Театр малих форм української традиції «Дзеркало» [7] під орудою директора-художнього керівника, заслуженого діяча мистецтв України В. Петранюка та режисера постановника М. Капітули, автора дослідження, зосереджує увагу глядача на українському культурному надбанні, зокрема через інсценування фольклорних та обрядових постановок. Вистави театру завжди поєднують традиції українського народу з модерним баченням нової генерації постановників, що сприяє відродженню духовного спадку і відтворенню героїчних сторінок визвольних змагань українського народу. У 2020 році відбулась прем'єра казки для дітей «Котигорошко та калинова дудка», що стала поєднанням двох народних казок з відображенням елементів української культурної спадщини. Вистава презентує традиційні для етносу цінності, символіку та архетипи. Важливим елементом постановки є використання українських народних інструментів сопілки та бандури з танцями, що відтворює автентичний фольклорний дух. Багатий на символіку український фольклор наповнює виставу магічними персонажами: Капшивий дід – перевертень, який може обертатись на змія; народжена з калини сопілка, що співає людським голосом і передає різні почуття, як-от тугу та надію. Це традиційний фольклорний мотив, в якому природні явища чи предмети мають магічні або духовні властивості.

Висновки. Театри малих форм з національною спрямованістю репертуару, застосовуючи українські звичаї та обряди як важливі елементи традиційної культури соціуму, виконують важливі функції: різнобічного виховання сучасного глядача, формування його світоглядних та громадянських позицій, успадкування генетичного коду етносу, рекреаційного відновлення психофізичного стану людини. Їх соціально-мистецький потенціал сприяє пошуку багатовекторних форматів утілення вистав різного культурно-дозвілєвого призначення.

Список використаних джерел

1. Бурнашов, І. Ю., 2018. *Бум незалежних театрів: оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами 2017–2018 рр.* Київ: Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого.
2. Воропай, О., 1958, 1966. *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис.* У 2 т. Т. 1. Мюнхен: Українське видавництво.
3. Ігнатенко, І. В., 2016. *Етнологія для народу: свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців.* Харків: Клуб Сімейного Дозвілля.
4. Камерний театр «Маланка», [online]. Режим доступу: <<https://malanka.theater/>> [дата звернення: 26.10.2024].
5. Коберська, Т. А., 2003. *Структурно-функціональний аналіз міфологічно-релігійних уявлень і вірувань українців та їх інкорпорація в монотеїзм.* Автореф. дис. канд. філос. наук. Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.
6. Комунальні театри у столиці минулого року мали великий успіх, 2018. *День*, 8 лютого, [online]. Режим доступу: <<https://old.day.kyiv.ua/uk/news/080218-komunalni-teatry-u-stolyci-mynulogo-roku-maly-velykyu-uspih-kmda?language=ru>> [дата звернення: 25.10.2024].
7. Театр української традиції «Дзеркало», 2024, [online]. Режим доступу: <<http://dzerkalo.kiev.ua/>> [дата звернення: 26.10.2024].

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Касьянова О., 2025.

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ

В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ

НА ТЛІ СУЧАСНОЇ ПАРАДИГМИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми. Світові глобалізаційні процеси, що призвели до інтеграції основоположних засад різних сфер людської життєдіяльності, вплинули і на сценічне мистецтво та змінили його парадигмальний формат. На підґрунті сучасних технологічних досягнень стали змінюватися геоекономічні та

геополітичні умови існування світового мегасоціуму, що спричинили відповідні метаморфози соціокультурних процесів. Вони проявилися у виокремленні двох світових протилежних тенденцій: транснаціоналізації та етнічної ідентифікації культури з їхньою екстраполяцією на сценічне мистецтво.

Під їх дією музичний театр України як один із ретрансляторів сценічного мистецтва зазнає сильного впливу світових тенденцій, намагаючись переосмислити їх відповідно до вітчизняних соціокультурних реалій. У цьому контексті постає проблема пошуку шляхів збалансування космополітичної та національно-ідентичної компоненти у формуванні репертуарної політики музичного театру України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив парадигмальних видозмін художньої культури ХХІ століття на пошуки нових формоутворень музично-театрального мистецтва України, співзвучних сучасним технологічним можливостям реалізації оперних вистав, визначено О. Касьяною [3]. Аналіз сучасних перетворень класичного оперного репертуару в умовах культуротворчих процесів початку третього тисячоліття в європейському аспекті дослідила М. Черкашина-Губаренко [5], в українському – О. Берегова [2]. Необхідність злиття двох професій, режисера і сценографа, як однієї із провідних тенденцій театру ХХІ століття розглянуто В. Пацуновим [4]. Сучасні режисерські проекти, створені у мультимедійному форматі, проаналізовані співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук, Ю. Чубуковою [6]. Застосування штучного інтелекту як надважливого інструментарію у створенні певного емоційного впливу на глядача в поєднанні з музичною компонентою окреслено І. Антіпіною [1]. Огляд джерел дозволяє виявити основні концептуальні підходи до формування репертуарної політики сучасного музичного театру.

Мета дослідження – визначити фактори впливу нової парадигми світового сценічного мистецтва на основоположні принципи репертуарної політики оперних театрів України.

Виклад основного матеріалу. Інтеграція музично-театрального мистецтва України у світовий глобалізований простір спричинила певний ланцюг видозмін, що призвели як до позитивних, так і негативних проявів у формуванні оперного

репертуару. З одного боку, міжнародна колаборація у створенні масштабних мистецьких проєктів сприяла виходу музичного театру України на більш високий щабель розвитку. Міжнародна мобільність зарубіжних і українських театральних діячів дозволила їм органічно інтегруватися в об'єднаний світовий художній простір, що знайшло свій прояв в обопільній конкурентоспроможності на ринку театральних послуг. З іншого, надмірна орієнтація на транснаціональні культурні центри з їхньою уніфікацією репертуарних уподобань різних країн без урахування національних традицій та ментальності призвела до превалювання зарубіжних оперних творів в українських театральних інституціях. В окремих регіонах України домінування світових класичних та сучасних вистав досягає до 60-80% від загальної кількості репертуару. Це спричиняє відтік потенційного глядача від означених установ, оскільки нерозуміння вербальної складової твору не може повноцінно замінити бігунець навіть при реферованому перекладі.

Не менш важливим чинником негативного впливу зарубіжної уніфікації на музичний театр України є виховання молодого покоління із космополітичними поглядами на життя, байдужим ставленням до національних традицій та досягнень вітчизняного музично-театрального мистецтва. Цей процес підсилює незацікавленість режисерів у переосмисленні відповідно до реалій сьогодення кращих українських класичних і сучасних творів із їх оновленням у контексті сприйняття глядачем доби високих технологій та інформаційного суспільства.

У цьому контексті необхідне визначення оптимального співвідношення зарубіжної та національної компонент при формуванні репертуарної політики оперних театрів України із дотриманням цього балансу та його моніторингу з боку державних законодавчих і виконавчих органів влади.

Вагоме місце у цьому процесі посідають і сучасні технологічні досягнення, екстраполяція яких на музично-театральне мистецтво дозволяє здійснювати революційні відкриття у створенні нових форматів, видовищ із синкретичною спрямованістю на цифровізацію, мультимедійність та застосування штучного інтелекту.

У світовому мистецькому просторі це проявилось в міжнародних колабораціях між митцями-театралами й фахівцями у сфері медіа та цифрових

технологій. Спільне експериментальне моделювання нових форматів оперних проєктів-видовищ дозволяє констатувати знакові оновлення не тільки у створенні та реалізації вистав, але й у функціонуванні віртуального театального простору. У ньому глядач може спостерігати за перебігом подій із різних ракурсів, а за бажанням – бути одним із його активних учасників.

За певних об'єктивних причин реалізація подібних проєктів в Україні залишається у перспективних планах розвитку музичного театру, але разом із тим спостерігаються перші кроки у засвоєнні віртуальної реальності та штучного інтелекту в окремих постановках вітчизняних режисерів. І хоча сучасні пошуки й експерименти в Україні ще знаходяться на початковій стадії у даному аспекті, але міжнародна економічна та культурно-мистецька колаборація уможливорює появу спільних проєктів із застосуванням інноваційних технологій.

Висновки. Розгляд основних векторів розвитку сучасного музичного театру України в умовах його активної інтеграції у світовий глобалізований простір свідчить про складний процес перетворень репертуарної політики від нерозбірливого наслідування зарубіжної режисерської практики, що не відповідає ментальним, психологічним особливостям етносу, до поступового зміщення напрямку у бік пошуку балансу між іншомовними та україномовними виставами. Перспективи економічних і мистецьких колаборацій у сфері застосування цифрового театру та штучного інтелекту в українських мистецьких інституціях дозволяють прогнозувати створення оригінальних міжнародних проєктів без втрати уваги до національних надбань і культурних традицій.

Список використаних джерел

1. Антіпіна, І., 2024 Штучний інтелект як інструмент трансформацій культуротворчих ідей. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.74–90.
2. Берегова, О., 2010. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.190–205.
3. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
4. Пацунов, В., 2021. Сценографічна режисура як феномен театру ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.261–266.
5. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Метаморфози добре знайомого репертуару. *У кн.: М. Черкашина-Губаренко, ред. Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.135–156.

6. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

ОЛЕНА КАЦАЛАП

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>

*старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)*

© Кацалап О., 2025.

ДЕБЮТ СПІВАЧКИ ЗОЇ ГАЙДАЙ НА КИЇВСЬКІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ (1928-1930 РОКИ)

Підготовка професійного співака завжди передбачала його фахово-творчу реалізацію на оперній сцені. І це закономірно, адже виникнення мистецтва *bel canto* (з італ. – прекрасний спів) було напряду пов'язано з народженням у кінці ХVI – на початку ХVII століття опери – синтетичного музично-драматичного жанру. Саме спів став головним засобом відтворення оперних творів. Відтак майже кожен професійний співак прагне спробувати свої сили на оперній сцені, яка потребує виняткових здібностей, умінь і працездатності. Серед них є чимало таких, які здобули славу видатних артистів. Безумовно, бажання підкорити оперну сцену було і в Золі Гайдай. Вочевидь плани на майбутнє остаточно сформувалися в неї ще під час навчання в Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка у класі талановитої викладачки, у минулому оперної артистки Олени Муравйової. Саме в цей період вокалістка-початківця почала виступати, формуючи репертуар, виконавський стиль та набуваючи професійного досвіду. Готуючись навесні-влітку 1927 року до випускних екзаменів, вона вже була серйозно націленою на оперну сцену Києва, а тому пройшла попереднє прослуховування, де, з її слів, справила добре враження [Гайдай, лист матері, 06.06.1927, од. зб. 54, арк. 7–8]. Однак новий театральний сезон 1927–1928 рр. у Київській опері розпочався без участі випускниці, що змусило її продовжити роботу з удосконалення голосу з Оленою Муравйовою і виступати у складі вокального квартету. Від запрошення працювати в капелі «Думка» амбітна співачка відмовилася [Гайдай, лист матері, 17.02.1928, од. зб. 54, арк. 15]. Крапку на нетривкому періоді невизначеності поставило несподіване запрошення навесні

1928 року, посеред театрального сезону, до омріяного театру. Безумовно, Зоя Гайдай не зволікала з рішенням і з радістю та великими надіями переступила поріг Київської опери [Гайдай, лист матері, 19.04.1928, од. зб. 54, арк. 21], куди офіційно працевлаштувалася солісткою першого вересня 1928 року сезону 1928–1929 рр. [Довідки, 1929–1930, арк. 2].

Її захват від пропозиції поповнити трупу навіть у ролі стажерки [Савінов, 1941, с. 14] був зрозумілим, адже Київська опера, яка була заснована в другій половині ХІХ ст., на той час уже мала багаторічні мистецькі традиції. Проте роки більшовицького панування призвели до кардинальних змін у діяльності театру. Київська опера була націоналізована, а з середини 1920-х рр. разом із Харківською та Одеською набула статусу державної, що визначило характер і напрями діяльності цих творчих установ як складових новоствореної системи українських державних оперних театрів [Ізваріна, 2012, с. 89]. Очолив її, очевидно, і з метою контролю, російський режисер Йосип Лапицький [Лапицький]. У рамках більшовицької українізації в театральному сезоні 1923-1924 рр. особливу увагу було приділено здійсненню постановок опер українською мовою [Матеріали, 1924–1935, арк. 3 зв.]. Крім того, у контексті новітніх тенденцій у тогочасній європейській музиці об'єктом зацікавлення спраглих до сценічних експериментів вітчизняних митців, зокрема театральних постановників, стала творчість європейських композиторів-експресіоністів [Веселовська, 2010, с. 261–262, с. 267–268]. Ще однією тогочасною тенденцією, що вплинула на формування репертуару Київської опери та визначила його якість, стали так зване осучаснення деяких класичних спектаклів та поява згодом новостворених опер на революційно-пролетарську тематику [Ізваріна, 2018, с. 68–69], які, на відміну від класичних та нових західноєвропейських творів, були носіями іншої ідеології, стилістики, естетики тощо. І це було закономірним, адже попри впровадження політики українізації та орієнтування на загальноєвропейські культурні процеси, пріоритетною в радянській країні залишалася ідея побудови комуністичного суспільства, в якому провідна роль належала офіційно звеличеному і вивершеному в соціально-політичних правах порівняно з іншими суспільними групами пролетаріату. Отже, Зої Гайдай судилося розпочати роботу в суттєво

реорганізованій Київській опері, діяльність якої було насамперед підпорядковано ідеологічним вимогам радянської країни в період її становлення, і формувати свій репертуар та виконавський стиль, готуючи партії в абсолютно різних оперних постановках.

Її театральний дебют відбувся в жовтні 1928 року сезону 1928-1929 рр. не в експресіоністській чи революційно-пролетарській постановці, а в опері «Турандот» авторства одного з представників веризму в музиці Джакомо Пуччіні. Оскільки дебютантка перебувала в другому складі виконавиць партії Ліу, у неї майже не було репетицій, але після трьох спектаклів, в яких добре виступила виконавиця першого складу Ірина Воликівська, постановники раптом вирішили на четверту і п'яту вистави призначити її [Гайдай, лист матері, 14.10.1928, од. зб. 54, арк. 24]. Зі спогадів Зої Гайдай, її перший виступ на оперній сцені, починаючи від моменту гримування і до виходу на сцену, був сповнений хвилюванням, розгубленістю і сумбуром, але з іншого боку став справжнім екзаменом на здатність бути артисткою, яка, попри хвилювання, вміє створювати на сцені повноцінний образ. І, на її переконання, у неї вийшло опанувати себе, відчувати магію театрального дійства, коли навіть грим та костюм допомагали вжитися в роль, і відспівати спектакль [Савінов, 1941, с. 14–16]. Диригента Олександра Орлова вона потім назвала «хрещеним батьком в опері» [Гайдай, лист матері, без дати, од. зб. 55, арк. 91]. Невдовзі, у листопаді 1928 року, Зоя Гайдай вийшла на сцену в ролі Тат'яни в опері «Євгеній Онегін» Петра Чайковського, постановку якої було приурочено до 35-ї річниці з дня смерті композитора. Молоду співачку, яка щойно вивчила доволі складну партію і не мала репетицій, було введено диригентом Левом Брагінським замість захворілої колеги. Разом із великим хвилюванням за долю виступу цей спектакль приніс їй і перші позитивні відгуки в пресі, де з двох виконавиць партії Тат'яни перевагу було віддано саме її голосовим даним, які краще підходили для виконання вказаної ролі [Альбом, 1928–1934, арк. 9–10]. Слідом за цією роллю вона втілила ліричний образ Мікаели в опері «Кармен» Жоржа Бізе [Гайдай, лист матері, 1928 рік, од. зб. 54, арк. 26–27]. Грудень 1928 року відзнаменувався ще однією новою роботою: виступом у партії Маргарити в опері «Фауст» Шарля Гуно, постановку якої було присвячено

20-літтю сценічної діяльності режисера театру Михайла Дисковського [Альбом, 1928–1934, арк. 23 зв.]. Безперечно, критики знову не змогли оминати увагою роботу нової солістки. Зокрема, у «Вечернем Киеве» за січень 1929 року [Альбом, 1928–1934, арк. 27–27 зв., арк. 32] можна було ознайомитися з таким враженням: «Для молоді артистки, як Гайдай, важка, відповідальна партія Маргарити є екзаменом, як сценічно, так і, ще більше, вокально. Необхідно сказати, що, незважаючи на окремі недоліки, екзамен загалом добре витриманий. Як на недолік слід вказати на деяку розгубленість у дуеті з Фаустом, у чому винен і надто (у цьому місці) гучний акомпанемент оркестру» [Альбом, 1928–1934, арк. 33]. Позитивні відгуки отримали також Олександр Колодуб, який виконав партію Фауста, та вже відомий на той час корифей українського оперного театру Михайло Донець – виконавець ролі Мефістофеля [Альбом, 1928–1934, арк. 31]. Однак до нової постановки у критиків виникли серйозні питання. Так, автор Гама у своїй статті «Невдале новаторство («Фауст» у постанові М. Г. Дисковського)», де вказувалося на осучаснення спектаклю відповідно до тогочасної антирелігійної політики («не визнаємо жодних вищих сил», «немає чудес» тощо), розкритикував роботу режисера [Альбом, 1928–1934, арк. 35–35 зв., арк. 40], стверджуючи, що за допомогою блискучих молодих виконавців, серед яких згадувалась і Зоя Гайдай, «дирекція <...> прикрила багато гріхів постанови» [Альбом, 1928–1934, арк. 41]. Невдалою визнав постановку оновленої опери «Фауст» і музикознавець Ігор Белза. Зокрема, неприпустимою, на його думку, була вставка до фіналу музики Гектора Берліоза [Статті, 1930, арк. 8], з чим важко не погодитися, якщо при оцінюванні твору мистецтва брати до уваги високий художній смак. Втім, Зоя Гайдай, з огляду на її активне залучення до участі в постановках, та ще й з іменитими партнерами, була окрилена і в листі до матері повідомляла про подальші плани: «Далі йде «Майська ніч». У ній я співаю панночку. Роботи безліч. Весь час занята. Зараз також біжу в театр на репетицію» [Гайдай, лист матері, 06.01.1929, од. зб. 54, арк. 28]. Відтак добре зарекомендувавши себе, отримавши гарні відгуки в пресі з резюмуванням, що майстерне виконання проспіваних партій Ліу та Маргарити «ставить її у лави серйозних оперових виконавців» [Альбом, 1928–1934, арк. 86–87], вона могла і в подальшому розраховувати на

участь у постановках, зокрема й прем'єрних. Така нагода випала в театральному сезоні 1929-1930 рр., а саме 26 листопада 1929 року, коли Зоя Гайдай вийшла на сцену в образі Марини в новоствореній вітчизняній опері «Дума Чорноморська» Бориса Яновського, постановку якої здійснив режисер Юхим Лішанський. В основу лібрето лягла народна дума про козацького отамана війська Запорозького Самійла Кішку. Втім, відповідно до характерного для того часу переакцентування ролей, на перший план вийшла не постать легендарної особистості, а невольницька маса [Ізваріна, 2018, с. 68–69], яка уособлювала провідного героя радянської доби – простий народ, пролетаріат тощо. Крім того, у деяких критиків виникли питання щодо якості музики [Статті, 1930, арк. 8]. На відміну від оцінки опери, робота Зої Гайдай вкотре отримала гарні відгуки [Альбом, 1928–1934, арк. 96, арк. 105, арк. 111]. Наступною прем'єрою, що відбулася на сцені Київської опери в грудні 1929 року і в якій також було задіяно Зою Гайдай, став контрастний «Думі Чорноморській» твір – західноєвропейська опера «Джонні награв» авторства сучасного австрійського композитора-експресіоніста Ернста Кшенека. Цей спектакль, музика якого, відповідно до експресіоністичних тенденцій, містила елементи джазу та атональну музичну структуру, вже пройшовся деякими європейськими сценами і зміг проникнути на театральні підмостки Ленінграду (нині – Санкт-Петербург, РФ) і Москви [Веселовська, 2010, с. 265–267]. Наступними були спектаклі в Києві та Одесі. Київською постановкою «Джонні награв» займалися досвідчені митці: режисер Михайло Дисковський, диригент Лев Брагінський і художник-авангардист Олександр Хвостенко-Хвостов. Вона готувалася довго й ретельно, оскільки матеріал для всіх постановників та артистів був новим і потребував ґрунтовного опрацювання та належного сценографічного втілення. І воно врешті-решт вийшло новаторським, адже були застосовані видовищні трюки, засоби кіно й цирку. Головні ролі дісталися артистам Миколі Зубарєву (Джонні), Олександрі Бишевській (Аніта), Юрію Лисянському (Даніель) та ін. Зої Гайдай було довірено невеличку роль Івонни [Веселовська, 2010, с. 268–269, с. 271]. Якщо розглянути пам'ятну світлину, на якій зображені Микола Зубарєв і Зоя Гайдай у гримі та костюмах своїх колоритних персонажів, не важко дійти висновку, з яким натхненням і

задоволенням працювали артисти в цій постановці та наскільки вони вийшли органічними. Недаремно на звороті цієї світлини співачка залишила такий автограф: «25.XII.29 року. «Джонні награс». <...>. Це моя найкраща роля (поки що)» [Альбом з фотографіями, 1928–1945, арк. 8–8 зв.]. Однак відгуки на оперу більшості рецензентів виявилися негативними, оскільки вони вважали її зміст нецікавим і неактуальним для радянського суспільства. Хоча твір «Джонні награс» насправді був здатний якісно урізноманітнити репертуар Київського опери і привабити аудиторію. Введення режисером Михайлом Дисковським поза задумом автора деяких соціальних та ідеологічних акцентів могло забезпечити йому довге сценічне життя в умовах радянської кон'юнктури. Та все ж опера пройшла лише 12 разів і, незважаючи на витрачені значні кошти, була назавжди знята з репертуару [Веселовська, 2010, с. 270–271]. Всупереч неоднозначній оцінці опери «Джонні награс» та її постановки, робота Зої Гайдай знову не залишила байдужими рецензентів. Більше того, насамперед відзначили саме її [Веселовська, 2010, с. 271]. Зокрема, у виданні «Пролетарська правда» можна було прочитати такий відгук: «Гайдай чудово провела роллю Івонни з численними і дотепними нюансами сценічними (чіткі жести, міміка, танок) та вокальними (прекрасна декламація). Це свідчить за дальший чималий зріст молододі артистки» [Альбом, 1928–1934, арк. 131–131 зв.]. Про зіграну невеличку партію Івонни «з ритмічною легкістю та сценічною невимушеністю» зазначив театрознавець Марк Шелюбський [Альбом, 1928–1934, арк. 125]. «Легка розмовна грайливість музичних фраз Івони» запам'яталася і критику Алегро з «Вечернего Києва» [Альбом, 1928–1934, арк. 139–139 зв.]. Безумовно, участь у цьому неординарному спектаклі розширила творчий діапазон Зої Гайдай і стала наступною сходинкою в її професійному зростанні, а чергові гарні рецензії слід було розцінювати як показник успіху та визнання. Можливо саме тому вона забажала спробувати підкорити сцену на той час столичної Харківської опери. Тим паче, що спроби «показати себе музичному Харкову» були здійснені ще навесні 1929 року в театральному сезоні 1928-1929 рр. [Гайдай, лист матері, 19.04.1929, од. зб. 54, арк. 34]. Не могла не укріпити це бажання наявна в Київській опері висока конкуренція, що спричиняла й скандальні ситуації [Гайдай, лист матері,

28.05.1930, од. зб. 54, арк. 40]. Не міг не приголомшувати і факт нехтування театральними постановниками професійною етикою й допуск артистів до участі в спектаклях без ґрунтовної підготовчої роботи. На контрпродуктивності таких підходів наголошувалося в статті «Про молодняк в оперному театрі», яка вийшла у виданні «Вечерний Киев» у січні 1929 року [Альбом, 1928–1934, арк. 46–46 зв., арк. 49–49 зв.]. Автор В. Г. не без гіркоти зазначив, що молодим солістам, зокрема й Зої Гайдай, доводиться співати серйозні партії без достатньої кількості репетицій і при цьому досить успішно, однак який би був ефект, «якби молодь не губити, привчаючи на академічній сцені до халтурних виступів, якби її добре вчити на самому виробництві?» [Альбом, 1928–1934, арк. 50–51]. Зрештою, провівши два насичені театральні сезони в Київській опері, Зоя Гайдай мала на меті розпочати сезон 1930-1931 рр. в столичному Харківському театрі [Гайдай, лист матері, 13.09.1930, од. зб. 54, арк. 44], на сцені якого сподівалася досягти нових висот.

Отже, два дебютні роки в Київській опері не пройшли для Зої Гайдай безрезультатно, адже, будучи щиро захопленою діяльністю на оперній сцені, вона опанувала партії в класичних та новостворених операх. Попри не завжди вдалі постановки і відповідну реакцію музичних критиків, зняття з репертуару непересічного спектаклю «Джонні награв» Ернста Кшенека, що, зокрема, відбувалося в рамках впровадження комуністичної системи цінностей, часом відсутність повноцінного репетиційного процесу і, як наслідок, стрес перед виходом на сцену, робота Зої Гайдай отримала здебільшого схвальні відгуки. До того ж співачкою був здобутий цінний досвід, який вона мала на меті використати для подальшого професійного зростання в на той час столичній Харківській опері.

Список використаних джерел

1. Альбом газетних і журнальних вирізок з рецензіями і замітками про концертні виступи артистів та оперні спектаклі — «Євгеній Онегін», «Джонні грає», «Дума чорноморська» тощо. 1928–1934 рр. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 329. 432 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
2. Альбом з фотографіями в ролі Ксенії з оп. «Розлом», Мікаели з оп. «Кармен», Івонни з оп. «Джонні грає» та ін. 1928 р.–1945 р. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 1. 34 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
3. Веселовська, Г. І., 2010. *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс.

4. Гайдай, З. М., 1929. *Лист матері від 06.01.1929*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 28. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
5. Гайдай, З. М., 1927. *Лист матері від 06.06.1927*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 7–8. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
6. Гайдай, З. М., 1930. *Лист матері від 13.09.1930*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 44. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
7. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері від 14.10.1928*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 24. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
8. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері від 17.02.1928*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 15. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
9. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері від 19.04.1928*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 21. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
10. Гайдай, З. М., 1929. *Лист матері від 19.04.1929*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 34. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
11. Гайдай, З. М., 1930. *Лист матері від 28.05.1930*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 40. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
12. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері, 1928 рік*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 26–27. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
13. Гайдай, З. М., б.д. *Лист матері, без дати*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 55. Арк. 91. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
14. *Довідки, видані під час роботи в Державній Академічній опері в м. Києві. Оригінал. 30 березня 1929 р.–14 квітня 1930 р.* Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 279. 2 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
15. Изваріна, О. М., 2012. Оперна режисура в Україні: кінець 20-х — початок 30-х років ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 21, сс.88–94.
16. Изваріна, О. М., 2018. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 3, сс.66–70.
17. Лапицький Йосип Михайлович, 2016. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський та ін, ред., *Енциклопедія Сучасної України*, [online]. Режим доступу: <<https://esu.com.ua/article-53221>> [дата звернення: 02.02.2025].
18. *Матеріали к истории оперного театра в Киеве, 1935*. [Чорнові замітки в 2 зошитах. Рукопис. 1924–1935 рр.]. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
19. *Фонд Стефановича Михайла Павловича (1898–1970)*, оперного режисера, співака і музикознавця. Ф. 146. Оп. 1. Од. зб. 58. 176 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
20. Савінов, Б., 1941. *Зоя Михайлівна Гайдай*. Харків: Мистецтво.
21. Статті, в яких згадується творчість З. М. Гайдай. *Друк. Журн. «Радянське мистецтво» (1930 р.), вирізки з газ. та журн. 1930 р.–1971 р.*, 1971. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 417. 31 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5190-3144>

*народна артистка України, професор,
завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Колесник Є., 2025.

**ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ВИХОВАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
НА КАФЕДРІ ОПЕРНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА МУЗИЧНОЇ РЕЖИСУРИ
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

У сучасному культурному поступі України відбуваються суттєві видозміни, пов'язані з інтеграційними процесами національних освітніх і мистецьких шкіл у світовий глобалізований простір. Оновлення системи фахової підготовки здобувачів вищої освіти творчих напрямів спирається на кардинальні перетворення у сфері музично-театрального мистецтва сьогодення. Це передбачає виховання майбутніх митців нового покоління, спроможних вільно володіти компетентностями в обраній режисерській, викладацькій, науковій, конкурсно-фестивальній і гастрольній діяльності з урахуванням реалій ХХІ століття.

Спираючись на виклики часу і запити сфери професійної діяльності майбутніх фахівців, кафедра оперної підготовки та музичної режисури академії спрямовує свою діяльність на вдосконалення музично-театральної освіти у новій світовій парадигматиці та її реформування в контексті гармонізації національної та європейської систем. Тому в аспекті вдосконалення роботи кафедри з підготовки фахівців нової генерації було визначено наступні пріоритетні напрями її подальшого розвитку.

Одним із основоположних перспективних аспектів її поступу визначено збереження національної, освітньої, наукової, мистецької шкіл, їх збагачення новітніми досягненнями зарубіжних аналогів із синтезом оригінальних підходів до виховання талановитої молоді з наслідуванням нею традицій старших поколінь. Безсумнівно, означені сентенції вимагають дбайливого ставлення до формування кадрового потенціалу кафедри із вдалим поєднанням вікових переваг старшого, середнього і молодого поколінь.

Не менш важливим чинником виховання нової генерації митців, викладачів, науковців у сфері музично-театрального мистецтва є плідна комунікація та співпраця професорсько-викладацького складу зі студентством як під час навчального процесу, так і в умовах конкурсно-фестивальної, гастрольної діяльності.

Задля реалізації зазначених стратегічних напрямів діяльності кафедри запропоновано деякі вектори оновлення підготовки музичних режисерів відповідно до вимог та професійних компетентностей освітніх ступенів бакалавр, магістр, творчий/науковий аспірант. У напрямі вдосконалення навчальної роботи передбачається вибудовування вертикалі мистецької підготовки фахівця в контексті поглиблення тематичного змісту та ускладнення завдань відповідно до зростання вимог кожного освітнього ступеня навчання.

Надважливим чинником є постійне системне збагачення концепту фахових дисциплін новітніми досягненнями у сфері технологізації як навчального процесу, так і оперних проєктів ХХІ століття на підґрунті колаборацій із різними видами сценічної діяльності: мистецтва, спорту, цирку, естради, інноваційних арт-систем, дизайну, моди у співдружності людини та штучного інтелекту.

Вищезазначені аспекти передбачають підготовку нового покоління навчально-методичного забезпечення фахових дисциплін у контексті сучасних досягнень науки й мистецької практики із залученням знакових постатей театральних, філармонійних, художніх інституцій; викладачів споріднених закладів України та зарубіжжя; співробітників профільних наукових установ, а також талановитої студентської молоді – магістрів, творчих і наукових аспірантів.

Виховання майбутніх викладачів-дослідників потребує їх залучення до профільної діяльності кафедри ще протягом навчального процесу. Для цього пропонується запровадження на кафедрі науково-дослідного проєкту на тему: «Музично-театральне мистецтво в контексті світових тенденцій розвитку: історія, теорія, мистецька практика». До участі в цьому проєкті у рамках підготовки колективної монографії з різних аспектів функціонування

музичного театру в Україні та світі з упровадженням його новітніх модифікацій та колаборацій передбачається долучити як викладацький склад, так і здобувачів вищої освіти із забезпеченням їх плідної співпраці.

Водночас найкращі наукові розвідки з магістерських та аспірантських робіт у прикладному аспекті зможуть знайти своє відображення разом із викладацькими роботами у колективних навчально-методичних посібниках задля реалізації результатів новітніх пошуків і експериментів в освітньому процесі.

У рамках подальшого розвитку національного творчого проєкту «Мистецтво єднає Україну», започаткованого кафедрою спільно з оперними студіями Києва, Дніпра, Львова, Одеси, Харкова, розглядається перспектива його переформатування в міжнародний мистецький проєкт із залученням театральних-філармонічних інституцій різних країн. Водночас заплановано проведення національного конкурсу-фестивалю молодих режисерів музично-театрального мистецтва із залученням творчих організацій, фондів, інститутів культури зарубіжних країн, акредитованих у Києві.

Для забезпечення культурно-мистецьких колаборацій за підтримки партнерів споріднених навчальних закладів та профільних інституцій необхідно здійснити підписання низки угод про співпрацю у вирішенні нагальних проблем, про обмін викладацьким і студентським складом щодо обопільного підвищення рівня кваліфікації.

Реалізація зазначених шляхів оновлення роботи кафедри у сфері виховання здобувачів вищої освіти з музичної режисури сприятиме зростанню якості підготовки майбутніх фахівців – випускників, їх конкурентоспроможності та мобільності на ринку театральних послуг.

МАРИНА ЛАТОГУЗ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-7778-5480>

*студентка третього курсу бакалаврату
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*

*Науковий консультант: Гамкало Микола Іванович,
в.о. доцента кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Латогуз М., 2025.

АКТУАЛЬНА ЗАТРЕБУВАНІСТЬ МІЖНАРОДНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ОПЕРИ М. АРКАСА «КАТЕРИНА»: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Микола Аркас – яскравий представник української інтелігенції кінця ХІХ – початку ХХ століття. Композитор, письменник, історик та культурний діяч. Один із засновників і голова Просвіти в Миколаєві та народної школи з українською мовою викладання. Автор праці «Історія України-Русі» та першої української опери «Катерина» за мотивами поеми Тараса Шевченка. Під час створення партитури Микола Миколайович обробив і використав значну кількість українських народних пісень, які вони разом з дружиною Ольгою Іванівною збирали в різних місцях, відвідуючи села Миколаївщини та Полтавщини, та які почули від кобзарів і бандуристів, що композитор запрошував у свій дім у Миколаєві.

Партії головних героїв Аркас наділив характерною для української пісенності виразливою мелодійністю. Хорові сцени побудовано на народних мелодіях, що позначає їх особливим колоритом.

«Катерина» започаткувала оперну шевченкіану і стала першою українською ліричною народно-побутовою оперою. Вона стала першою оперою в практиці драматичного театру без вербальних діалогів, що спонукало до підвищення артистичного рівня. Сюжет опери заснований на однойменній поемі Тараса Шевченка, несе важливий урок, який залишається актуальним для українців сьогодні. Історія Катерини, яка довірилася москалеві, але зрештою була зраджена й покинута, розкриває не лише трагедію окремої людини, але й символізує гіркий історичний досвід українського народу. Москаль – втілення

облуди та байдужості. Його обіцянки й показне кохання обертаються зрадою. Катерина залишається зганьбленою, покинутою наодинці з горем і дитиною, яка стала свідком її страждань.

Опера «Катерина» порушує теми, які продовжують хвилювати сучасне суспільство. У центрі сюжету – особиста трагедія, яка виникає через конфлікт між коханням, соціальними нормами та сімейними цінностями. Катерина стикається з осудом суспільства, зрадою та самотністю, що перегукується із сучасними дискусіями про гендерну рівність, соціальну стигматизацію та моральну відповідальність.

До того ж цей твір є надзвичайно емоційним та виразним. Опера показує українські народні мотиви, які є важливими для сучасної культури. Використання фольклорних елементів у музиці допомагає зберегти і передати майбутнім поколінням українські традиції, водночас роблячи твір доступним та зрозумілим для глядача.

Міжнародне співробітництво у сфері музично-театрального мистецтва відіграє важливу роль у розвитку культури, збереженні традицій та створенні нових можливостей для артистів. У сучасному глобалізованому світі співпраця між державами, театрами, фестивалями та освітніми закладами відкриває нові перспективи для обміну досвідом, фінансування мистецьких проєктів і популяризації національного мистецтва на міжнародному рівні.

Основні перспективи культурно-міжнародного співробітництва:

1. Популяризація мистецьких колективів та національних культур.
2. Обмін досвідом, що дозволяє митцям працювати в іншому культурному середовищі, адаптувати нові художні стилі та методи роботи.
3. Спільні навчальні курси, майстер-класи, стажування студентів та викладачів.
4. Співпраця з європейськими театрами – підписання договорів про співпрацю з театрами інших країн дасть змогу інтегрувати українську оперу в європейський музичний простір.

5. Фінансування і гранти для мистецьких проєктів – міжнародні фонди та організації надають фінансову підтримку для розвитку музично-театрального мистецтва.

6. Підтримка української діаспори – українські громади за кордоном можуть стати ініціаторами постановок, сприяючи їхньому поширенню в країнах проживання. Також важливо зауважити, що чимала кількість наших громадян наразі мешкає за кордоном. Тому важливо створювати для них культурний осередок.

Виклики міжнародної презентації:

1. Фінансування та організаційна підтримка. Промоція опери на міжнародному рівні вимагає значних фінансових вкладень. Це стосується як сценічних постановок, так і залучення провідних виконавців, оркестрів та режисерів. Питання фінансування може вирішуватися через державні гранти, меценатів та міжнародні культурні програми.

2. Адаптація для іноземної аудиторії. Деякі елементи українського національного колориту можуть потребувати пояснення або модернізації для правильного сприйняття.

Наступний пункт виступає як викликом, так і перспективою:

3. Конкуренція на оперному ринку – українська опера змагається за увагу з творами світових класиків, тому важливо знайти унікальну концепцію постановки, яка зацікавить іноземного глядача та критиків (проте ми маємо необхідну особливість, адже дана опера є самобутньою й не схожа на жоден шедевр).

До того ж існують численні переклади опери «Катерина» іншими мовами. Це відкриває можливість для постановки у різних країнах та залучення широкої аудиторії. Важливим аспектом є також створення мультимовних субтитрів та культурних коментарів, що дозволить глибше зрозуміти контекст вистави. Наявність перекладів є значущим чинником, що сприяє її актуальності на міжнародному рівні, адже це дозволяє зробити твір доступним для різних національностей і представити Україну на світових теренах.

Висновки. Міжнародна презентація опери М. Аркаса «Катерина» є важливим кроком у розвитку української музичної культури. Особливу цінність становить наявність перекладів опери різними мовами, що робить її доступною для широкої аудиторії та збільшує її потенціал як культурного бренду України. Попри фінансові, організаційні та дипломатичні труднощі, перспектива її популяризації виглядає цілком реалістичною. Успішна реалізація цього проєкту сприятиме культурному обміну, зміцненню іміджу України на міжнародній арені та розширенню аудиторії, що знайомиться з українським оперним мистецтвом. Презентація опери «Катерина» за кордоном є не лише мистецьким актом, але й потужним засобом культурної дипломатії. Україна має багату музичну спадщину, яка заслуговує на гідне місце у світовому мистецькому просторі. Саме через музику можна донести історичні та емоційні наративи.

Список використаних джерел

1. «Катерина (опера)», 2024. *Bikinedia*, [online]. Режим доступу: <[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_\(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0))> [дата звернення: 26.10.2024].
2. Опера «Катерина» М. М. Аркаса – видатний твір українського музичного мистецтва, 2020, [online]. Режим доступу: <<http://www.reglibrary.mk.ua/index.php/elektronna-biblioteka-mistsevikh-vidan/kontent-elektronnoji-biblioteki/639-mikola-mikolaovich-arkas-zhittya-tvorchist-diyalnist-rozdil-1-2?start=8>> [дата звернення: 27.10.2024].
3. Кіпіані, В., 2018. Микола Аркас. Аматор з Миколаєва, який увійшов в історію. *Історична правда*, [online]. Режим доступу: <<https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/12/15/153415/>> [дата звернення: 25.10.2024].
4. Яковлева, А. В., 2011. До 120-річчя створення М. М. Аркасом опери «Катерина». *Державний архів Миколаївської області*, [online]. Режим доступу: <<https://old.archive.mk.ua/pubonsite/187-pub120operakaterina.html>> [дата звернення: 27.10.2024].

НАДІЯ МІЛІЧЕНКОВА (ШАКУН)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-5110-5054>

доцентка кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

заслужена діячка мистецтв України

(Одеса, Україна)

©Міліченкова Н., 2025.

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ІТАЛІЙСЬКОЇ «ДРАМИ БЕЛЬКАНТО»

ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Італійська опера першої половини ХІХ століття є одним з найяскравіших явищ європейської культури. Ю. Сабадаш, досліджуючи роль італійського мистецтва даного періоду у формуванні національної свідомості, зазначає, що

«оперне мистецтво, яке мало в Італії давні традиції та користувалося любов'ю всіх соціальних прошарків, стало виразником ідеалів нації, що боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, підхоплені творчістю Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні і пізніше Дж. Верді, набули всесвітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити, і вона може лише музикою повідати відчуття свого серця», – писав у 1828 році Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні. Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись у пору, коли розділена, розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою» [Сабадаш, 2014, с. 22].

Оперна спадщина Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті, з одного боку, демонструвала спадкоємність жанрових традицій італійського музичного театру попередніх епох, у тому числі й опери-seria. З іншого боку, її типологічні ознаки вступали у взаємодію з оперним надбанням інших оперних шкіл Європи, у тому числі й французької, визначаючи тим самим її перехідний характер та різноманітність жанрових визначень. Італійський музичний театр доби раннього романтизму апелював, наприклад, до історичної мелодрами, риси якої репрезентовано в «Сомнамбулі» В. Белліні, «Лукреції Борджія», «Лінді де Шамуні» та в інших зразках оперної класики. У той же час Г. Доніцетті та його сучасники в своїх оперних композиціях звертаються до типології seria («Пуритани», «Фаворитка»), доповнюючи її водночас рисами великої французької опери та переосмислюючи їх принципи в контексті культурно-історичних реалій свого часу. Серед інших авторських визначень зустрічаємо й ліричну трагедію, ознаки якої репрезентовано в операх «Капулетті та Монтеккі», «Беатріче ді Тенда», В. Белліні; в «Анні Бoleйн», «Марія Стюарт», «Роберто Девере» Г. Доніцетті. Їх доповнюють трагічна драма («Люція де Лямермур» Г. Доніцетті) та трагічна мелодрама («Марія ді Роган» Г. Доніцетті), які можна розглядати на рівні модифікацій жанру музичної драми, в якій поєднання трагічного, ліричного і мелодраматичного начал складає особливість її романтичних метаморфоз.

Усі зазначені варіанти визначень творів італійських композиторів першої половини ХІХ століття, поетика яких межувала між шануванням вітчизняних музично-театральних традицій та духовно-естетичними шуканнями свого часу, можна узагальнити як романтичну драму бельканто (С. Бархатова), що виконала функцію своєрідної проміжної ланки між італійською бароковою оперою ХVII-XVIII століть та музичними драмами в творчості Дж. Верді другої половини ХІХ століття.

Народжений на основі інтонаційно-виконавської специфіки «прекрасного співу», цей тип музичної драми принципово відрізняється від її аналогів другої половини ХІХ століття. Останній тяжіє до реалістичних сюжетів, до поступового витіснення *belcanto* виразною декламацією, а номерної побудови – наскрізним розвитком. Оцінюючи парадокси осмислення романтичної драми бельканто у всій різноманітності її жанрових проявів, І. Драч зазначає, що в оперній кантілені В. Белліні та Г. Доніцетті «долалася імпульсивність прояву безпосереднього почуття. Завдяки цьому модельована емоція репрезентувалася нібито очищеною від всього зайвого, випадкового. Через красу та пластику мелодичної лінії вирівнювалася невпорядкована хаотичність живого почуття <...>. Завдяки прекрасному співу реалізовувалася ренесансна мрія про прекрасну людину взагалі». Позначена якість також безпосередньо пов'язана з цілями та завданнями музичного театру розглянутої епохи, який у своєму прагненні до драматичної правдивості завжди пам'ятав про найважливішу мету мистецтва: доставляти слухачеві естетичне задоволення, що сусідить також з духовно-катарсичним перетворенням його душі» [цит. за: Джулай, 2023, с. 140].

Згадувані вище зразки «романтичної драми бельканто» відрізняє неймовірна рельєфність мелодичної лінії, простота форм. У той же час цей тип драми характеризується новизною трактування, успадкованого ще від опери-*seria*, образно-сміслового любовного трикутника, відтвореного у взаємодії сопрано, тенора й баритона (баса). Виходячи зі сформованих у цей період темброво-інтонаційних амплуа вокального мистецтва, зазначимо, що ця тріада в межах романтичної культури отримує оригінальне тлумачення. Героїня романтичної драми бельканто, що фактично концентрує на собі основні лінії

драматичного оповідання, являє собою оригінальне єднання тендітності та внутрішньої цілісності, духовної стійкості, жертвовності, співвідносними з християнськими чеснотами. Відповідно до духовно-етичних та естетичних настанов свого часу, саме крізь призму жіночої душі та її внутрішнього емоційного багатства романтизм часто відкривав властиву йому форму існування індивіда у протистоянні реального та ідеального світів.

Список використаних джерел

1. Джулай, Г. А., 2023. «Пуритани» В. Белліні в річищі жанрово-стильового синтезу романтичної музичної драми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, сс.138–144.
2. Сабадаш, Ю. С., 2014. Мистецтво як засіб формування національної свідомості (на прикладі італійської культури кінця ХVІІІ – ХІХ століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 20(2), сс.19–24.

КАТЕРИНА МУРЕНЕЦЬ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-0167-0658>

магістр ІІ року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Муренець К., 2025.

РЕАЛІЗАЦІЯ ОПЕРНИХ ПРОЄКТІВ НА ТЛІ ЕСТЕТИКИ МЕТАМОДЕРНУ:

ПОВЕРНЕННЯ ДО ВИСОКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ТЕАТРУ

Постановка проблеми. Світові цивілізації ХХІ століття розвиваються у новій парадигмі художньої культури, тісно пов'язаній з планетарною глобалізацією та інтеграцією різних сфер буття мегасоціому на загальних принципах комунікації. Означені процеси яскраво проявилися і в музичному театрі, який завдяки міжнародній колаборації в реалізації оперних проєктів відбирає найбільш типові риси у кожній національній оперній традиції, поступово формуючи уніфіковані принципи нового узагальненого світового театру.

З одного боку, міжнародне спілкування митців різних регіонів світу і країн дозволяє збагатити вже існуючі та знайти новітні формоутворення в реалізації оперних вистав, синкретичних способах їх утілення командою митців, що забезпечують художню цілісність видовища та окреслюють його можливі перспективи.

Водночас, з іншого боку, надмірна уніфікація призводить до втрати надбань і досягнень національних режисерських оперних шкіл, культурних традицій, способів поєднання зарубіжного та вітчизняного досвіду. Існування музичного театру в ринкових умовах економічної доцільності та рентабельності мистецького продукту почасти призводить до вульгаризованих інтерпретацій оперних творів із дегуманізацією людської сутності, пов'язаною з агресією, жорстокістю, роз'єднанням суспільства, легалізацією аморального, мерзенного тощо.

Задля вирішення цих негативних наслідків постає проблема переосмислення сучасного інституціонального призначення музичного театру, який нині перебуває у сфері споживацьких ринкових послуг. Йому необхідно повернути основну функцію гармонійного розвитку особистості, перетворити його на центр організації культурно-пізнавального дозвілля з реалізацією художньо-ціннісних оперних проєктів. Їх головним пріоритетом повинно стати відображення значущих для людської спільноти ідей та ідеалів, пов'язаних з високими помислами, вчинками, величними постатями, що сприятиме встановленню гармонії, миру та ладу в суспільстві. Тому повернення такого функціонально-важливого призначення інституції, як театр – порятунком людських душ у відновленні духовності суспільства на тлі її дегуманізації, – актуалізує обрану проблематику дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові розвідки різноманітних тенденцій у сучасній театральній практиці в контексті естетики постмодерну та метомодерну презентовані в публікаціях А. Артеменка [1], О. Губернатор [3], О. Касьянкової [5], Т. Уварової [8]. Сутність і значення феномену театральності в сучасній мистецькій практиці розглянув Г. Дебор [4]. Пошук органічного синтезу мистецтв відповідно до авторського задуму

музично-театрального твору на підґрунті оригінальних знахідок Леся Курбаса проаналізувала Д. Лабінська [6]. Постановку опери Р. Штрауса «Саломея» в Королівському театрі Копенгагена (2016) режисером С. Херхаймом, здійснену в естетиці постмодерну, схарактеризував П. Репін [7]. Сценічне прочитання опери Дж. Верді «Аїда» (2024), здійснене в Метрополітен опера у режисерському баченні М. Майєра, розміщено на сайті OperaWire [2].

Мета дослідження – проаналізувати вплив оперного театрального мистецтва, вирішеного в естетиці метамодерну, на відновлення позачасових загальнолюдських цінностей в екстремальних умовах сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Театр як порятунок – це не пафосна фраза, а констатація реальності. Еволюція інтерпретаційних підходів до сценічної реалізації оперних вистав у музичному театрі сформувала усталені принципи вирішення суспільно значущих проблем, актуальних для людства у будь-які часи. Шекспірівська формула: «Весь світ – театр» правильна і в зворотній бік: «Театр – це весь світ». І дійсно, переглядаючи вистави різної національної приналежності та тематичної спрямованості, глядач розуміє, що весь світ вміщується в цій маленькій театральній коробочці, яка умовно уособлює формат будь-якої мистецької інституції та надає відповіді на багато значущих для людства проблем.

Пізнаючи закони театру, ми опановуємо найважливіші закони всього життя, людського суспільства, психологію та взаємозв'язок духовного та матеріального, творчості та виробництва, егоїзму та колективності, диктаторства та демократії, любові та обов'язку, стихії та розрахунку тощо. Діячі театру, насамперед співаки-актори, у силу своєї вразливості, тобто рухливої, гнучко емоційної структури, засобами виконавської майстерності відображають найбільш значущі сучасні людські проблеми і явища. Шекспірівський Гамлет казав: «Вони огляд і коротка повість часу»...

Виховний вплив театру важко переоцінити, бо він не тільки інформує людину про різні події в контексті історичного розвитку цивілізацій, але й завдяки яскравій емоційній атмосфері вистави сприяє формуванню у глядача сприйняття чи несприйняття позитивних та негативних вчинків, помислів героїв,

їх ставлення до складних життєвих обставин. Розглянемо два приклади постановки оперних вистав, реалізованих у різних естетичних концептуальних підходах.

Опера Р. Штрауса «Саломея», здійснена режисером С. Херхаймом у Королівському театрі Копенгагена (2016), була переосмислена ним крізь призму естетики постмодерну, що проявилось у вульгаризації як біблійного сюжету, так і композиторського задуму із глузуванням над релігією, духовністю пророка Іоканаана, самовільним введенням одіозних персонажів: Гітлера з євреями, Кайзера з Распутіним, Сталіна з Патріархом, у вирішені «Танцю семи покривал» в оргіастичній стилістиці з гостями Ірода. А передостання трагедійна сцена обезголовлення Іоканаана, утілена режисером у саркастично-десакралізованому форматі, нагадує діснейлендівські розваги з підтекстом на легковажне сприйняття глядачем аморальних вчинків. На думку П. Рєпіна, це продумане сценічне рішення: «Бутафорно-атракціонне вирішення кривавого фіналу опери, коли Саломея пристрасно цілує величезні губи голови-монстра, забирається у відкритий рот та купається там у крові, ласкаючи себе, викликає у несподіваного глядача відчуття гидливості, що є проявом естетизації мерзенного» [7, с.147].

Інший приклад характеризує реалізацію всесвітньовідомої опери Дж. Верді «Аїда», утіленої режисером М. Майєром в Метрополітен опера (2024) крізь призму естетики метамодерну. На думку О. Касьянової [5], метамодерн являє собою феномен синкретизації новітніх досягнень науки, сучасної театральної практики в органічному поєднанні різних видів мистецтв, спорту, цирку, за необхідності – батальних сцен із багатовекторним застосуванням інструментарію цифрового театру, арт-технологій, голограм, відеопроєкцій тощо. Вирішена у традиційному, історико-достовірному трактуванні, оперна вистава за задумом режисера вдало поєднала сучасність, сцену спуску археолога в єгипетську гробницю (доданий постановником пролог на увертюрі) та розгортання основних подій твору в стародавньому Єгипті в контексті композиторського задуму. Сполучення традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності у створенні художнього образу вистави та персонажів

сприяло розкриттю глибинного психологічного контексту музичної драматургії твору, емоційно впливаючи на глядача та викликаючи у нього співчуття до високих почуттів головних героїв, підтверджуючи думку, що справжня любов перемагає смерть.

Театр, де важливе творче начало, що переважає над руйнівним, є не просто приміщенням для перегляду вистав, але являється осередком для одуховлення глядача, виховання у нього кращих рис особистості, несприйняття жорстокого, аморального, дегуманізації суспільства. Сила театру полягає в його найвищій духовній місії, яка через мистецтво впливає на виховання кращих гуманістичних ідей у людини. Ця влада над глядачем виникає не від страху перед фізичною чи політичною силою, а від їхнього кохання, захоплення, інтересу, натхнення. Завдяки цьому відбувається полюбовна здача реценієнта в обійми таланту, майстерності, чарівності співака-актора та режисера-постановника як автора вистави. Це найгостріше відчуття людського розуміння об'єднання, це секунди щастя, які запам'ятовуються на все життя. І яка ж щедра нагорода, отримання прекрасних метаморфоз, що відбуваються з глядачами, коли видно величезну різницю між тим, якими вони приходять у зал з вулиці, зі свого повсякденного життя і якими стають під час перегляду вистави, мимоволі підпадаючи під її магію, якщо вона виконує головне завдання композиторського задуму і професійно та якісно створена.

Ось глядачі розсаджуються по місцях, зараз це – роздроблена розрізнена строката публіка, просто частина населення. Але починається вистава, поступово стихає шум, виникає тиша загальної уваги, що об'єднує, і всі вже разом, і немає ніякої роздробленості. Усі виявляються дуже схожі та дуже близькі один до одного, і весь зал стає одним цілим. При цьому ні в кого не виникає збентеження, що він як усі. Кожен у цей час існує за власним духовним інтересом, кожен з них у цей момент, працюючи душею і серцем, виявляє кращі якості своєї індивідуальності, особистості. І це вже не натовп, а високе єднання духу великої кількості дуже різних людей. І виявляється, що у своєму кращому устремлінні люди дуже схожі. Це театр творить свою велику справу, своє чаклунство, своє диво. Як у темряві зали під впливом театральної магії з них сповзають їх звичні

маски, як по-дитячому просвітлюються їхні обличчя, як чудово реагують від подиву і співчуття, відображаючи те, що відбувається на сцені.

Звичайно, театр – камерне мистецтво порівняно з кіно і особливо з телебаченням. Його можна порівняти із мікробом, і дуже сильним, який здатний впливати на духовну та інтелектуальну атмосферу цілого міста, в якому знаходиться. Театр як осередок духовного життя та інтелектуального розвитку особистості завжди був затребуваним, і в лихі роки часто ставав рятівним для тих, хто грівся біля нього. Театр допомагав вижити людині у найважчих життєвих умовах як непереборна творча потреба до духовного об'єднання та спасіння через високе мистецтво.

Висновки. Театр має унікальну здатність об'єднання людей, при цьому надає їм не відчуття однаковості, а гостре почуття високої духовної спорідненості. Цікаво, що на побутовому, житейському рівні люди виявляють величезну кількість непримиренних розбіжностей між собою, сваряться і ворогують. Але на рівні високого духовного злету виявляються дуже схожими і навіть рідними один одному. Тому справжній живий театр – великий миротворець. Театр за всіх своїх різних масштабів – це найсильніший засіб для олюднення суспільства, найпотужніші ліки від ненависті та ворожнечі. Прихід до театру говорить про потребу душі, а культура має бути розумнішою за політику.

Список використаних джерел

1. Артеменко, А., 2023. Метамодерн і культура експлуатації чуттєвості. В кн.: *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства і культурології*, збірник матеріалів V міжнародної наукової конференції, Київ, 15-16 листопада 2023. Київ: ПСМ; ІК України, сс.23–25.
2. Верді, Дж., 2024. «Аїда»: постановка опери в Метрополітен опера; режисер Майкл Майер., [online]. Режим доступу: < <https://operawire.com/metropolitan-opera-2024-25-review-aida/> > [дата звернення: 31.01.2025].
3. Губернатор, О. І., 2023. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.109–114.
4. Дебор, Г. Е., 1999. Суспільство спектаклю, [online]. Режим доступу: <https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html> [дата звернення: 31.01.2025].
5. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
6. Лабінська, Д., 2022. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. У кн.: *Леся Курбас. Філософія театру*. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», сс.851–858.

7. Рєпін, П., 2023. Опера Ріхарда Штрауса «Саломея» у пошуку нового режисерського осмислення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.141–152.

8. Уварова, Т., 2009. Постмодернізм як нова парадигма української культури. *Аркадіа*, 9, сс.12–16.

ОЛЕНА ОСОКА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1193-2570>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри концертмейстерства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Осока О., 2025.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З ОПЕРНИМ

РЕПЕРТУАРОМ: ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Постановка проблеми. Піаніст-концертмейстер відіграє ключову роль у процесі постановки оперної вистави та підготовці оперних виконавців до виступу. На час репетицій піаніст фактично стає не лише акомпаніатором, але й музичним наставником, який забезпечує фундамент для подальшої роботи солістів, хору, оркестру та режисерської постановки у цілому. Стикаючись у концертній практиці з оперним репертуаром, який передбачає виконання окремих вокальних номерів (арії, ансамблі, сцени з опер), концертмейстер набуває особливих навичок, які виходять за межі традиційного акомпанементу. Він не лише відтворює фортепіанним звучанням оркестрову партитуру, але й стає рівноправним партнером вокаліста, допомагаючи йому передати емоційний і драматургічний зміст твору. Обидва напрями жанрової реалізації дозволяють піаністу-концертмейстеру виховувати виконавську майстерність, технічну та емоційну виразність гри, серед важливих творчих засобів якої динаміка, артикуляція, фразування, агогіка, темброва палітра.

Спробуємо розглянути музичну драму як навчальний інструмент для розвитку виконавського та аналітичного мислення піаніста-концертмейстера.

Аналіз останніх досліджень. Робота концертмейстера має комплексний характер і охоплює різні технічні, музично-інтерпретаційні, комунікативні, психологічні аспекти. Окремо значна увага прикута до особливостей спільної інтерпретації у тандемі «соліст-піаніст». Саме тому, більшість наукових

досліджень присвячено окресленим напрямам (Е. Афанасьєва, Н. Гречишкіна, Т. Молчанова, Т. Панасюк, Л. Повзун, О. Попова).

Публікації, в яких не передбачено педагогічного та виконавського аспекту, але вони корелюють з обраною темою – це роботи, які дозволяють аналізувати оперний жанр у його музично-драматичних, стильових, історичних та інтерпретаційних аспектах (Т. Гнатів, А. Єфіменко, В. Жаркова, Л. Кияновська, О. Рощенко, М. Черкашина-Губаренко). Вивчаються нові підходи у постановочному та режисерському процесах, зокрема робота з мультимедійними форматами, цифровими технологіями та штучним інтелектом.

Мета дослідження – визначити основні критерії значущості оперного жанру для творчого зростання і формування власного «виконавського голосу» піаніста-концертмейстера.

Виклад основного матеріалу. Оперний жанр продовжує залишатися актуальним культурним явищем у сучасному світі. Музична драма довела свою унікальну здатність адаптуватися до історичних реалій і соціокультурних змін, відображати різні епохи та суспільні настрої, висвітлювати філософські та політичні теми, які важливі в контексті національних світоглядних питань. До того ж опера є важливим засобом вираження людських переживань, зберігаючи свій емоційний потенціал у передачі широкого спектру емоцій – від глибокого трагізму до піднесеної радості.

Цей синтетичний жанр вплинув на формування багатьох інших музичних жанрів, зокрема симфонії, камерної музики та хорового співу. Опера також відіграла ключову роль у розвитку вокальної техніки та виникненні нових типів вокальних форм, за допомогою яких вдосконалювалася співоча майстерність.

Неабиякий вплив має оперно-симфонічний репертуар для професійного зростання піаніста-концертмейстера та його підготовки до майбутньої діяльності. Протягом усіх років навчання у закладах вищої освіти піаністи поступово збільшують «жанрове спілкування» з оперою від окремого аріозного уривка до концертмейстерського показу частини або всього клавіру. Водночас, намагаючись досягнути всю жанрово-стильову парадигму від епохи Ренесансу і бароко до композицій ХХІ століття.

Об'єднуючи інтелектуальний розвиток, мистецький кругозір, етичні цінності та емоційний досвід в єдину цілісну структуру, оперний жанр стає потужним інструментом для комплексного розвитку студента, розширюючи горизонти його особистості. Опера формує естетичні смаки, розвиває здатність аналізувати і розуміти різні культурні явища, а також підносить до рівня рефлексії важливі моральні дилеми. Окремо можна зазначити роль опери у формуванні національної свідомості, розуміння власних історичних коренів та ментальності.

Грунтовний аналіз сюжетної концепції є важливим для розуміння оперного твору, адже саме він визначає глибину ідейного змісту та його стильову реалізацію. Вибір літературного джерела та його музично-драматургічне втілення може суттєво змінювати акценти, емоційну напруженість і навіть сенсове навантаження твору залежно від епохи та національної традиції. Так, порівнюючи один сюжет В. Шекспіра, ми можемо побачити, що опера В. Белліні «Монтеккі та Капулетті» суттєво відрізняється від «Ромео і Джульєтти» Ш. Гуно. У Белліні акцент зроблено не стільки на романтичному аспекті трагедії, скільки на політичному протистоянні, що надає опері характерної експресії. Натомість Гуно у своїй версії зосереджується на ніжній ліриці кохання, що проявляється у мелодійності та витонченості музичної мови.

Так само поема Івана Кочерги «Ярослав Мудрий» у музичному втіленні українських композиторів Г. Майбороди й Ю. Мейтуса. Дві опери мають власні художні пріоритети: ґрунтуючись на історичному матеріалі, вони по-різному висвітлюють особистість князя не лише як політичного лідера, але і як носія моральних і духовних ідеалів.

На етапі знайомства з оперним матеріалом (аудіо- чи відеозаписи, попередній перегляд нотного тексту або гра з аркушу) головним завданням стає розуміння його структурних, стильових і драматургічних особливостей. Наступний період – це глибокий аналіз та систематизація «партитурно-клавірних зв'язків»: виділення основних тематичних мотивів, лейтмотивів та їхня функція у драматургії опери; аналіз відповідності фортепіанного клавіру та оркестрової партитури (порівняння фактури і гармоній, передача оркестрових тембрів);

відповідно до цього – виявлення ключових тембрових і динамічних нюансів, які потрібно передати піаністу-концертмейстеру; рольова функція акомпанементу. Цей етап є фундаментальним у підготовці до подальшої виконавської роботи. Від нього залежить не лише технічна реконструкція твору, але й глибина музичного прочитання.

Слід розрізняти виконання окремих оперних арій або ансамблевих уривків з вокалістом від концертмейстерського показу клавіра. У першому випадку піаніст зосереджує увагу здебільшого на своїй партії та інтерпретаційних особливостях ансамблевого звучання. Одноосібне виконання всього оперного твору є викликом для піаніста, адже він повинен не лише точно передати нотний текст, а й втілити всю багатшаровість оперної драматургії: охопити всю фактуру, форму, гармонічну та метроритмічну структури, продемонструвати тембральний інструментальний спектр, хорові та вокальні партії.

У стратегії вибору оперного клавіру ключовим видається поняття індивідуального підходу, а саме: врахування професійної підготовки студента, музичних здібностей, специфіки характеру і темпераменту, психологічних особливостей, загального інтелектуального та світоглядного рівнів.

Оперні твори допомагають у розвитку симфонічного типу мислення піаніста. Цей розвиток напряду пов'язаний із умінням сприймати музику не лише як фортепіанну фактуру, але і як багатопланову звукову тканину, що містить оркестрові, вокальні та хорові елементи, стимулюючи виконавця до оновлення комплексу технічних і тембрових можливостей. Доведена залежність між розвитком симфонічного типу мислення і виражальних функцій фортепіанного жанру [Ракочі, 2016]. Тому залучення оперного матеріалу до виконавської практики піаніста сприяє пошуку нових інтерпретаційних підходів. Головна вимога до концертмейстерської гри як оркестрової набуває значимості під час подальшої роботи піаніста з симфонічним та хоровим репертуаром, в інструментальній, вокальній та, безумовно, фортепіанній музиці.

Досвід роботи з оперним жанром формує у піаніста професійні навички, які знаходять практичне застосування у сольному виконавстві. З головних перелічимо такі: осягнення загальної динаміки розвитку, драматургії та

композиції твору, розуміння художньо-образної сфери у процесі створення виконавської інтерпретації, пошук тембрового забарвлення фортепіанними засобами виразності залежно від певних особливостей оркестрових інструментів та розвиток тембрального слуху виконавця відповідно, формування «об'ємного» музичного інтонування на тлі вербального та розуміння словесно-музичної взаємодії, винаходження оптимальних шляхів вирішення виконавських труднощів [Ільїн, 2021, с. 268-269]. Градація тексту відповідно до смислового та драматургічного навантаження вчить піаніста розпізнавати у великому нотному об'ємі найбільш вагомий оркестровий матеріал. Н. Гречишкіна акцентує на типових особливостях в окремих сольних оперних фрагментах, на які потрібно звернути увагу при виконанні: партії окремих інструментів, репліки інших дійових осіб, хоровий матеріал, що супроводжує вокальну партію [Гречишкіна, 2006, с.45].

Підсумовуючи, можемо сказати, що вивчення та виконання окремих фрагментів чи повноцінних частин оперних творів є перспективним напрямом роботи у фаховій підготовці піаніста. Вміння одночасно вирішувати численні значимі завдання, опрацьовувати великий масив нотної інформації сприяють удосконаленню професійних навичок, допомагають формуванню художнього мислення студента та його виконавського досвіду. До того ж розгляд музичної драми з використанням семіотичного, компаративістського та порівняльного методів дає можливість піаністу-концертмейстеру глибше досягнути еволюціонуючий оперний простір як багатопланове мистецьке явище, підвищити свою мистецьку ерудицію та освіченість.

Список використаних джерел

1. Гречишкіна, Н. Ф., 2006. *Виконання оперної арії на концертній естраді*: навчальний посібник. Донецьк.
2. Ільїн, А. М. та Осока, О. В., 2021. Оперні твори у системі професійного виховання піаніста-концертмейстера (на прикладі опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя»). *Музичне мистецтво і культура*, 33(1), сс.264–275.
3. Ракочі, В. О., 2016. *Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVІІІ – початку ХХ століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

ТЕТЯНА ОСТРЕЦОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-9584-0365>

*провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва та хореографії
навчально-наукового інституту мистецтв
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(Полтава, Україна)*

© Острецова Т., 2025.

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Актуальність дослідження використання ШІ (штучного інтелекту) для створення музичних композицій у сучасному музичному театрі ґрунтується на кількох ключових аспектах, визначених у Концепції розвитку штучного інтелекту в Україні, схваленій Кабінетом Міністрів України [Про схвалення Концепції, 2024]. Пріоритетними напрямками реалізації Концепції визначено освіту, науку, публічне управління тощо. Водночас у Концепції зазначається, що технології ШІ сприяють трансформації суспільства та економіки загалом, включно зі сферами, які мають загальнодержавне значення, до яких можна віднести й культуру. Сучасний музичний театр постійно шукає нові засоби виразності, у тому числі ті, що об'єднують традиційні мистецтва і цифрові технології. Використання ШІ у створенні музичних композицій відкриває можливості для генерації інноваційних музичних рішень. Концепція також наголошує на важливості підготовки кадрів у галузі ШІ та міждисциплінарного підходу, що забезпечує необхідну базу для інтеграції ШІ у творчі процеси. Відповідні дослідження сприятимуть підвищенню якості освіти, створенню спеціалізованих навчальних програм та розвитку партнерства між технологічними і мистецькими спільнотами. Таким чином, дослідження є не лише актуальним, але й необхідним для формування нової культурної екосистеми, яка інтегрує ШІ як засіб збагачення художньої творчості та розвитку музичного театру в умовах глобальних цифрових трансформацій.

У сучасній науковій літературі проблематика використання ШІ для створення музичних композицій розглядається в роботах Віна Арделія (Vina El Ardeliya), Джошуа Тейлора (Joshua Taylor), Джулії Вольфсон (Julia Wolfson), О. Кравчук, О. Коваленко, А. Яцишин та багатьох інших науковців.

В. Арделія, Д. Тейлор та Д. Вольфсон дослідили вплив штучного інтелекту на креативні індустрії, зосередившись на генеративному мистецтві, музичній композиції та дизайні [Ardeliya, 2024]. Автори розглянули, як алгоритми ШІ трансформують ці сфери, дозволяючи створювати унікальні твори мистецтва, складні музичні композиції та інноваційні дизайнерські концепції. Науковці аналізують взаємодію між ШІ та креативністю, обговорюючи виклики та можливості, що виникають внаслідок інтеграції ШІ у креативні процеси. Розглядаються етичні наслідки та динаміка співпраці між людиною та ШІ. Автори підкреслюють трансформаційний потенціал ШІ у розширенні людської креативності.

О. Кравчук у своїй роботі зосереджується на дослідженні використання технологій ШІ у сучасній музичній індустрії України [Kravchuk, 2023]. Автор аналізує практичне застосування ШІ у створенні музичного продукту та популяризації ресурсів, використовуючи приклади з української музичної індустрії. Увага приділена також правовим аспектам використання ШІ у музичній творчості та питанню авторського права.

О. Коваленко та А. Яцишин дослідили використання ШІ у музичній самоосвіті [Kovalenko, 2024]. Автори аналізують особливості застосування ШІ, розглядають спеціалізовані програми для створення електронної музики та обговорюють пов'язані з цим виклики. Зокрема дослідники стверджують, що цифровізація суттєво вплинула на музичну галузь, надаючи нові можливості для інновацій. ШІ використовується для створення музики та текстів, що сприяє розвитку творчості та доступу до нових інструментів. Однак постають питання авторського права та плагіату, а також необхідність дослідження впливу ШІ на музичну галузь. Також представлено аналіз спеціалізованих програм із ШІ для створення електронної музики.

Попри значний прогрес у цій сфері, наявні дослідження не повністю охоплюють актуальну проблематику, зокрема, вони недостатньо враховують специфіку театральної музики. Відтак існує нагальна потреба у подальшому вивченні цього питання, щоб заповнити прогалини у знаннях і запропонувати нові рішення для інтеграції штучного інтелекту в сучасний музичний театр.

Для концертмейстера особливо гостро стоїть проблема обмеженості ресурсів, які безпосередньо впливають на якість музичної складової вистав. Сучасний музичний театр стикається з численними викликами, що стосуються створення якісного музичного супроводу для сценічних постановок. Відсутність атмосферних фонів, звукових ефектів та гармонійно інтегрованих фонових мелодій значно ускладнює передачу художнього задуму. Якщо музичний супровід обмежується лише фортепіано, а в умовах дитячих музичних театрів це найчастіше так, звукова палітра вистави втрачає глибину, експресивність та здатність створювати необхідний емоційний вплив на глядача. Без належної підтримки постановочний процес стає обмеженим, а якість виконання знижується. Це не лише перешкоджає реалізації творчого потенціалу дітей, але й знижує загальний рівень культурного продукту, який пропонується глядачеві.

Однак стрімкий розвиток технологій ІІІ відкриває нові перспективи у вирішенні цієї проблеми. Застосування ІІІ-сервісів для генерації музики може стати ефективним інструментом для створення якісних фонограм, адаптованих до потреб дитячих театральних постановок та занять. Розглянемо детальніше потенціал таких рішень.

Сервіс AIMusic.so пропонує створення музики за допомогою ІІІ, зокрема, генерацію фонові музики та звукових ефектів. Доступні два режими роботи: простий, де користувач задає лише опис, та користувацький, що дозволяє трохи більше контролювати параметри майбутнього треку. У безкоштовному режимі сервіс має обмеження на кількість та використання створених фрагментів. Платний план розширює функціонал та надає комерційні права на згенеровану музику. AIMusic.so суттєво спрощує процес створення музичного супроводу для потреб музичних театрів. Емпіричне дослідження сервісу продемонструвало високу ефективність генерації тематичної музики. Тестування проводилося за допомогою коротких простих текстових запитів, що описують різні сцени: «Winter Forest Santa», «The cat catching the mouse», «Pirates' on the ship» та звуковий ефект «Wind waves sea». Результати показали, що згенеровані музичні фрагменти мали чітку відповідність заданим темам. Спостерігалася виражене тематичне забарвлення, що підтверджує здатність сервісу адекватно

інтерпретувати текстові запити. Отримані музичні фрагменти визнані придатними для потенційного використання в театральній постановці. Це свідчить про практичну цінність AIMusic.so як інструменту для створення тематичного музичного супроводу. Сервіс конкурує з іншими подібними сервісами, таким як Suno, пропонуючи альтернативний підхід до генерації музики за допомогою ШІ. Питання авторського права на згенеровану музику регулюються залежно від обраного плану підписки.

Для поглибленого дослідження сучасних моделей ШІ, зокрема в музичній сфері, але не обмежуючись нею, перспективним, на наш погляд, є використання платформи Pinokio [Pinokio, 2024]. Даний сервіс пропонує спрощену інсталяцію моделей ШІ на локальний комп'ютер, автоматично налаштовуючи необхідні залежності та конфігурації. Локальний контроль забезпечує конфіденційність даних, оскільки інструменти ШІ працюють безпосередньо на комп'ютері користувача. Pinokio надає доступ до широкого спектру інструментів ШІ, включаючи генерацію аудіо та зображень. Проте, варто враховувати вимоги до апаратного забезпечення: для оптимальної роботи необхідна сучасна система з мінімум 6 Гб відеопам'яті. Також існують платформні обмеження: хоча Pinokio сумісний з Windows, macOS та Linux, деякі моделі ШІ можуть мати специфічні вимоги.

Недостатність технологічної підтримки стає одним із ключових викликів для музичних театрів, потребуючи впровадження сучасних рішень, зокрема інструментів штучного інтелекту. Вони здатні розширити можливості створення музичних композицій, зменшити витрати на їх виробництво і забезпечити необхідну якість для досягнення художньої виразності та ефектності театральних постановок.

Список використаних джерел

1. Про схвалення Концепції Державної цільової науково-технічної програми з використання технологій штучного інтелекту в пріоритетних галузях економіки на період до 2026 року: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 13.04.2024 № 320-р., [online]. Режим доступу: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/320-2024-p>> [дата звернення: 12.01.2025].
2. Ardeliya, V., Taylor, J. and Wolfson, J., 2024. Exploration of artificial intelligence in creative fields: generative art, music, and design. *International journal of cyber and IT service management*, 4(1), pp.40–46.
3. Kovalenko, O. and Iatsyshyn, A., 2024. Adult music self-education using artificial intelligence. *Education and development of gifted personality*, 3(94), pp.15–22.

4. Kravchuk, O., 2023. Application of Artificial Intelligence in the Music Industry of Ukraine: an Analytical Approach. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(1), pp.79–88.

5. Pinokio. Install, run & control AI apps on your computer with 1 click, 2025, [online]. Available at: <<https://pinokio.computer/>> [accessed: 12 January 2025].

ВІТАЛІЙ ПАЛЬЧИКОВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-3013-1147>

головний режисер Київської опери,

викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Пальчиков В., 2025.

СЦЕНІЧНІ ЛОКАЦІЇ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ

ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ПРОСТІР ДЛЯ РЕЖИСЕРСЬКИХ ПОШУКІВ

Музичний театр сьогодення знаходиться в умовах змагання за глядача у світлі різноманіття розважального контенту. Це провокує постійні пошуки нових форм створення видовища. Спираючись на досвід європейського оперного експериментування, музичний театр України слідує за тенденціями, що швидко розвиваються, та перебуває на етапі активної реформації.

Виділяють такі основні напрями режисерських пошуків у музичному театрі:

- висвітлення актуальних проблем сьогодення, зі зміщенням акцентів та поглибленням психологізації образів персонажів;
- інтерпретація твору зі зміною жанру першоджерела;
- виконання творів на майданчиках, що не передбачають втілення оперного твору;
- прагнення до створення видовища з використанням сучасних винаходів людства.

Київська опера (КМАТОБ) знаходиться на шляху активного розвитку, зокрема у напрямі використання нестандартних майданчиків для вирішення оперних вистав. Функціонування трьох сценічних локацій дає можливість урізноманітнити репертуар різножанровими спектаклями та залучити більш широку глядацьку аудиторію. Разом з тим це чудова можливість для творчого колективу експериментувати, використовуючи оригінальний сценічний простір.

На основній сцені Київської опери відбуваються втілення оперних і балетних вистав, мюзиклів та масштабних концертних програм. Одним із чинників пошуку нових форм утілення оперних вистав стали зміни умов роботи театральної структури після початку пандемії та воєнних дій.

З початком карантинних обмежень на сцені театру виникли постановки класичного оперного твору у форматі семістейдж (semi-stage production). Такий формат є розповсюдженим у світі, але незвичним для українського слухача. Це щось проміжне між класичною виставою та концертним виконанням, де зберігаються мізансценування, костюми та образи персонажів.

Декорації відсутні, їх роль виконує нейтральний одяг сцени із залученням можливостей художнього світла, присутній необхідний реквізит. За рахунок пристосування до умов сцени Київської опери основним принципом тут стало розміщення оркестру на сцені та втілення дії на накритій оркестровій ямі.

Такий формат допомагає оптимізувати постановчий процес в екстремальних умовах, а саме спрощує монтування та дозволяє зменшити кількість необхідних репетицій. Таким чином було виконано опери «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» та «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта (режисер В. Пальчиков, диригент С. Голубничий).

Постановка опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта (2020 рік) вирізняється вирішенням фіналу, незважаючи на обмежені сценічні можливості. Помста Командора відбувається без фізичної присутності персонажа на сцені. Тут немає загримованого під статую актора-соліста, як це продиктовано твором-оригіналом. Дон Жуана вбиває його слуга Лепорелло, піддаючись впливу примари.

Самого Командора глядач бачить як величезну тінь на стелі глядацької зали. Такий ефект досягається за допомогою використання не лише простору сцени, але й глядацької зали: переміщення соліста-вокаліста на балконі з використанням кострового освітлювального прибору.

Опера «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта (2021 рік) також вирішена нестандартно. Сюжет трактується як колізії під час відпочинку на природі.

Диригент бере безпосередню участь у сценічній дії: контактує з персонажами, слідкує за готовністю м'яса на мангалі за їх відсутності.

Вирішення вистав у вигляді концертно-сценічного виконання має свої переваги та недоліки. Розташування оркестру позаду солістів дозволяє оркестру використовувати більшу різноманітність динамічних нюансів, але натомість обмежує можливість зорового контакту диригента з солістами. Це вимагає додаткових засобів: онлайн, відео-трансляції рухів диригента та відповідного мізансценування.

Наведені вище приклади *semi-stage* формату не є першим випадком такого розташування оркестру та дієвого простору в стінах Київської опери. Утілення опери «Богема» Дж. Пучіні (2018 рік, режисер-постановник В. Пальчиков) стало своєрідним експериментом, де оркестрова яма використовується як частина ігрового майданчику. З ями з'являються всі персонажі вистави, там умовно розташована пічка, де сплячуть п'єсу Рудольфа та ін.

Друга локація Київської опери – це АРТ-сцена, яка має круглу форму та знаходиться під куполом будівлі театру. Даний майданчик не є традиційним для оперних вистав, адже сценічний простір фактично не розділений з глядацькою залюю. Глядач знаходиться у безпосередній близькості до акторів-вокалістів та помічає кожну деталь, тому це дає можливість для експериментів, які є завідомо провальними для простору великої сцени.

Освоєння АРТ-сцени розпочалось з концертних програм із залученням солістів, хору та камерного складу оркестру. Специфічна акустика спровокувала експерименти та пошуки у напрямі розташування виконавців, а дворівнева побудова локації дозволила урізноманітнити палітру мізансценування.

Серед режисерських пошуків нових форм оперного твору у просторі АРТ-сцени вирізняється вистава «Любовні ігри» («Бастієн і Бастієна» В. А. Моцарта, режисер-постановник Д. Тодорюк) втілена як ситком-опера на одну дію. Події переносяться на знімальний майданчик, де відтворюється атмосфера створення кіно: гримери, помічник оператора з оголошенням дублів, закадровий голос режисера, який керує процесом. Диригент, оркестр та глядачі теж стають учасниками дійства.

«Шлюбний вексель» Дж. Росіні (режисер-постановник Л. Шиленко) є прикладом використання паралельної дії в умовах дворівневої конструкції сценічного простору. Під час того, як головний герой Мілль читає лист від свого американського партнера, на балконі його озвучує сам Слук, який ілюструє процес написання, при цьому герої тільки коментують написане. Це додає комічності ситуації, а також створює ефект неочікуваності для глядача.

Це не єдиний випадок використання другого рівня локації: підслуховування, підглядання, підготовка весілля відбуваються паралельно основним подіям на першому рівні сценічного простору. Безпосередня взаємодія з реципієнтом стала ще однією рисою даної вистави. Глядачі отримують пошту, допомагають виміряти відстань з використанням рулетки, фотографують персонажів в умовах розвитку сценічної дії.

У червні 2022 року керівництвом Київської опери було ухвалено рішення відкрити ще одну локацію – «Сцену-укриття». Першими концертними програмами тут були «Джаз в укритті» та «Романс в укритті», що в подальшому трансформувались у цикли концертів.

У контексті експериментування можна розглянути цикл «Романс в укритті», що включає концертні програми, які популяризують переважно українську камерно-вокальну творчість та поезію. Від звичайного концерту, побудованого за принципом контрастності, вони поступово отримали розвиток до видовища з елементами сюжетності. З плином часу мізансцени перестали обмежуватись простором невеликої сцени, тут активно використовуються сходи, розташовані у глядацькій залі, що урізноманітнює дію не лише візуально, але й акустично.

Одним з прикладів режисерського пошуку нових форм стала вистава, присвячена пам'яті жертв Голодомору, – «Запали свічу» (режисер-постановник Д.Тодорюк), у супроводі камерного складу оркестру. Тут окремі твори українських композиторів вплетені в оповідь про період 1932-33 років, використані спогади жителів України. Невеликий простір «Сцени-укриття» дуже вдало підійшов для даного експерименту, адже в таких умовах навіть з останнього ряду глядацької зали можна побачити кожну деталь у

мізансценуванні та міміці виконавців. Це стало додатковим засобом емоційного впливу на реципієнта під час висвітлення важливої та болісної для українського суспільства теми.

Нестандартне використання локації «Сцени-укриття» знайшло своє відображення у втіленні опери «Іспанська година» М. Равеля, (режисер-постановник А. Янчук). Вистава була представлена як випускний творчий проєкт магістра, наразі розглядається питання про введення її до репертуару театру. Тут глядацька зала переміщена у протилежному напрямі, а ігровим майданчиком слугував простір з використанням сходів, балкону, та барної стійки. Такий рельєф збагатив можливості мізансценування з використанням мінімальної кількості допоміжних сценографічних елементів.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що локації Київської опери, які є абсолютно різними за своїми властивостями, слугують експериментальним простором для режисерських пошуків. Нестандартне втілення оперних вистав, візуальне і смислове збагачення різножанрових концертних програм залежно від сценічного майданчику допомагає залучати більш широку глядацьку аудиторію.

НАТАЛЯ ПАРХОМЕНКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-7338-962>

магістр I року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Пархоменко Н., 2025.

ДРАМАТУРГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ПЕРШОДЖЕРЕЛА ЛІБРЕТО ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ ПОЛЬЩІ XVIII-XIX СТОЛІТЬ

Постановка проблеми. Тема любовного зв'язку між легковажним заможним паном та бідною наївною дівчиною досить популярна в мистецтві та увіковічена в багатьох творах, наприклад, в операх «Ріголетто» Дж. Верді,

«Катерина» М. Аркаса за твором українського поета та художника Т. Шевченка, у балеті «Жизель» А. Адана. У польському музично-театральному мистецтві яскравим зразком цієї теми стала опера композитора С. Монюшка «Галька» на лібрето В. Вольського, написаного за мотивами власної поеми «Гальшка» під впливом новели К. Вуйціцького «Горянка». Означена тема й досі залишається актуальною через розшарування суспільства в сучасних соціально-культурних реаліях, коли така сама доля іноді спіткає молодих недосвідчених дівчат, зваблених хлопцями-мажорами із заможних родин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Еволюційні видозміни драматургічного підґрунтя опери С. Монюшка «Галька» знайшли своє відображення у публікаціях переважно польських дослідників та митців. Новела К. Вуйціцького «Горянка» [5], створена за мотивами стародавніх польських легенд, надає уявлення про романтичні стосунки між паничем і наймичкою, які на тлі соціальної нерівності представників двох антагоністичних верств населення закінчилися трагедією обох закоханих. Переопрацюванню романтичної новели в поему із соціально загостреною тематикою та загибеллю бідної дівчини, звабленої паничем, подальше переосмислення твору в першу редакцію лібрето опери, присвячені дослідження Б. Качинського [2], Я. Просняка [4] та О. Федотової [1]. Характеристика історичних подій у Польщі на початку ХІХ століття, співзвучних сюжету легенди та новели «Горянка» К. Вуйціцького, що спонукали звернення композитора С. Монюшка та лібретиста В. Вольського до створення опери «Галька», надана у поемі сина композитора Ч. Монюшка «Rok 1812» [3]. Аналітичною базою дослідження, що дозволила розглянути еволюційні видозміни сюжету, стали перша (віленська – 1848 року) та друга (варшавська – 1858 року) версії лібрето В. Вольського, написані до опери С. Монюшка «Галька» [6, 7].

Мета дослідження – визначити мотиваційний поштовх звернення до тематики зваблення паничем сільської дівчини та її трагічної долі в еволюційних видозмінах літературних творів та двох редакцій лібрето до опери С. Монюшка «Галька».

Виклад основного матеріалу дослідження. Казімеж Владислав Вуйціцький – відомий польський письменник, етнограф, видавник, редактор та

журналіст. Будучи всебічно розвиненою людиною, але так і не отримавши вищої освіти, він активно займався вивченням етнографії та фольклору Польщі, здійснивши безліч експедицій у 1827-1830-х роках.

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

У подальшому «Горянкою» зацікавився молодий поет, письменник, лібретист та перекладач Влодзімеж Вольський. Будучи за натурою своєю максималістом та революціонером, він глибоко переймався долею простих польських селян, що спонукало його звернутися до цієї тематики. Взявши за основу новелу «Горянка» К. Вуйціцького, він повністю переробив її, залишивши в центрі лише тему ошуканої селянки, позбавив свій твір романтизму, розгорнувши дію в реалістичному, соціально-побутовому ключі. Він перейменував романтично-баладних Ганну і Лютомира у Гальшку і Януша, додав ключового персонажа Йонтека як голос правди. Поема викликала співчуття у нижніх верств суспільства та різке обурення аристократії, через що була заборонена тогочасною цензурою. Але Вольський не здавався і шукав інші шляхи до втілення свого твору.

Так, влітку 1846 року В. Вольський знайомиться з відомим польським композитором С. Монюшком. Монюшко – шляхтич від народження, був дуже близьким до простого люду. Тому, як і Вольський, він глибоко переймався подальшою долею народу. У тандемі з Вольським композитор нарешті знаходить достойну соціально-побутову тематику для свого твору. Разом вони трансформують заборонену поему «Гальшка» у лібрето, змінивши ім'я головної героїні на Гальку та переносячи дію твору на схили Підгалля (сучасної Галичини), де на той момент (1846 рік) відбувалися найактивніші селянські повстання. Співтворці опери надають важливу соціальну роль «голосу народу» – хору, обирають ключові моменти драматургії поеми та втілюють її у твір, який став

знаковим для польського оперного мистецтва. Від першочергової ідеї селянського повстання авторам довелося відмовитися задля самої лише можливості втілити твір і не бути при цьому заарештованими.

Прем'єра першої редакції опери відбулася на території Литви, у театрі міста Вільно у 1848 році. Вона пройшла із серйозними складнощами: композитор вклав у реалізацію вистави свої останні кошти, тому на сцені грали переважно актори-аматори. За відсутності будь-якого музично-театрального життя у місті Вільно деяких співаків композитор запрошував самостійно з Італії. Тому довелося переробити партію головного героя, бо не було співаків, здатних впоратися з нею у вокально-драматичному ключі. Незважаючи на перешкоди, вистава відбулася і мала значний успіх.

Монюшкові було недостатньо віленської сцени. Він хотів, аби цей твір почули його співвітчизники поляки. Композитор шукав можливості втілити його на сценах польських театрів. У 1858 році йому випав такий шанс – надійшла пропозиція від Варшавської опери. Композитор одразу пристав на неї. Однак опера після проходження цензури була відправлена на доопрацювання. Монюшкові наполегливо пропонували змінити два акти опери на чотири і додати балетні сцени, адже шляхетний глядач звик до такої форми творів. Пом'якшити довелося і сам зміст опери, її лібрето: усі гострі політичні підтексти довелося зняти. Син С. Монюшка пізніше згадував, що його батько плакав ночами від того, що під тиском обставин йому довелося так понівечити свій твір. У подальшому син композитора у своїй поемі «Rok 1812» яскраво відобразив соціально-бунтівні події початку ХІХ століття, спровоковані соціальною нерівністю і тиском панщини. Означенні події стали вимогою з боку влади до зміщення акцентів у лібрето опери із загостреного соціального конфлікту між бідними і багатими на романтизовані трагічні стосунки закоханих із різних верств суспільства. І хоча соціальна проблематика першоджерел лібрето (легенди – новели – поеми) внаслідок цих змін втратила частково свою гостроту, тим не менш, саме відтоді опера здобула свою славу і широкий розголос.

Висновки. Одна з найбільших та позачасових проблем суспільства – трагізм нерівних стосунків між бідною дівчиною та паничем – блискуче втілилася в

польській літературі та оперному мистецтві, ставши яскравим зразком національного тематизму у вітчизняному музичному театрі. Через свою соціальну проблематику на тлі тогочасних повстань вона була жорстко цензурована, пережила ряд видозмін від романтичного характеру до гострої соціально-побутової драми з бунтівним контекстом. Пізніше вона втратила свою політичну спрямованість, але попри це зберегла головну ідею, пронесла її крізь століття, залишаючись актуальною і донині.

Список використаних джерел

1. Федотова, О., 2021. Українська музично-театральна культура другої половини ХІХ – початку ХХ ст. в аспекті оперної творчості С. Монюшка. In: *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», pp.496–515.
2. Kaczyński, B., 1975. «Wokoł libretta “Halki”», «Stanisław Moniuszko «Halka». In: *Teater Wielki w Warszawie*, pp.21–24.
3. Moniuszko Czesław. Rok 1812. Poemat, [online]. Available at: <<https://napoleon.org.pl/index.php/biblioteka-empire-u/czytelnia/zrodla/196-czeslaw-moniuszko-rok-1812-poemat>> [accessed: 20 October 2024].
4. Prosnak, J., 1968. *Stanisław Moniuszko*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
5. Wojcicki, K. W., 1975. «Góralka», «Stanisław Moniuszko «Halka». In: *Teater Wielki w Warszawie*, pp.18–19.
6. Wołski, W., 1848. «Halka» libretto, wersja wileńska, [online]. Available at: <https://web.archive.org/web/20100206211610/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka_wilenska.html> [accessed: 20 October 2024].
7. Wołski, W., 1858. «Halka» libretto, wersja warszawska, [online]. Available at: <<https://web.archive.org/web/20100305162536/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka.html>> [accessed: 20 October 2024].

НАТАЛЯ ПАРХОМЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-7338-962>

магістр I року навчання кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

© Пархоменко Н., 2025.

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ГАЛЬКИ З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ С. МОНЮШКА В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ БАЧЕННІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Постановка проблеми. У мінливому часопросторі сьогодення на тлі соціокультурних подій у світі проявилася тенденція звернення до творчості видатних постатей минулого вітчизняного і світового оперного мистецтва, їх

внеску у скарбницю досягнень музичного театру зі збереженням та спадкоємністю різних національних вокальних шкіл, виконавських стилів, технічних прийомів, що сформували підґрунтя сучасної художньої практики. ХХ століття відзначилося стрімким прогресом у науці, технологіях, соціально-економічній та політичній перебудові світу, що відобразилося у новаторських пошуках у царині музичного театру, зокрема в оперній сфері. Тогочасні культуротворчі процеси сприяли появі в музично-театральному мистецтві плеяди талановитих новаторів: композитори А. Шенберг, А. Берг, Дж. Гершвін, Б. Б. К. Орф, Л. Бернстайн (одночасно й диригент); диригенти Г. фон Караян, Р. Мутті; режисери П. Штайн, Ж.-П. Поннель; співаки С. Крушельницька, М. Каллас, Дж. Сазерленд, П. Домінго та інші. Їх новітнє переосмислення сталих музичних традицій, сучасний композиційний підхід, новаторські інтерпретації творів та партій-ролей стали каталізатором радикальних змін в оперному мистецтві. Ці видатні постаті й надалі залишаються прикладом та натхненням для сучасних митців, формуючи смаки виконавців, впливаючи на їх технічність та професійність, спонукаючи нові покоління на власні інтерпретаційні пошуки. Органічне поєднання фундаментальних засад у виконавській сфері, закладених знаковими постатями минулого, з інноваційними здобутками і знахідками оперних співаків сучасності у контексті спадкоємності та розвитку вокально-сценічної майстерності обґрунтовує актуальність дослідження і пошуку шляхів у розв'язанні обраної проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать С. Крушельницької в контексті музично-театральної культури кінця ХІХ-го початку ХХ століття розглянуто І. Дубровіною [1] та О. Федотовою [5]. Створення цілісного вокально-сценічного образу Гальки в однойменній опері С. Монюшка різними виконавицями з характеристикою найбільш знакових утілень до і після видатної співачки проаналізовано Т. Стадник [4] та Я. Проснаком [J. Prosnak, 6]. Індивідуальні підходи Крушельницької в роботі над вокально-сценічним образом Гальки з'ясовано в контексті наукових досліджень І. Комаревич [2] та Л. Мухіної [3].

Мета дослідження – визначити концептуальні засади власного бачення Соломією Крушельницькою створення цілісного вокально-сценічного образу головної героїні в опері С. Монюшка «Галька».

Виклад основного матеріалу дослідження. Порубіжжя ХІХ-ХХ століть характеризується модерністською спрямованістю та сміливими експериментами у світовому музично-театральному мистецтві загалом та оперному зокрема. В оперній драматургії проявилися ознаки підсиленого реалізму та глибокого психологізму, що призвело до виокремлення такого театального жанру, як-от психодрама. На тлі зародження і домінування експресіонізму в музичному театрі початку ХХ століття психоемоційний аспект вокального виконавства отримав свій яскравий прояв завдяки різко окресленим суперечливим рисам персонажа, що провокували його на неоднозначні вчинки у стані афекту. Партитура опер насичується симфонізмом, новітні тембри в оркестрі підкреслюють характерні ознаки головних героїв дійства. Яскравим прикладом цього феномену можна вважати німецький пізній романтизм з його відображенням у творчості Р. Вагнера. Одночасно в оперному мистецтві цієї доби проявилися й ознаки чуттєвого імпресіонізму, що сконцентрував симфонізм та інші засоби музичної виразності для підсилення емоційної атмосфери вистави на тлі зменшення ролі сценічної дії. В Італії тяжіння до глибокого психологізму та реалізму створило окремий напрям у мистецтві – веризм (*verismo*, від італ. *vero* – дуже, правдиво). Найяскравішими представниками цього напрямку в оперному мистецтві вважають П. Масканьї, Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні. Саме композиторський доробок Пуччіні посідає визначне місце в оперному репертуарі, залишаючись актуальним і донині. Його опери, зокрема «Богема», «Турандот» і «Мадам Батерфляй», і досі виконуються на провідних сценах театрів світу і мають значний успіх. Наприклад, «Мадам Батерфляй» не одразу досягла свого визнання і навіть була на межі зникнення з оперного репертуару після гучного провалу її прем'єри на сцені театру «Ла Скала» 17 лютого 1904 року.

Реабілітувати виставу композиторів допомогла видатна українська оперна співачка Соломія Крушельницька. Маєстро звернувся до неї із проханням виконати партію Чіо Чіо Сан. Крушельницька пристала на його пропозицію і

дебютувала з цією партією на сцені театру «Гранде» у Брешії 28 травня 1904 року, створивши оригінальний цілісний вокально-сценічний образ героїні у контексті власного концептуального бачення на підґрунті професійних засад української та італійської оперних шкіл. Ця вистава принесла виключний успіх як композитору, так і самій співачці. Глибоке осмислення характерних рис персонажа та аналіз партії-ролі, вміння пережити і майстерно втілити образ Чіо Чіо Сан принесли визнання С. Крушельницькій, що закріпило за нею статус оперної діви та визначило її вагоме місце у світовій історії музично-театрального мистецтва.

Соломія Крушельницька була видатною особистістю, завжди вимогливою до себе, прагнула до постійного самовдосконалення, поєднувала виключну вокальну майстерність із акторською, детально аналізуючи вчинки своїх персонажів у різних сценічних обставинах. Вона проникала у їх сутність та ретранслювала внутрішній світ своїх героїнь за допомогою психофізичних, вербальних та вокальних засобів виразності. С. Крушельницька була однією з перших знакових постатей, хто посилив феномен синтетизму оперного мистецтва. Наприклад, виконуючи партію головної героїні, вона стала першою в історії сценічного прочитання твору універсальною актрисою, яка органічно поєднала демонстрацію «Танцю семи покривал» в опері Р. Штрауса «Саломея» з вокальною компонентою, що до неї були закріплені окремо за балериною і співачкою. На початку ХХ століття це стало інноваційним проривом, що змусив митців, театральних критиків та публіку подивитися на оперне мистецтво під іншим кутом зору.

Ще на початку своєї творчої кар'єри С. Крушельницька серйозно підходила до аналізу характерних рис та вчинків своїх персонажів, їх глибокого розуміння, удосконалюючи акторську майстерність, поєднуючи її з блискучою вокальною технікою. Дебют співачки 4 жовтня 1898 року в опері «Аїда» Дж. Верді, що передував її успіху у виконанні партії Гальки, сприяв не тільки професійному зростанню самої виконавиці, але й активізував стрімкий розвиток варшавського театру. З кожним наступним виступом театральні критики відмічали її акторську майстерність та вокальну обдарованість, і вже дуже скоро

Крушельницька завойовує титул нової зірки варшавської сцени. Театральна преса неодноразово відмічала її яскраву індивідуальність, особистий стиль виконання різних партій, у тому числі в операх С. Монюшка «Графиня» та «Галька». Вона вдало виражала настрій, почуття, думки героїнь за допомогою синтезу вокальних і сценічних засобів виразності. Так, в опері «Галька», на відміну від партії аристократки в «Графині», співачка досягала життєвої правди у відтворенні образу сільської дівчини, вміючи стилістично відобразити полярні характерні ознаки своїх героїнь. У виконанні партії-ролі Гальки вона змогла відтворити її критичний психоемоційний стан виразною чуттєвою декламацією відповідно до задуму С. Монюшка.

Соломія Крушельницька була хоч і визначною, але не першою виконавицею партії-ролі Гальки. Найпершою співачкою, затвердженою на роль самим композитором, стала В. Ростковська. На жаль, зберіглося мало відомостей про її особистість, лише є обмежені свідчення, що у похилому віці співачка зазнавала фінансової скрути та жила у притулку Святого Францішка Салезі. За нагоди п'ятисотої вистави «Гальки», що відбулася 9 грудня 1900 року, С. Крушельницька замовила ложу для В. Ростковської, а після завершення вистави вручила їй букет квітів. Разом із журналістами та небайдужими глядачами Крушельницька допомогла першій виконавиці партії-ролі Гальки поліпшити її матеріальний стан.

Сама Крушельницька відзначилася у партії Гальки не тільки завдяки своєму винятковому голосу, досконалій вокальній техніці та акторській майстерності, але й глибокому проникливому психологізму. Їй вдалося зрозуміти та відчути духовне наповнення образу головної героїні та влучно відтворити її психологічний портрет. Завдяки виконанню партії Гальки Крушельницька увійшла в історію польської музичної культури як видатна діячка. Тогочасна варшавська опера переживала серйозну кадрову й репертуарну кризу, і саме українській оперній співачці вдалося «урятувати» ситуацію та повернути глядачів у зал.

Саме ця роль сприяла найбільшому тріумфу співачки на початку її творчого шляху. Проникнувши у духовний світ юної закоханої сільської дівчини,

яку спіткала омана та зрада її коханого панича, С. Крушельницька досягла надзвичайної життєвої правди у виконанні, що у поєднанні із блискучою вокальною технікою та сильним голосом вплинули на глядачів та доводило їх до катарсису. Після виконання нею цієї партії публіка та театральна критика вже не могли сприймати жодну іншу співачку в цій ролі, вважаючи їх наступні виступи повним провалом.

Своїм успіхом у виконанні оперних партій співачка зобов'язана не тільки вокальному обдаруванню та акторській майстерності, але й новаторському підходу до глибокого аналізу характерних рис персонажа, сформованих у певному середовищі, його внутрішнього світу та природи вчинків. Вона по-режисерськи підходила до цієї аналітичної роботи, розбираючи та втілюючи персональну драматургію своїх героїнь на підґрунті особисто складених їх соціально-психологічних портретів. У свою чергу, ці аспекти аналізу відкривали можливості для побудови оригінальних мізансцен, підлаштованих під темперамент характеру сценічної героїні, які співачка створювала у взаємодії з членами постановочної групи.

Висновки. С. Крушельницька стала першою співачкою в музичному театрі, яка дійшла до досконалого поєднання високої вокальної техніки, акторських навичок та життєвої правди у відображенні кардинально протилежних за жанром і стилем партій-ролей завдяки їх глибинному психоаналізу. Інтерпретація нею образу Гальки в однойменній опері С. Монюшка відрізнялася такою яскравою індивідуальністю, що довгий час жодна співачка не могла конкурувати з нею. Режисерсько-аналітичний підхід у створенні психологічних портретів персонажів, віднайдений С. Крушельницькою, є дієвим прикладом запровадження такого методу роботи над партією-роллю, який продовжує надихати наступні покоління оперних співаків.

Список використаних джерел

1. Дубровіна, І., 2022. Соломія Крушельницька як феномен світового та вітчизняного вокального мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53(1), сс.106–112.
2. Комаревич, І., 2016. *Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

3. Мухіна, Л., 2020. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця ХІХ - початку ХХ століть. *Музичне мистецтво і культура*, 30(2), сс.313–325.
4. Стадник, Т., 2024. *Образ Гальки в опері «Галька» Станіслава Монюшка*: магістерська робота з музичного мистецтва. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
5. Федотова, О., 2021. Українська музично-театральна культура другої половини ХІХ – початку ХХ ст. в аспекті оперної творчості С. Монюшка. In: *Modern ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*. «Baltija Publishing», pp.496–515.
6. Prosnak, J., 1975. Halka. «Stanislaw Moniuszko “Halka”». In: *Teater Wielki w Warszawie*, pp.10–15.

АНТОН ПЕРЕГУДА

ORCID iD <https://orcid.org/0009-0006-2500-9767>

магістр 2 року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури.

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та режисури

Національної музичної академії України імені. П. І. Чайковського,

(Київ, Україна)

© Перегуда А., 2025.

ВЗАЄМОДІЯ РЕЖИСЕРА І СПІВАКА-АКТОРА

У РЕАЛІЗАЦІЇ МІЖНАРОДНИХ ОПЕРНИХ ПРОЕКТІВ

Постановка проблеми. В реаліях сьогодення професія музичного режисера перебуває у стані кардинальних видозмін. Постановочний процес до випуску вистави на театрі набув прискорених темпів. Якість та підготовка, починаючи від режисерського задуму, узгодження постановочною групою його концептуального бачення, організацією постановочно-репетиційного процесу та втіленням виконавцями завдань партій-ролей на сцені критично погіршилась. Аналізуючи лише текст лібрето, не розглядаючи композиторське бачення драматичної ситуації, виникає ситуація несвідомого або свідомого перекривлення під певним впливом обставин авторської концепції оригінального твору. Режисер сучасного театру, існуючи в парадигмі економічної доцільності мистецького продукту та його фінансового прибутку, заради скандального успіху шукає вдалу “епатажну” форму видовища-розваги, яку нав’язує виконавцям як принцип існування у сценічному просторі. У даному випадку принцип роботи режисера полягає у тому, що актор на сцені будує картинку, ілюзію вистави через трюк, фокус, фортель, який захоплює увагу

глядача, але не має відношення до драматургічного розвитку подій та не торкається проблеми формування етико-естетичного сприйняття глядачем вчинків персонажів. Внаслідок цього актор музичного театру, його мистецька, творча діяльність у створенні характеру-образу персонажа, максимально збіднюється з причини не визначених режисером задач в контексті кропіткого аналізу лібрето і музики композитора. Роль актора зводиться до звичайної маріонетки комерційного проекту що породжує проблему взаємодії режисера і співака-актора при створенні високохудожньої мистецької, а не прибутково-рентабельної вистави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концепт сучасних перетворень у світовому та українському музичному театрі проаналізовано М.Черкашиною-Губаренко [10,11] та О.Береговою [2]. Режисерські підходи в реалізації оперних проектів ХХІ століття, крізь призму нової парадигми художньої культури визначені О.Касьяною [7]. Підготовка співака-актора до виконання партій-ролей в контексті різних національних шкіл і систем із дотриманням особливостей її орфоепії схарактеризовані А.Антонюк [1] Б.Гнидь [4], Н. Ізуграфовой [6], Є.Колесник [8]. Режисерські підходи до втілення цілісного вокально-сценічного образу персонажа в оперній виставі розглянуто А.Єфіменко [5], М. Нестьевою [9], С.Шутьком [12]. Особливості застосування інноваційних технологій у створенні художнього образу вистави з'ясовано співавторами Ю. Бистряковою, А. Осадчою, О. Пільгук [3].

Мета дослідження – визначити концепт взаємодії режисера і співака-актора у створенні цілісного вокально-сценічного образу персонажа в оперній виставі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна мобільність режисерів і співаків-акторів у реалізації міжнародних оперних проектів – це динамічний процес, що відображає глобалізацію та інтеграцію культурного простору. Режисери та співаки-актори сьогодні активно співпрацюють з оперними театрами та фестивалями по всьому світу, обмінюючись творчими ідеями, досвідом та інноваційними підходами до постановочного процесу. Оперні проекти виходять за межі традиційних сцен, освоюючи локації

філармоній, різноманітних культурно-мистецьких установ, архітектурних ансамблів (палаців, замків, фортець, соборів, урбаністичного середовища), природних ландшафтів на відкритому повітрі, на тлі гір, озер, лісів або морського узбережжя. Задля створення унікального рішення театрального видовища постановочний процес вистави набуває кардинальних змін. Використання сучасних технологій, мультимедійних проекцій та відеомапінгу, світлових ефектів, лазерного шоу, віртуальних чи доповнених реальностей дозволяють створювати видовищні та емоційно насичені вистави, які вимагають органічного збалансування драматургічної (змістовної) та видовищної (формотворчої) компонент. Міжнародні команди, що складаються з фахівців з різних країн, сприяють обміну досвідом та експериментальному пошуку оригінальних, нетрадиційних рішень у сценічному прочитанні творів.

Академічна мобільність дозволяє навчатися та стажуватися в різних державах, розширюючи професійну обізнаність. Сучасні підходи до опери, адаптуючись до швидкоплинних, мінливих реалій, сприяли широкій інтеграції та міжнародній колаборації митців по всьому світу. Формування міжнародних транснаціональних агенцій для оперних постановок стало не просто тенденцією, а необхідністю. Таке явище є відображенням глобалізації, що стирає кордони між культурами та відкриває неабиякі можливості для кроскультурного діалогу. Кожен учасник привносить у проєкт своє унікальне бачення, традиції та техніки, що призводить до створення інтернаціональних, ексклюзивних, деколи експериментальних вистав.

У контексті сучасного музичного театру подальша ескалація означеної проблеми проявляється у низці деструктивних тенденцій, що загрожують фундаментальним засадам жанру. Відсутність глибокого аналізу партитури режисером призводить до розриву органічного зв'язку між музичною та драматичною складовими вистави. Музика, позбавлена контекстуального зв'язку з дією, втрачає свою наративну функцію, перетворюючись на самодостатній, але ізольований елемент. Це явище нівелює синергетичний потенціал синтезу мистецтв, що є визначальною характеристикою музичного театру. Неврахування режисером специфіки музичної драматургії та психології персонажів призводить

до збіднення акторської палітри. Виконавець, позбавлений можливості власної творчої інтерпретації, трансформується в механічного виконавця режисерських інструкцій. Це явище спричиняє втрату індивідуальності та емоційної глибини акторського виконання, що є критично важливим для створення переконливих сценічних образів. Адже головним на театрі у втіленні концептуального бачення постановочною групою оперного проєкту залишається актор. Орієнтація на розважальний контент, що домінує в сучасних постановках, призводить до нівелювання естетичних, інтелектуальних, пізнавальних, аксіологічних потреб глядача. Вистави, позбавлені змістовної глибини та художньої цінності, не сприяють формуванню критичного мислення та естетичного смаку аудиторії. Це явище спричиняє деградацію культурного середовища та втрату здатності суспільства до сприйняття складних за формою та змістом мистецьких творів. Підміна глибокого аналізу та творчого пошуку епатажними трюками та комерційними стратегіями призводить до руйнування традиційних цінностей музичного театру. Псевдо-новаторські підходи, позбавлені концептуальної основи, руйнують спадщину минулих поколінь та перешкоджають розвитку мистецтва. Це явище спричиняє втрату зв'язку з культурною пам'яттю та деформацію естетичних критеріїв.

У контексті зростаючої глобалізації та посиленням міжкультурних обмінів у сфері мистецтва, універсальна підготовка режисера та співака-актора набуває особливої ваги. Здатність адаптації до різних національних шкіл і систем, володіння специфікою орфоепії стає ключовим фактором вдалої реалізації міжнародних проєктів. Сучасний режисер повинен бути готовим до роботи в різних культурно-мистецьких локаціях з обмеженим дедлайном, що вимагає глибокого розуміння унікального професійного методу роботи над оперною виставою. Опанування орфоепічними нормами різних мов є необхідною умовою не тільки для якісного виконання вокальних партій з боку співака-актора, а й для результативного взаєморозуміння між режисером та виконавцями у створенні цілісного художнього образу вистави, де кожна деталь, включно з мовним звучанням, сприяє втіленню режисерського задуму.

Вдала реалізація міжнародних проектів вимагає ефективної міжкультурної комунікації. Сучасний режисер повинен не лише володіти мовою, але й розуміти відмінності національних фразеологізмів, які можуть впливати на спілкування виконавців з глядачем. Академічна мобільність відіграє важливу роль у підготовці не тільки універсального співака-актора, але й музичного режисера-інтерпретатора. Навчання та стажування в різних країнах дозволяє отримати цінний досвід та розширити професійні обрії. Участь у міжнародних майстер-класах та фестивалях сприяє обміну знаннями та налагодженню контактів з провідними фахівцями задля спільного вирішення нагальних проблем.

Співпраця режисера зі співаком-актором в оперному театрі являє собою складний діалектичний процес, що ґрунтується на взаємодії естетичних концепцій, виконавських технік та інтерпретаційних стратегій. В італійській опері, зокрема у творчості Джузеппе Верді, режисер традиційно виступає як координатор вокального та сценічного дійства. У постановках театру «Ла Скала», наприклад, «Травіата» у постановці Франко Дзефіреллі, акцент робиться на демонстрації вокальної віртуозності виконавців, де режисер забезпечує гармонійне поєднання вокальної та сценічної складових. Тут домінують класичні принципи сценічної дії, де вокальна лінія є головною, а сценічна інтерпретація підпорядковується їй. У німецькій опері, особливо у вагнерівських постановках, режисер відіграє роль інтерпретатора, що пропонує концептуальне бачення твору. Реалізація опер Ріхарда Вагнера на Байройтському фестивалі («Кільце Нібелунга» у постановці Валентина Шварца) демонструють інноваційні підходи до інтерпретації класичних творів, де режисер пропонує сучасне трактування деміфологізації, наблизивши тетралогію до жанру серіалів Netflix, що викликає суперечливі дискусії. У постановці «Кільця Нібелунга» режисер обрав авторитарний стиль процесу взаємодії як з учасниками, так і з глядачами, стверджуючи що догодити всім – означає зазнати поразки. Сучасні режисери пропонують радикальні інтерпретації класичних опер, використовуючи інноваційні арт-технології та нетрадиційні сценічні рішення. Постановка опери Вольфганга Амадея Моцарта «Милосердя Тіта», здійснена Пітером Селларсом, демонструє використання інструментарію сучасних технологій, таких як

відеопроєкції та мультимедійні ефекти задля створення багатшарових сценічних образів. Режисер обрав демократичний стиль взаємодії з учасниками процесу, що сприяло успіху на Зальцбурзькому фестивалі.

Висновки. Молода генерація режисерів і співаків-акторів активно співпрацює у пошуках шляхів взаємодії постановників і виконавців у створенні нових форматів оперних проєктів відповідно до інтересів, вимог, запитів та уподобань вибагливого глядача ХХІ ст., широко обізнаного завдяки планетарному розповсюдженню мережі інтернет із доступністю до перегляду будь-якої вистави із різних регіонів світу.

Список використаних джерел

1. Антонюк, В. Г., 2000. *Постановка голосу*: навчальний посібник. Київ.
2. Берегова, О. М., 2013 *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
3. Бистрякова, Ю., Осадча, А., та Пільгук, О., 2017. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 32, сс.189–199.
4. Гнидь, Б. П., 1997. *Історія вокального мистецтва*: підручник. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Єфіменко, А., 2024. Наново вигаданий світ Вагнера: Баройт 2024, [online]. Режим доступу: <<https://zbruc.eu/node/119308>> [дата звернення: 17.02.2025].
6. Ізуграфова, Н., 2004. Слово як фактор жанрового генезису опери. *Музичне мистецтво і культура*, 5, сс.140–147.
7. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України у видозмінах парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
8. Колесник, Є. В., 2022. Виховання співака-актора в контексті національної оперної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(55), сс.113–126.
9. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – односторонці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
10. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2008. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, сс.118–125.
11. Черкашина-Губаренко, М., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*: монографія. Харків: Акта.
12. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

ОЛЕНА ПОНОМАРЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Пономаренко О., 2025.

СЦЕНІЧНІ НОВАЦІЇ ОПЕРНИХ ВИСТАВ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

В ТЕАТРАЛЬНОМУ ЖИТТІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ

Джузеппе Верді працював в оперному театрі понад шістдесят років. Весь цей час він прагнув нових ідей, збагачував свою творчість новими досягненнями. Дж. Верді сприяв становленню театру нового типу – режисерського театру, змінивши в ньому розташування сил, завдяки цьому провідна роль належала вже не співакові, а композитору. Слово «режисер» тоді ще не набуло поширення в театральному лексиконі, але принципи організації вистави, які застосовував Верді, можна вважати режисерськими. Декорації, слово, музика, акторська гра, оркестр – все мало працювати на цілісність оперної вистави. Його спадщина суттєво вплинула на формування нової театральної практики в Італії, на становлення оперної режисури.

Роль сучасного оперного режисера у створенні образу вистави полягає переважно у постановці яскравих візуальних акцентів. З цією метою застосовуються традиційні інструменти постановки: надмірний грим, специфічні костюми, що гіперболізують природу сценічного образу, особлива ритмопластика артистів, декорації, що підкреслюють необхідну умовність, технічне управління світлом і звуком із залученням нових технічних засобів, які становлять візуальний ряд. Широке застосування технічних засобів характерне для новаторської режисури.

Показовим у цьому плані є сотий проєкт оперного фестивалю «Арена ді Верона 2023». Ідея оперного співака Джованні Дзенателло перенести оперу в один з найбільших у світі римських амфітеатрів просто неба досягла своєї мети й переросла в амбітний оперний проєкт, який протягом багатьох років домінує на національній та міжнародній театральних сценах.

М. Р. Черкашина-Губаренко пише: «Оперні фестивалі стали неодмінним атрибутом літнього туристичного сезону в Європі. Вони відбуваються у великих музичних центрах і в маленьких курортних містечках, у стаціонарних приміщеннях і в оточенні мальовничої природи та старовинної архітектури, яка часто виконує роль природних декорацій» [Черкашина-Губаренко, 2015].

Сотий випуск оперного фестивалю «Arena di Verona» тривав протягом 16 червня – 9 вересня 2023 року. Відбулося 49 вистав, вісім оперних постановок, серед яких дві прем'єри: Дж. Верді: «Аїда» у постановці Стефано Пода (Stefano Poda) та «Ріголетто» у постановці Антоніо Альбанезе (Antonio Albanese), а також шість опер, які вже увійшли в історію фестивалю: «Севільський цирульник» Дж. Россіні і «Тоска» Дж. Пуччіні у постановці Хьюго де Ана (Hugo De Ana); «Набукко» Дж. Верді у постановці Джанфранко де Бозіо (Gianfranco De Bosio); «Кармен» Ж. Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні і «Травіата» Дж. Верді у постановці Франко Дзеффіrellі (Franco Zeffirelli).

Прем'єрою на цьому проєкті стала опера «Аїда» у постановці Стефано Пода (Stefano Poda). Італійський режисер-постановник вважає за краще самостійно проєктувати абсолютно всі елементи вистави – режисуру, сценографію, костюми, світло, хореографію. Режисура Поди за своїм смисловим навантаженням дуже складна: його оперні постановки скоріше можна вважати артінсталяціями, дія яких відбувається будь-де і будь-коли. Вони сповнені утаємниченого смислу і символів, а щоб зрозуміти їх і сенс того, що відбувається на сцені, потрібне терпіння. Це стосується й нової постановки «Аїди». Музика інтимної історії Аїди, її витончені звуки, глибокі почуття стають для режисера парадигмою роздумів про сучасну цивілізацію, про одвічні питання миру і війни. Його бачення Аїди вводить у небачений світ, що перебуває між минулим і майбутнім, в якому людина (головний герой), маючи владу, здатна все руйнувати і створювати, вести війну або шукати світ, щиро кохати.

У центрі досить сильно похиленої площини з темного напівпрозорого пластику розташована гігантська кисть руки, вона становить задній план для всієї сцени. Її виготовлено з металевих прутів (решіток), під час дії вона постійно рухається завдяки механічній анімації фаланг, відкривається і закривається. Рука –

це символ могутності людини, здатної руйнувати чи творити, відроджувати цей світ, їй належить вирішувати, як застосовувати свої невичерпні можливості – для добра чи зла.

Світ війни, що розмежовує Аїду і Радамеса, представляли на сцені 300 артистів мімансу і балетна група, а також хор. Солісти постійно взаємодіяли з акторами мімансу, які, оточуючи їх, мімікою і жестами, гримасами виражали біль, жах, гнів. За режисерським задумом, так вони передають емоційне напруження дії.

Режисер не конкретизує історичних і географічних координат, прагнучи зосередитись на внутрішньому конфлікті, психологічних перипетіях головних героїв. Посилань на конкретне місце дії, що асоціюється з Єгиптом, зовсім мало: жерці з головами тварин і пташиними дзьобами, піраміди з металоконструкцій. Інші елементи дії містять єгипетські символи лише в оздобленні костюмів хору й акторів мімансу в першій і третій діях, а також на тілах бранців як текст хору, який вони співають у другому акті. Масивні світлові проєкції утворюють у повітрі структури завдяки постійному потоку білого диму, що заповнює сцену і небо над нею. Різні світлові ефекти за допомогою світлодіодів, лазерів увиразнюють лінію Арени.

Справляє враження і міжнародний склад солістів: Анна Піроцці (Anna Pirozzi), Грегорі Кунде (Gregory Kunde), Клементін Маргейн (Clémentine Margaine), Рафал Сібек (Rafal Siwek), Ріккардо Радос (Riccardo Rados), Яо Бохуї (Yaoud Bohui) Tézier), Романо Даль Зово (Romano Dal Zovo). Вони показали високий рівень виконання, якому не завадила специфіка вистави просто неба. Оркестр під керівництвом Даніеля Орена (Daniel Oren), всесвітньо відомого ізраїльського диригента, художнього керівника Ізраїльської Опери, звучав гідно, показавши майстерність дозованого звучання, властивого акомпанементу, блиск і віртуозність в оркестрових соло.

Виконавиця головної партії – Анна Піроцці (Anna Pirozzi): голос італійської сопрано звучав рівно, красиво у всій теситурі й без найменшого напруження, багатство відтінків, легкі та впевнені верхи, рафінована філіровка, pianissimo у верхньому регістрі. Кожен звук, кожна фраза вивірені, прожиті з максимальною віддачею як емоційною, так і технічною.

У цій кришталевій Аїді все символічне: кожен рух, кожен об'єкт, кожна ідея і жест, здається, містять приховане, утаємничене значення, виникає відчуття, ніби сенсу зовсім і немає чи він прихований глибоко. Нова постановка «Аїди», відкрита для багатьох алюзій та інтерпретацій, є вивіреною режисерською тактикою, що в сучасному режисерському театрі стає засобом активного залучення реципієнтів до діалогу та художньо-асоціативної співпраці.

Отже, по-перше, сучасні оперні театри сприяють розвитку оперного жанру в галузі новаторської режисури, яка спрямована на здійснення комунікації між оперним мистецтвом і публікою; по-друге, основна мета і провідний імідж оперних подій – зацікавити публіку, сформувати театральну аудиторію, залучити глядача; по-третє, сьогодні опера може бути доступною для кожного, щоб продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь музичні проекти як національний оперний бренд.

Список використаних джерел

1. Пономаренко, О. Ю., 2024. Події оперного життя сучасної Італії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 80, сс.30–35.
2. Пономаренко, О. Ю., 2023. Організація музичного життя в сучасній Італії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(60), сс.57–69.
3. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
4. Arena di Verona Opera Festival, 2023, [online]. Available at: <<https://www.arena.it/it/arena-di-verona/chi-siamo>> [accessed: 10 January 2025].

СТАНІСЛАВ РЯБУХА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-5414-1935>

викладач кафедри вокально-хорового мистецтва

Дніпровської академії музики

(Дніпро, Україна)

© Рябуха С., 2025.

ТВОРЧИСТЬ ОПЕРНОЇ СПІВАЧКИ ЛІЛІЇ ГАВРИЛЕНКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦІЙ ШКОЛИ КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО ПРОФЕСОРА МАРІЇ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР

Школа колоратурного сопрано професора Київської консерваторії М. Е. Донтць-Тессейр (04.05.1889-15.12.1974) давно є відомою на міжнародному рівні. Випускницями її класу є оперні зірки Раїса Колесник, Віолетта Вотріна, Надія Куделя, Євгенія Мірошніченко, Ірина Масленнікова, Марія Звездіна, Людмила Пащенко, Глафіра Деомідова. Гідне місце у цьому зірковому списку посідає Лілія Гавриленко. Біографія цієї співачки має такі епізоди:

«ГАВРИЛЕНКО Лілія Олексіївна (02. 05. 1943, м. Архангельськ, РФ) – співачка (колоратурне сопрано). Заслужена артистка УРСР (1988). Закінчила Київську консерваторію (1968; кл. М. Донець-Тессейр). 1968-73 – солістка Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка, від 1974 – Дніпропетровського театру опери та балету. На Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка знято фільм «Співає Лілія Гавриленко» (1975, режисери О. Муратов, Г. Байдюк), у якому прозвучали арії з опер «Травіата» Дж. Верді, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Манон Леско» Ж. Массне, романси західних композиторів [8].

Досліджуючи творчий шлях співачки Лілії Гавриленко, вважаємо за необхідне сформулювати поняття регіональної музично-театральної культури, що ґрунтується на наступних критеріях: виконання було локалізовано у регіональному культурному просторі, специфіка якого пов'язана з географічними, соціальними та історичними умовами; регіональна музично-театральна культура, що склалася, розвивається в річищі власної художньої та хронологічної парадигми в умовах наступності традицій; досягнення виконавства успішно транслюються за межі регіону.

Діяльність Лілії Гавриленко, її співочий талант, великий творчий діапазон, вміння глибоко проникнути в образ, висока вокальна культура привертали увагу і широкої публіки, і музичної критики. Артистка ввібрала найкращі технічні досягнення італійської та української співочих шкіл. Професіоналізм виконавиці сприяв і славі львівської опери, на сцені якої завжди вважали за честь виступати уславлені співаки. При цьому вокальне виконавство, що є основним елементом оперного мистецтва, за наявності високого рівня професіоналізму (йдеться саме про школу колоратурного сопрано М.Е. Донець-Тессейр) багато в чому сприяло трансляції досягнень названого мистецтва за межі як львівського регіону, так і України.

Випускниця Київської консерваторії Лілія Гавриленко співала на державному іспиті партію Розіни (Севільський цирюльник» Дж. Россіні). Тому ця партія стала її візитівкою на багатьох оперних сценах. Розіна – Гавриленко була героїнею, яка бореться за своє щастя. Гарна, життєрадісна, вона реально

страждала від підступних витівок її опікуна. Вже першу ж свою колоратурну арію «Una voce roso fa» вона трактувала як заяву про те, що має рішучий характер. Співаючи світлу кантилену, артистка передавала мрійливість дівчини. Потім переходила до витонченої танцювальності та блищала голосовою віртуозністю.

Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка – так протягом багатьох десятиліть називався у ХХ столітті цей славетний колектив. Таку ж назву має й монографія знаменитої музикознавиці Алли Терещенко – «Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка». Про діяльність Лілії Гавриленко у трупі цього театру дізнаємося саме завдяки рецензії Алли Терещенко на виставу «Зачарований замок» С. Монюшка: «Лірична, емоційно наснажена музика опери, що базується на народнопісенних джерелах, розкриває повнокровні, життєво вірогідні образи героїв опери: статечного господаря замку Мечника (цю партію виконували О. Врабель та Г. Кузовков), його чарівних красунь-дочок (Ганни – В. Чайка, Л. Гавриленко) та Ядвиги (Т. Поліщук), молодих лицарів, братів Стефана (В. Ігнатенко, Б. Базиликот) та Збігнєва (В. Дудар), які після зустрічі з дочками хазяїна замку порушують обітницю ніколи не одружуватись» [7, 115].

Лілія Гавриленко – одна з небагатьох співачок другої половини ХХ століття, багатогранна творчість якої вплинула на розвиток Дніпропетровського академічного театру опери та балету. Її трактування партій у класичних та сучасних операх ставали еталоном для багатьох молодих вокалісток – сучасниць та послідовниць. Важливою відмінністю творчості співачки є найширший мовний і стильовий діапазон: Л. Гавриленко співала італійську, французьку, німецьку та українську вокальну музику від епохи бароко до сучасних її авторів. Її мистецтво являло собою унікальний сплав різних виконавських стилів, а сама вона стала однією з перших універсальних співачок дніпропетровської оперної сцени. Єдиною представницею школи колоратурного сопрано М.Е. Донець-Тессейр у цьому театрі. «Основні партії: Панночка («Ноктюрн» М. Лисенка), Настка, Мавка («У неділю рано зілля копала», «Лісова пісня» В. Кирейка), Марфа («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Розіна («Севільський

цирюльник» Дж. Россіні), Лейла («Шукачі перлин» Ж. Бізе), Олімпія («Казки Гофманна» Ж. Оффенбаха), Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Сюзанна («Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта), Адель («Летюча миша» Й. Штраусса) [8].

«Травіата» Дж. Верді є зразком лірико-психологічної інтимної опери, сюжетною основою якої є особиста драма, що набуває соціального сенсу. В експозиції образу Віолетти Лілія Гавриленко відтворювала процес зав'язки любовної лінії (визнання Альфреда та зародження почуття у відповідь у душі Віолетти). Далі артистка розкривала еволюцію образу Віолетти, все життя якої кардинально змінилося під впливом жертвовного кохання. Вже тут виконавиця співала та грала ідею змін, що відбувалися у бік трагічної розв'язки. Характеристика Віолетти-Гавриленко будувалася на переплетенні двох ліній: блискучої, віртуозної, пов'язаної із втіленням зовнішньої суті образу, та лірико-драматичної, що передавала внутрішній світ Віолетти.

Своїми творчими досягненнями Лілія Гавриленко довела, що школа колоратурного сопрано М.Е. Донець-Тессейр – це виконавський та педагогічний досвід попередніх поколінь, представлений відібраними протягом часу технічною складовою (та її елементами навчання співу) та емоційно-художньою складовою, спрямованою на досягнення академічного співочого зразку.

Список використаних джерел

1. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету Дніпропетровський робітничий оперний театр (ДРОТ), 2006. У кн.: Г. Скрипник, ред. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д]. Київ: ІМФЕ НАН України, сс.628–629.
2. Донець-Тессейр Марія Едуардівна, 2006. У кн.: Г. Скрипник, ред. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д]. Київ: ІМФЕ НАН України, сс.642–643.
3. Лілія Гавриленко – Анатолій Мокренко. Каватина і дует Розіни та Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні, 1966, [online]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=o7u2b5cfWpQ&list=PL6vbUg9NjrApMo1tVjtDdVGk5k_nNCJ&index=1> [дата звернення: 12.02.2025].
4. Лілія Гавриленко – Василь Курін. Дует Жермона і Віолетти («Травіата» Дж. Верді), 1975, [online]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=sYsMuMR_n4g&list=PL6vbUg9NjrApMo1tVjtDdVGk5k_nNCJ&index=3> [дата звернення: 01.03.2025].
5. Співає Лілія Гавриленко Kyiv 1975 Ukrainian Opera Artists 20th Century, 1975, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=ID2kJcReouA>> [дата звернення: 03.02.2025].
6. Шпаковська, Т., Гронська, Г. та ін., ред., 2003. *Театри Дніпропетровщини. Енциклопедія*. Дніпропетровськ: Дніпрокнига.

7. Терещенко, А., 1989. *Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка*. Київ: Музична Україна.

8. Шпаковська, Т., 2006. Гавриленко Лілія Олексіївна У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський та ін, ред., *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, сс.628–629.

ВІТАЛІЙ СІНІКОВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-3383-9892>

*режисер Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного,
магістр II року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Сініков В., 2025.

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР УКРАЇНИ

В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Музично-драматичний театр України є одним із найяскравіших феноменів національної культури, що поєднує музику, драму, пластику, світлове оформлення та сучасні технології, створюючи унікальний синтетичний мистецький простір. Історія українського театру щільно пов'язана з боротьбою за національну свідомість. Починаючи з вертепів XVII століття, через заборонений у царській Росії аматорський театр XIX століття, до становлення професійної сцени у XX столітті – він завжди виконував не лише художню, але й суспільно-політичну функцію. Зароджений на фольклорній основі, згодом він увібрав у себе європейські тенденції, зберігаючи при цьому глибоко національний характер. У сучасних соціокультурних реаліях театр виконує різноманітні функції, реагуючи на виклики часу. Війна, глобалізація, цифрові трансформації та євроінтеграційні процеси змінюють обличчя українського театру, змушуючи його адаптуватися до нових умов. З одного боку, зберігаються традиційні підходи, засновані на класичних драматургічних текстах, народній музиці та звичних для українського глядача формах вистав. З іншого боку, дедалі більше театрів експериментують із жанрами, інтегрують сучасні технології,

поєднують різні стилі та працюють на межі між драмою, перформансом, документальним театром і навіть мультимедійним мистецтвом.

Саме тому важливо зрозуміти, які виклики та можливості стоять перед українськими музично-драматичними театрами; дослідити процеси, які змінюють та формують репертуар театру, впливають на аудиторію та загалом на культурну політику країни.

Сьогодні українські музично-драматичні театри стикаються з численними проблемами, які впливають на їхню діяльність. Насамперед це економічні труднощі, зменшення державного фінансування та необхідність шукати альтернативні джерела підтримки. Не менш важливими є й питання репертуарної політики: як знайти баланс між класикою та сучасними експериментальними постановками, між потребами широкої аудиторії та мистецькими пошуками режисерів. Глядацький попит також зазнав змін. Сучасний глядач шукає не лише емоційного переживання, але й актуальних тем, що резонують із його життєвим досвідом.

Однією з головних тенденцій розвитку музично-драматичного театру в Україні є його синтетичність, що дозволяє експериментувати з формою та змістом. Наприклад, Київський національний академічний театр оперети вже давно вийшов за межі класичного жанру, пропонуючи мюзикли, драматично-оперні етюди, сучасні перформанси. Подібні трансформації відбуваються і в інших театрах країни, де активно використовують елементи постдраматичного театру, поєднуючи музику, відеоінсталяції, перформанс та інтерактивні форми комунікації з глядачем.

Окрему увагу варто приділити регіональним музично-драматичним театрам, які останнім часом відіграють дедалі важливішу роль у театральному житті країни. Театри в Чернівцях, Полтаві, Кропивницькому та інших містах створюють унікальні вистави, що відображають локальний етнічний колорит та історичну спадщину регіонів. Вони формують власну аудиторію, активно працюючи з місцевими темами та історіями, що дозволяє їм бути максимально близькими до свого глядача. Водночас регіональні театри є осередками культурного життя, де відбуваються важливі соціальні дискусії, реалізуються

інклюзивні та документальні проєкти, створюються постановки, що відповідають на суспільні виклики.

Ще одним важливим аспектом сучасного музично-драматичного театру є його адаптація до цифрової епохи. Сучасні технології не лише змінюють засоби театральної виразності, але й відкривають нові можливості для розширення аудиторії. Онлайн-трансляції вистав, інтерактивні проєкти, VR- і AR-технології – все це стає частиною театального процесу, розширюючи його межі.

Значний вплив на репертуарну політику музично-драматичних театрів України здійснюють бойові дії. Театр стає майданчиком для осмислення подій, що відбуваються в державі, він рефлексує на виклики часу, розповідає історії про війну, людські трагедії та героїзм. У цей складний період український театр виконує не лише мистецьку, але й терапевтичну функцію, допомагаючи суспільству пережити кризові моменти. Багато постановок присвячено темам пам'яті, боротьби, національної ідентичності, що стає особливо важливим у контексті культурного спротиву.

Водночас український музично-драматичний театр активно інтегрується до європейського культурного простору. Участь у міжнародних фестивалях, спільні проєкти з європейськими режисерами та акторами, обмін досвідом із провідними театральними школами світу сприяють розвитку театру та підвищенню його конкурентоспроможності. Європейські тенденції – видовищність, документальність, постдраматизм, цифровізація – знаходять своє відображення і в українських постановках.

Загалом сучасний музично-драматичний театр України є потужним інструментом культурного розвитку та суспільної рефлексії. Він не лише відображає реальність, але й формує її, пропонуючи глядачеві глибокий емоційний та інтелектуальний досвід. Його розвиток залежить від багатьох факторів: фінансування, державної підтримки, суспільного запиту, творчого пошуку митців, проте найголовніше, що український театр зберігає свою автентичність і продовжує бути голосом нації у непростих умовах сьогодення.

ОЛЕНА СПОЛЬСЬКА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>

*доктор філософії, доцент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
провідний фахівець ректорату
(Тернопіль, Україна)*

© Спольська О., 2025.

ТЕАТР ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ ЗБРОЙНОГО КОНФЛІКТУ

Анотація. Театр традиційно є важливим елементом культурної спадщини, що здатний відображати та інтерпретувати соціальні, політичні та культурні процеси. В умовах збройного конфлікту роль театру значно зростає, оскільки він стає інструментом соціальної комунікації, який може слугувати не тільки для рефлексії над подіями, але й для їх осмислення, аналізу та трансляції значень. У дослідженні аналізується роль театру в умовах конфлікту, його здатність до формування суспільного діалогу та взаєморозуміння через інтерпретацію складних соціальних ситуацій, зокрема у контексті війни Росії проти України.

Театр, як форма культурної діяльності, відзначається своєю здатністю не лише розважати, але й комунікувати з глядачем на глибокому рівні, пропонуючи йому нові погляди на соціальні та політичні проблеми. У ситуації збройного конфлікту театр може виконувати роль «соціального дзеркала», відображаючи болючі реалії війни та їх вплив на суспільство. Театральні постановки стають потужним засобом для обговорення складних моральних, етичних і політичних питань, що виникають під час конфліктів. Особливо важливою є роль театру в умовах війни росії проти України, де театр став важливим інструментом для збереження пам'яті, сприяння соціальному діалогу та відновленню національної ідентичності.

Соціальна комунікація в контексті театру включає двосторонній процес обміну ідеями, емоціями та досвідом між акторами та глядачами. Згідно з теорією соціальної комунікації, театр не тільки передає повідомлення, але й сприяє формуванню спільного досвіду серед аудиторії. В умовах збройного конфлікту театр може стати важливим інструментом для аналізу наслідків

війни, сприяти пошуку спільної мови між конфліктуючими сторонами та надавати психологічну підтримку тим, хто постраждав від війни [2].

Паралельно розвиток театральної терапії під час збройних конфліктів дозволяє досліджувати спосіб, яким театральні практики можуть допомогти людям, які пережили травматичні події, адаптуватися та відновити свій емоційний стан [3].

У контексті збройного конфлікту театр може стати важливим інструментом соціальної рефлексії, що дозволяє не тільки осмислити ситуацію війни, але й надати можливість для висловлення різних точок зору. Психологічно тяжкі події, такі як втрати, насильство, екстремальні умови, можуть бути передані через мистецькі образи, створюючи платформу для відкритого діалогу.

Театр у конфліктних зонах часто використовує документальні методи, в яких реальні історії та свідчення жертв війни стають основою для створення сценічних постановок. Це дозволяє підвищити рівень розуміння конфлікту, не лише на рівні інтелектуальному, але й на емоційному рівні, сприяючи створенню культури взаємоповаги та співпереживання [1].

У випадку війни росії проти України багато театральних колективів звертаються до тем, пов'язаних із втратами, біженцями, евакуацією, а також відновленням національної ідентичності. Творчі процеси в театральному середовищі створюють не лише можливість для обговорення трагедій війни, але й для заохочення до пошуку шляху примирення та відновлення миру.

В умовах збройного конфлікту театр може мати психотерапевтичний ефект. Відомо, що театральна практика здатна допомогти людям, які пережили травматичні події, висловити свої переживання, зняти стрес і травму, а також сприяти їх реабілітації. Театр надає можливість опрацювати досвід через рольову гру, де учасники можуть пережити події не як безпосередні свідки або жертви, а через створення театральних образів.

Це підтверджує досвід театральної терапії, яка успішно застосовується в зонах конфлікту для допомоги людям, які зазнали психологічних травм через війну [4]. В Україні, де відбувається збройний конфлікт з росією, театральна

терапія активно використовується як інструмент психологічної підтримки ветеранів війни, жертв насильства та переселенців. Особливо в Донбасі та в інших регіонах, що постраждали від конфлікту з росією, театри активно займаються не лише створенням постановок на тему війни, але й допомагають суспільству пережити важкі емоційні моменти. Вистави, які висвітлюють біль війни, проблеми біженців та важливість національної пам'яті, часто стають платформами для обговорення шляхів відновлення та примирення.

Серед театральних прем'єр після 24 лютого особливо варто виокремити такі вистави:

- «Обличчя кольору війна» – документальна постановка від маріупольських митців театру авторської п'єси Conception;

- «Реконструкція» – вистава арт-групи «Тіньова», яка розповідає про зруйновані Маріуполь та Харків, які фізично зруйновані, але не втратили свою духовну силу;

- «Я, війна і пластикова граната» – вистава за п'єсою Ніни Захоженко, яка розкриває новий етап російсько-української війни, зокрема через призму міста Харкова;

- «Цап-ка-цап» – казкова вистава, що відображає сучасні події, від Молодого театру;

- «Україна в огні» – історія, яка розгортається під час Другої світової війни, але має актуальне звучання для сьогодення (Театр Лесі Українки в Києві);

- «Двоє» – вистава, що досліджує стосунки між двома людьми, прем'єра якої відбулася в 2021 році, але після 24 лютого 2022 року сюжет був частково змінений та доповнений сценами, які відображають вплив війни на повсякденне життя.

Міжнародний аспект театральної діяльності в умовах війни також став важливим елементом роботи українських театрів. Вистави українських театральних колективів почали активно демонструватися за кордоном, допомагаючи привернути увагу світової спільноти до подій в Україні, а також отримати підтримку через культурний обмін. Вистава «Погані дороги»

Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра (авторка тексту – Ворожбит, режисерка – Тамара Трунова)), вистава «Що росте в парку» (КНУТКіТ ім. Івана Карпенка-Карого, реж. Катерина Лук'яненко) участь у Х Міжнародному фестивалі лялькових шкіл PUPPETNOPUPPET (LALKANIELALKA) у м. Білосток (Польща) [5].

Висновки. Мистецький театр в умовах збройного конфлікту здатний стати потужним інструментом соціальної комунікації, що сприяє процесам примирення, осмислення досвіду війни та відновлення суспільної свідомості. Він виконує функцію не тільки відображення реальності, але й аналізу, рефлексії та трансляції соціальних і політичних процесів. Театральні практики можуть стати важливим інструментом для терапії та реабілітації осіб, які пережили травми, а також створювати можливості для відкритого діалогу між різними групами суспільства. У контексті збройного конфлікту з Росією театр може стати катарсичним процесом, що допомагає зцілювати рани, як індивідуальні, так і колективні.

Список використаних джерел

1. Boal, A., 1995. Theatre of the oppressed, [online]. Available at: <<https://revolutionary-socialism.com/wp-content/uploads/2015/05/Augusto-Boal-Theatre-of-the-Oppressed-20081.pdf>> [accessed: 02 February 2025].
2. Goffman, E., 1959. The presentation of self in everyday life, [online]. Available at: <https://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf> [accessed: 02 February 2025].
3. Kuppens, P., 2003. Disability and contemporary performance: representing the unrepresentable. Routledge.
4. Leopold, E., 2017. *Theatre and therapy: how drama can heal*. Oxfordshire: Routledge.
5. Театр під час війни (2022–2024), *Wikipedia*, 2024, [online]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%BF%D1%96%D0%B4_%D1%87%D0%B0%D1%81_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B8_>> [дата звернення: 02.02.2025].
6. Канюка, Л. С., 2022. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.148–153.
7. Костинюк, Л., 2023. Роль театального мистецтва у часі війни. *ZBRUC*, [online]. Режим доступу: <<https://zbruc.eu/node/115133>> [дата звернення: 02.02.2025].

ІРИНА СУВОРОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

*творча аспірантка II року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

*Науковий консультант: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Суворова І., 2025.

СЦЕНОГРАФІЧНА РЕЖИСУРА ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

«АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» А. РУДНИЦЬКОГО

ЯК ВАЖЛИВА КОМПОНЕНТА ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Постановка проблеми. Сучасний музичний театр характеризується революційними видозмінами в оперній режисурі, обумовленими тяжінням до синкретизації, активної взаємодії різних видів мистецтв, що складають оперний синтез. Останнім часом великого значення у створенні художніх образів вистав набуває сценографічна компонента, виражена не тільки у застосуванні традиційних засобів виразності, але й у залученні до цього процесу різноманітних інноваційних арт-технологій із використанням різних видів віртуальної реальності, голографічних зображень, елементів цифровізації театру. Огляд сучасних експериментальних моделей у музично-театральному мистецтві дозволяє констатувати необхідність пошуку нових режисерських підходів у реалізації оперних проєктів сьогодення відповідно до інтересів, запитів та уподобань глядачів доби високих технологій та інформаційного суспільства. Означені тенденції розвитку провідних оперних театрів світу знайшли свої прояви й на теренах України. Це зумовлює актуальність переосмислення української опери на історичну тематику в контексті застосування сучасних досягнень науки, технологій та мистецької практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Закономірності розвитку театрально-декораційного мистецтва загалом та сценографічного мистецтва зокрема проаналізувала А. Алішер [1]. Сучасні тенденції пластично-

просторового вирішення оперної вистави окреслила О. Ковальчук [3]. Дослідження тенденцій, напрямів, індивідуальних авторських позицій в українській сценографії кінця ХХ – початку ХХІ століть розглянула С. Триколенко [6]. Специфіку та особливості творення художнього простору в театрі, конструктивні складові сценографії театральної вистави дослідила А. Алішер [2]. Процес переходу сценографічного оформлення від відстороненого до динамічного в контексті трансформаційних процесів театрального мистецтва розглянув Р. Никоненко [4]. Уявлення про виникнення сценічного міксу «сценографічна режисура» відобразив В. Пацунов [5]. Огляд вищезазначених джерел дозволяє констатувати відсутність та необхідність проведення комплексного аналізу режисерсько-сценографічного мислення митця задля вирішення обраної проблематики.

Мета дослідження – визначити оригінальні режисерсько-сценографічні підходи до моделювання художнього образу вистави «Анна Ярославна – королева Франції» як важливої компоненти творчого мистецького проєкту.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво музичного театру України перебуває в постійному пошуку, розвиваючись та вдосконалюючись. Візуальний фактор стає знаковим способом передачі інформації, відповідним чином трансформуючи логіку сприйняття та відображення світу у творах мистецтва глядачем доби високих технологій та інформаційного суспільства. Раніше режисер і сценограф у творчому задумі та реалізації оперних проєктів мислили окремо кожен у своїй сфері діяльності, але відповідно до узгодженої спільної концепції майбутньої вистави. Нині кожен із них повинен мати синкретичний погляд на розробку мізансцен у контексті створення художнього образу вистави, доповнюючи його окремими елементами своєї професії. Означені процеси поступово призводять до активної взаємодії цих двох важливих компонент з тяжінням до їх синкретизації та появі новому терміну в театральному мистецтві – сценографічної режисури, або режисерської сценографії. Режисер почасти виступає сценографом вистави. Але необхідність художнього бачення вносить свої корективи. У процесі роботи над художнім образом вистави використовується співставлення двох світоглядів: режисера і сценографа. Є

глибокі філософські речі, які може розуміти досвідчений сценограф, але поки не осягає молодий режисер. Задля розуміння концептуального бачення цього явища обома митцями вважається доцільним розглянути творчий підхід Львівської опери у вирішенні художнього образу вистави на історичну тематику відповідно до реалій сьогодення.

Яскравим прикладом використання елементів традиційного сценографічного вирішення історичної опери стала львівська версія «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (режисер – Оксана Тараненко, художник-постановник Тадей Риндзак). За задумом режисера і сценографа образ вистави був вирішений у вигляді військового табору, оточеного ворогами, завдяки задіянню плунжерної системи сцени вдало прослідковується шлях козаків до свого вільного корабля, що вирушає в ту Україну, яку вони мають вибороти для себе та наступних поколінь. Колористична градація підсилює відображення основних подій, що відбуваються у виставі. Драматизм подій доповнює образ місяця у глибині сцени, що міняє колір від голубого, молодого сйва на початку вистави до кривавої та золотой повні в її кульмінації та розв'язці. Вистава набула популярності та увійшла до репертуару Львівської опери з перспективою презентації на європейських театральних сценах. Нові віяння сучасних театральних колаборацій спонукають молодих режисерів шукати шляхи презентації опер, які були незаслужено забуті та знаходилися в архівах музичних театрів України.

Репертуарна політика кожного театру має на меті не тільки розважати глядача, але й виховати його. Історичні опери виконують саме таку функцію та розширюють спектр залучення та інтересу до нових композиторських стилів та режисерських шукань. У даному дослідженні опера на історичну тематику «Анна Ярославна – королева Франції» може доповнити та оновити репертуарну політику Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського, яка потребує популяризації забутих творів українських композиторів. Автор публікації як режисер-постановник звернувся за допомогою та творчою співпрацею до відомого та досвідченого сценографа України – Олексія Гавриша. Дослідниця розділяє два основних типи вирішення задуму вистави: використання передових

сучасних технологій і проєкцій та використання символів і знаків її художньо оформлених кодів. Як показує практика, новітня техніка та оформлення проєкційного рішення вистави потребує відповідного інструментарію, спеціально навчених людей і фінансових можливостей. Оскільки постановник не розраховує на таку фінансову підтримку, було ухвалено рішення використати традиційні матеріали та декорації для втілення режисерського задуму вистави. Завдяки наявності практики створення театральних вистав на найрізноманітніших майданчиках України, сценограф вистави «Анна Ярославна – королева Франції», одразу дав рекомендацію створити «місце замість цілого». На основі ґрунтовного режисерського аналізу у співдружності зі сценографом було вирішено використати трансформацію та символізацію сценічного простору. Цей прийом обумовлений мінімальними затратами та символістичними образами місця дії, що є більш промовистим та допоможе глядачу доповнити свою уяву історичними спогадами минулих подій. Образ вистави був визначений як градація від державного безладу до політичного порядку. Тож, використовуючи символічний безлад на сцені та розлад відносин у всьому королівському дворі, постановниками вистави акцентується увага глядача на повному моральному та матеріальному занепаді всього монархічного устрою. Використання нових знань соціології, психології та умов існування тогочасних героїв дає можливість наповнити сценічну дію динамікою розвитку в контексті спілкування персонажів на тлі умовного символічного середовища та поглибити психологізм сюжетних колізій.

Режисером і сценографом вирішено створити в прямому сенсі слова «повний безлад і хаос» у першій дії вистави. Це характеризується не лише безсистемним, невпорядкованим розташуванням речей на сцені, але й аморальним, зневажливим ставленням вельмож до влади французького короля та його особи, що відображає абсолютне непорозуміння між цими двома антагоністичними таборами. Роздроблений герб держави символізує роз'єднаність та протистояння васалів з королівською владою. Розкидані по планшету сцени речі слугують постійною перепорою на шляху короля до трону, створюють атмосферу похмурості та імлі, що психологічно пригнічує

можновладця, бо він у ній постійно перебуває. Конфлікт, який назріває у першій дії опери, потребує негайного розв'язання та вирішення проблеми протистояння між владою та вельможами. Шлях вирішення конфлікту окреслений через напружений діалог Кардинала з королем, де було знайдено спільне вирішення укріплення хитких позицій влади: взяти за дружину дочку Ярослава Мудрого задля вирішення проблеми зміцнення влади Генріха I та відновлення державного устрою у Франції.

Друга дія опери відображає стабільність, лад і спокій у Київській Русі зі створенням просвітленої атмосфери благочестивості та упорядкування державної влади. Задля формування цієї атмосфери запропоновано світлове рішення у золотисто-рожевих відтінках, і лише дві сцени з графінею Монморансі у складі французьких послів з метою укладання міждинастичного шлюбу набувають морокуватості та похмурості з алюзією на її жахливий задум прибрати зі свого шляху Генріха I. Фінал другої дії закінчується феєричним дівич-вечором з використанням української веснянки «Тут була перепілочка...» в очікуванні гарної долі князівни, вирішеного яскравими світловими ефектами із задіянням жіночого хору та балету.

Третя дія поділена на три картини. Перша картина повертає глядача у Францію, де налагодження життя та взаємовідносин між владою та васалами з появою Анни Ярославни відображене в упорядкуванні речей на сцені, розміщених у першій дії у хаосі та безладді. До того розколотий на уламки герб Капетингів стає цілісним, а наведений лад у тронному залі сприяє взаємопорозумінню у діалозі Анни та Генріха. Друга картина відбувається на інтермедійній завісі перед реймським собором, на тлі якої змовники планують вбивство короля. Третя картина відбувається на тлі трансформації трону короля в аналог католицької катедри для вінчання Генріха I з Анною Ярославною, що призводить до налагодження та упорядкування церковно-політичної ситуації в країні й укріплення особистої влади короля. Закінчення опери арією Анни Ярославни всупереч загальноприйнятому в музичному театрі хоровому апофеозу сцени вінчання символізує встановлення миру і злагоди в державі завдяки мудрій політиці князя Ярослава та вірної спадкоємиці в контексті встановлення

співдружних міжнародних зав'язків. Світлова партитура цього епізоду вирішена таким чином, щоб зацентувати увагу глядача на дружині Генріха І як на жінці-миротвориці, що позитивно вплинула на подальший розквіт французької держави.

Висновки. Створення художнього образу оперної вистави відповідно до можливостей Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського в реаліях сьогодення окреслило використання вектору психологізації драматичних подій в опері завдяки застосуванню прийомів сучасної сценографічної режисури як одного з пріоритетних напрямів музичного театру ХХІ століття. Технологічний аспект у сценографічному вирішенні вистави задіяний методом застосування синтезу традиційних мистецьких та інноваційних світлових засобів виразності у співпраці режисера та художника як однодумців-постановників.

Список використаних джерел

1. Алішер, А. В., 2021. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.170–175.
2. Алішер, А. В., 2020. Художній простір театральної вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.115–119.
3. Ковальчук, О., 2019. Драматургія сценографічної образності Марії Левицької у просторі музичного театру. У кн.: *Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії*. Київ: Фенікс, сс.224–240.
4. Никоненко, Р. М., 2022. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі. *Мистецтвознавчі записки*, 42, сс.127–132.
5. Пацунов, В. П., 2021. Сценографічна режисура як феномен театру ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.261–266.
6. Триколенко, С. Т., 2016. *Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції*. Дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

НОННА СУРЖИНА
народна артистка України та СРСР,
лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка,
професор кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна)

© Суржина Н., 2025.

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ МАНОЙЛА

У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ХХ СТ.

Випускники-вокалісти різних років Харківської державної консерваторії
(Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського)

співають у найкращих театрах України та світу. Професіоналізм виконавців, як-от Борис Гмиря, Нінель Ткаченко, Гізела Ципола, сприяв розповсюдженню слави харківської школи академічного співу. Проте мистецькі досягнення баритона Миколи Манойла, формування яких відбулося саме у харківському осередку вокальної майстерності та було органічно пов'язано з іншими регіонами зв'язками між педагогічними та виконавськими традиціями, долями митців, досі не стало об'єктом спеціального дослідження. При цьому вокальне виконавство, що є основним елементом оперного мистецтва, за наявності високого рівня професіоналізму багато в чому сприяє осмисленню досягнень цього жанру за межами як харківського регіону, так і України. Крім того, його вивчення дозволяє розширити уявлення про більш масштабне явище – процес становлення академічної музичної культури у Харкові.

Завдяки аналітичній інформації доктора мистецтвознавства, професора Олександра Чепалова, надрукованій у Internet, артисти-вокалісти, здобувачі вищої освіти та меломани ХХІ століття мають можливість ознайомитися з біографією видатного оперного співака ХХ століття: «МАНОЙЛО Микола Федорович (08. 12. 1927, с. Манили, нині Валківського району Харківської області – 22. 09. 1998, Харків) – співак (баритон), педагог. Професор (1990). Народний артист УРСР (1971), СРСР (1976). Лауреат Всеукраїнського конкурсів вокалістів у Києві (1957, 1959; обидва – 1-а премія), Всесоюзного конкурсу вокалістів у Москві (1957, 2-а премія). Закінчив Харківську консерваторію (1960; клас П. Голубєва). 1958-87 – соліст Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, водночас від 1980 – викладач, 1990-95 – завідувач кафедри сольного співу Харківського інституту мистецтв. Досконало володів красивим голосом широкого діапазону, мав експресивну манеру співу та артистичний талант» [3].

Мені пощастило бути особисто знайомою з Миколою Федоровичем Манойло ще з вересня 1959 року, коли я стала студенткою Харківської консерваторії, прийшовши на перший урок свого учителя – професора Павла Васильовича Голубєва. У ті роки П. В. Голубєв працював зі своїм учнем-випускником М. Ф. Манойло (концертмейстер Є. П. Піскарьова). Я вперше

почула його розкішний голос, баритон красивого, рокітливого тембру. Він співав романс Р. Шумана «Контрабандист». В інтерпретації цієї вокальної перлини відчувалася така віддача, пристрасть, створювався такий живий образ. Ще під час мого навчання, на третьому курсі мене запросили до трупи Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, де я була партнеркою М. Ф. Манойла у виставах та концертах. В опері «Ріголетто» Дж. Верді партії виконували такі артисти: Ріголетто – М. Манойло, Джільда – В. Арканова, Герцог – В. Хижняк, Маддалена – Н. Суржина.

Микола Федорович Манойло створив у цій, найважчій для баритона партії образ страждаючого батька. Дошкульні репліки блазня, страх і вічне чекання горя – у всьому відчувався пульс високої напруги. Все це викликало співчуття. М.Ф. Манойло був живим, він вклав у виконання цієї партії всю силу своєї душі, полум'я артистичного темпераменту. Соліст яскраво довів, що значимість співака в опері визначається виконанням творів Дж. Верді. Саме М.Ф. Манойло і сплів на харківській сцені вінок з партій в операх геніального композитора. Партія графа Ді Луна в «Трубадурі» – одна з найважчих за теситурою партій. У цьому образі співак знайшов багато яскравих фарб. Він продемонстрував м'який, ніжний тембр і в той же час жорсткий, де кожна нота була забарвлена смислом, благородністю, смаком.

Прем'єр оперної сцени, він успішно співав партію Яго в «Отелло» Дж. Верді. Створив образ «чарівного негідника», як виконавець був гідний мистецтва драматичних артистів. Образ Амонасро в «Аїді» Дж. Верді найбільш підходив саме для баритона М.Ф. Манойла, для його могутньої звукової лавини, що є такою переконливою для ефіопського полоненого царя. М'яка, майже звірина хода і раптові стрибки являли людину, яка живе в полоні, вічному страху і небезпеці. Образ Амонасро був вирішений артистом з підкресленням загостреного почуття честі й любові до батьківщини. Божественно і красиво звучав дует з Аїдою в музичній фразі: «Запам'ятай, що весь народ лише ти одна врятувати зможеш!».

Професійна діяльність видатного оперного артиста М. Ф. Манойла належить до сфери високого співочого мистецтва, де вимога до звучання голосу

співака була такою, як до звучання благородного музичного інструменту, та мала особливе значення. Технічно досконалий спів (вокальна школа) М.Ф. Манойла є фактором, за яким, перш за все, оцінюється майстерність оперного співака, його здатність співати, зберігаючи фонетичну ясність вокальної мови в поєднанні з тембрально насиченим, і разом з тим яскравим, польотним звучанням голосу, який був динамічно і звуковисотно стійким у форматі діапазону, що охоплював не менше 2-х октав. Це забезпечило М.Ф. Манойло можливість реалізації своїх мистецьких звершень.

Список використаних джерел

1. Манойло Микола Федорович. Мистецтво України: Біографічний довідник, 1997. У кн.: А. Кудрицький, ред. *«Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана*. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, с.395.
2. Суржина, Н. А., 2016. Спогад про видатного співака. У кн.: І. Лисенко, упор. *Українські співаки у спогадах сучасників*. Т. 2. Житомир: ПП «Рута», сс.257–259.
3. Чепалов, О. І., 2025. Манойло Микола Федорович. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський та ін, ред., *Енциклопедія Сучасної України*, [online]. Режим доступу: <<https://esu.com.ua/article-63476>> [дата звернення: 02.03.2025].

ТЕТЯНА ТЕРЛЕЦЬКА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6669-5157>

*В.о.доцента кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Терлецька Т., 2025.

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО АРТИСТА ОПЕРНОГО СПІВУ

Розглянуто український танець як засіб розширення пластично-хореографічних можливостей майбутнього артиста-вокаліста. Проаналізовано вплив українського народного танцю на набуття та вдосконалення професійних навичок і умінь з хореографії та використання їх у сценічній практиці. Це завдання лежить у площині навчальних практичних дисциплін: вокал, сценічна мова, сценічний рух та танець.

Протягом багатьох століть Україна виборює головні цінності європейського суспільства, серед яких право на національну ідентичність. Ця система сформувалася в результаті усвідомлення та прийняття традицій, культури, мови та цінностей кристалізованих соціальною спільнотою, яка

проживала на певній території. Генетична інформація предків зберігається в кожному з нас – представників великої української нації.

Культурні традиції, побут, мистецтво розпису, народні пісні, танці, ритуально-обрядові дійства, календарні свята – все це є безцінним надбанням наших предків, яке ми маємо зберегти заради майбутнього покоління.

Перші відомості про танцювальне мистецтво відомі ще з малюнків трипільської доби. Зображення танців знаходимо і в багатьох мініатюрах зі стародавніх літописів. Описи танців викладені в художніх творах Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, І. Нечуй-Левицького, М. Гоголя, М. Кропивницького та ін. Неоцінений вклад зі збереження українського танцю привнесли дослідники В. Верховинець, А. Гуменюк, А. Нагачевський (Канада), Р. Герасимчук та інші.

Першим теоретиком українського народного танцю є хореограф, відомий композитор, диригент і фольклорист В. М. Верховинець.

Український народний танець посідає особливе місце в мистецькій палітрі культурної спадщини нашого народу. Лексична багатогранність українського народного танцю лягла в основу народно-сценічного танцювального мистецтва України та широко представлена у репертуарах музично-драматичного театру.

Сучасні режисери, звертаючись до постановок оперних творів на українську тематику, все частіше використовують український народний танець як ідентифікатор національного коду народу.

Народний український танець може бути представлений як окремими елементами хореографічної лексики для характеристики дійової особи в спектаклі, так і в масових сценах, де можуть брати участь головні герої та хорова група одночасно. Якщо складні танцювальні композиції («Гопак», «Козачок», «Запорожці») виконуються професійними артистами балету, то ритуально-обрядові дійства виконуються артистами хору, які потребують пластично-хореографічного вирішення.

Для виконання поставлених завдань у пластично-хореографічних сценах оперних творів співаки-виконавці мають володіти лексикою українського народного танцю.

Навчальний процес Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського спрямований на формування вищої професійної освіти в Україні в контексті досягнень світового музичного мистецтва й збереження самобутності традицій української національної школи.

Навчальна програма з предмету «Танець» для студентів кваліфікації «Оперний спів» включає український танець як один із чинників формування умінь і навичок професійної спроможності майбутнього співака-виконавця.

За цією навчальною програмою студенти-вокалісти вивчають основи українського народного танцю, а саме танцювальні ходи, переступання, доріжки, тинки, вихилясники, вірьовочки, голубці, вибиванці, притупи та інше.

Засвоюючи лексику українських танців, майбутні виконавці оперних вистав опановують засоби виразності, характер та манеру виконання основних рухів, що в цілому підвищує рівень пластично-хореографічних умінь.

Протягом усього навчального процесу студенти-вокалісти мають можливість практичного застосування набутих знань і умінь з українського танцю у навчальних режисерських роботах студентів кафедри оперної підготовки та музичної режисури, які втілюються на сценічних майданчиках.

У цих творчих режисерських студентських роботах майбутні співаки-виконавці проходять свою першу сценічну практику, де не тільки співають, а ще й беруть участь у пластично-хореографічних сценах.

Українські народні танці умовно можна поділити на три основні жанри:

- танці хороводного характеру: веснянки, купальські хороводи та інші;
- сюжетні танці: відтворення явищ природи, народного побуту, тема праці, народна героїка тощо;
- побутові танці: гопак, козачок, кадрили, гуцулки, коломийки та інші.

Перший етап ознайомлення і практичного застосування елементів та рухів українського народного танцю відбувається під час вивчення хороводів як без вокального супроводу, так і з ним.

Виконання хороводів традиційно пов'язувалось з обрядовими діями календарного циклу, а саме весняний, купальський та інші. У побутовому виконанні хоровод, як правило, супроводжувався піснею.

Лексика хороводу не має складних рухів і малюнків танцювальних композицій, тому під час виконання рухової пластики в поєднанні з вокалом у виконавців не виникає труднощів. Наприклад, у хороводах, в яких відображаються трудові процеси, основну роль відіграє пантоміма-ілюстрація. Так, в опері Ю. Мейтуса «Украдене щастя» на 3 дії, яка була поставлена режисером Валентиною Андрєєвою на сцені Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, було запропоновано мені поставити масові сцени, де студенти-вокалісти були одночасно виконавцями вокальних і танцювальних номерів.

Студенти відгукнулися на цю пропозицію з зацікавленістю. У першій масовій сцені вечорниць було вибрано форму хороводу для передачі сюжетної лінії, що мала відобразити первинну картину вечора – наближену до автентичної.

В основі обрядового дійства була взята пантомімічна сценка-гра на українську народну пісню «Та внадився журавель», а в хореографії хороводу була застосована лексика «Кривого танцю», що в поєднанні з пантомімічною сценкою створили цілісну картину.

Друга масова дія була поставлена на основі гуцульського танцю.

Складна лексика гуцульського танцю, швидкий наростаючий темп музичного матеріалу, координація обертів у парі, активне переміщення на сцені, передача емоційного стану учасників дійства, в поєднанні з вокалом було складнішим завданням для студентів-вокалістів. Ця комбінація ускладнень посприяла вмінню майбутнього співака-виконавця розраховувати свої сили під час рухових навантажень: володіння своїм корпусом, зібраності, уваги та покращення координації в сценічному просторі.

Поєднуючи народний танець з вокальною складовою, студент-вокаліст зможе професійніше відтворювати на сцені вокально-хореографічні завдання, поставлені режисером.

Співпраця автора даної статті з творчим аспірантом кафедри оперної підготовки та музичної режисури Сергієм Воробйовим під час постановки опери М. Лисенка «Майська ніч» презентувала позитивний результат щодо залучення студентів-вокалістів до постановочної роботи як виконавців вокальних і

хореографічних партій. У сценах жіночого хору «Троїцькі вінки» (на основі української народної пісні «Ой зав'ю вінки»), русалчиного хору («Вже місяць над нами високо») та в діях русалок були поставлені танці-хороводи як створення основних образів, які висловлювали невербально-невимовними засобами (жести, міміка, паузи, манери, зовнішність) зміст фантастичних картин. Завдяки поєднанню хореографії, вокалу та світлової партитури вдалося створити силами студентів цілісну пластично-хореографічну картину сценічного дійства.

Під час вивчення в класі українського народного танцю студенти-вокалісти ознайомлюються з композицією, малюнком, музичним матеріалом, сюжетом, емоційним настроєм та особливостями виконання української танцювальної лексики. Процес постановки танцювальних па й участі студентів-вокалістів у виставах є ґрунтовним практичним досвідом для подальшої професійної діяльності.

ОЛЕГ ТОНКОШКУРА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5366-2177>

*старший викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Тонкошкура О., 2025.

ОПЕРНА СТУДІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ

ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО В АКАДЕМІЧНОМУ ВИМІРІ

ЯК СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР

У ХХІ столітті розвиток цивілізації супроводжується масштабним апгрейдом у науці, освіті, культурі й мистецтві, зокрема в оперному жанрі. Відбувається модернізація їхньої структури і змісту, активне впровадження євроінтеграційних векторів, а також тісна взаємодія й взаємозбагачення культур різних народів. Ці інтеграційні й комунікативні процеси в мистецтві та системі культури досліджували С. Аверинцев, А. Авдієвський, В. Антонюк, О. Берегова, І. Бех, А. Бородіна, В. Вовкун, М. Закович, І. Зязюн, Т. Каблова, К. Кириленко та ін.

Музична сфера перетину ХХ-ХХІ ст., на думку О. Злотника, презентує формування нових напрямів, інститутів, центрів, спільнот, у ній «з'являються нові типи організаційних систем, види діяльності, професії <...>, створюються

сприятливі умови для творчого пошуку, змінюються орієнтири діяльності» [2, с. 5], що сприяє появі нових форм і засобів трансляції сучасних модифікацій у театральному каноні. Створення нових форм – фолк-опери, опери-балету, інтерактивної опери, вихід за межі сцени, використання будівель, маєтків, заводів та ін. для експериментів – розширює можливості оперного жанру. Сучасні композитори іноді змінюють класичні гармонійні моделі, застосовують авангардні елементи, хореографи – доповнюють стандарти новими техніками, художники-сценографи – впроваджують інноваційні ідеї та стилі в кольоровому вирішенні, збагачують освітлення сценічного простору застосуванням комп'ютерних технологій, що веде до змішання жанрів, але й порушує іноді академічну точність.

Джерельний масив праць науковців С. Ваврищука, К. Зенкіна, Л. Кияновської, О. Моцар, В. Рожка, Н. Хілобок, Л. Хоцяновської, М. Черкашиної-Губаренко, Л. Шиленко та ін. присвячений реаліям та перспективам розвитку сучасного музичного театру, сучасній опері. Зокрема М. Пяртлас наголошує на новітніх тенденціях у сучасному оперному театрі, А. Скорик коментує реалії музичного театру в умовах сучасного культурного дискурсу, Ло Шуньхай і О. Вороновська виявляють трансформацію опери як абсолютно нового жанру, О. Соломонова опановує інтерпретаційний зміст і реалії основних тенденцій в європейському й українському сучасному музично-театральному мистецтві, Я. Іваницька з'ясовує злагоджену роботу дійових осіб, їх існування у сценічному середовищі й предметному світі та ін.

Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (надалі НМАУ) знаходиться у стані постійного пошуку найкращих шляхів для розвитку, збагачення змісту професійної освіти й виконавства новими ідеями, модернізації художніх методів, особистих технік, прийомів, сміливих інтерпретацій; збереження академічної традиції й досвіду професійних вокальних шкіл, реалізації оригінальних творчих проєктів випускників, адаптації їх професійної компетентності та значущості у сучасному культурному процесі. Сучасна професійна освіта майбутніх співаків, композиторів, диригентів, режисерів націлює на експерименти з новими

методами, ідеями, техніками, створює платформу для критичної оцінки й рефлексії традиційного навчання, представляє інноваційні творчі методи, підходи до усталеної традиції, зумовлює інтеграцію електроніки, технологій, мультимедіа, декорацій, сценографії, використання мінімалізму та зв'язків з традиційними оперними стилями.

У системі культури зміст сучасного музичного театру в академічній площині набуває філософсько-естетичної сутності. Феномен академічності у ХХІ ст. ми розуміємо як динамічне самостійне явище, але не тільки як мімесис у повторенні або копіюванні зразків минулого. Ментальність цього агенту відіграє сьогодні багатогранну й складну роль, оскільки корелює збереження законів, настанов академічної школи, що сформувались упродовж історичного розвитку оперного жанру, з прагненням до інновацій, розвитку, оновлення, творчого відкриття в мистецтві, пізнання і створення нового, знаходження оригінальних шляхів і рішень. Академічність також передбачає якісний рівень підготовки майбутніх митців у закладах вищої освіти, зокрема в Оперній студії НМАУ, створює сприятливі умови для реновації змісту оперного феномена.

Широкий спектр проблематики академічності як мистецької традиції та культурного феномена вивчають українські дослідники В. Афанасьєв, О. Бобечко, О. Бородіна, О. Гавва, Г. Гаценко, Д. Дзвінчук, С. Добронравова, Т. Каблова, А. Калениченко, Н. Ковмір, В. Кондзьолка, Л. Корнєєва, В. Тетеря, В. Шевченко, В. Юрчук та ін. Науковці занурюються в історичний аналіз становлення художніх академій, соціологічних досліджень їхнього впливу на мистецтво і суспільство, виокремлюють функцію академічного мистецтва у збереженні класичних стандартів, ідеальної форми, гармонії, рівноваги в музичному просторі; оцінюють академічність як певну форму стабільності й порядку, яка протистоїть іноді хаотичному маркеру сучасного мистецтва.

Я. Іваницька занурюється в постановочний театральний процес як структуру, в якій «оперний співак опиняється у центрі численних стосунків: наприклад, актор та сценічний простір, актор і музично-драматичний текст, актор та інші актори» [3, с. 20]. Нами адаптовано ці концепти до власної інтерпретації як оригінального інтегративного корпусу понять, що увиразнились у широкому

алгоритмічному контексті – сучасний оперний актор у новому світі сучасного музичного театру. Тож цей феномен, зокрема його академічну вокально-звукову культуру й культуру майбутнього співака, досліджують сучасні теоретики й практики культурологічного, мистецтвознавчого, педагогічного спрямування: О. Баланко, Ван Чень, І. Вихованець, К. Городенська, В. Горпинич, Н. Грицан, Л. Канюка, Н. Косінська, І. Кучеренко, Г. Локарева, Л. Гринь та ін. Науковці охоплюють питання їх артистизму, вдосконалення академічної літературної вимови, морфологічних особливостей сучасної української та іноземних мов у співі. Включно Н. Донченко осмислює художньо-творчу мотивацію створення сценічного образу актором драматичного театру, І.О. Кусяк – роль сценічної мови в трансформаційному процесі ціннісних орієнтацій сучасного актора, А. Попова і О. Войченко – театральність як елемент художньої структури вокального виконавства та ін. Зокрема Ван Чень розбудовує поняття виконавського артистизму, що респондує з мистецькою зрілістю співака як цілісного феномена та який «утворюється синтезом його музично-інтелектуальних, вокально-технологічних, інтерпретаційно-творчих та сценічно-комунікативних властивостей і дозволяє глибоко й переконливо втілювати художній зміст вокальних творів та натхненно доносити його до слухачів через призму власної індивідуальності» [1, с. 94]. Т. Ткаченко розуміє вокально-сценічну культуру студентів мистецьких факультетів, яка «включає в себе сукупність процесів та явищ духовно-практичної діяльності зі створення, освоєння, розповсюдження творів вокально-сценічного мистецтва» [4, с. 61]. Означені відомості продукували думку про доцільність вдосконалення акторського стрижня і сценічної майстерності майбутніх оперних співаків у процесі діяльності в Оперній студії НМАУ, збагачення освітньої площини, насичення її змісту новими ідеями, модернізацією різних видів практики в академічному контексті.

Список використаних джерел

1. Ван, Чень, 2017. Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки*, 1, сс.89–94.
2. Злотник, О. Й., 2019. *Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. д-ра філософії з мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

3. Іваницька, Я. А., 2008. *Оперна вистава як семіотичний об'єкт*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Ткаченко, А., 2003. *Мистецтво слова. Вступ до літературознавства: підручник*. Київ: ВПЦ «Київський університет».

АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна)

© Тулянцев А., 2025.

ДНІПРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ У ДИНАМІЦІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ (1974-2024)

У розвитку оперного мистецтва України Дніпровський академічний театр опери та балету посідає своє, багато у чому своєрідне місце. Цей колектив є нащадком Дніпропетровського робітничого оперного театру (1931-1941), чия успішна діяльність трагічно обірвалася у часи Другої світової війни. Дніпропетровський театр опери та балету, що відкрив перший сезон 26 грудня 1974 року, перебував протягом багатьох десятиліть заручником не тільки такого соціально-політичного явища-метода, як «соціалістичний реалізм». Колектив був заручником геополітичної інфраструктури, адже у Дніпропетровську функціонував Південний машинобудівний завод, і місто було зачиненим для іноземців. Тому місцеві мистецькі колективи не мали можливості брати участь у закордонних гастроях.

Афіші 1970-х – 2000-х років прикрашали такі вистави: опери «Травіата», «Ріголетто», «Аїда», «Трубадур», «Набукко» Дж. Верді; «Чіо Чіо Сан», «Тоска», «Турандот», «Богема» Дж. Пуччіні; Ж. Бізе «Кармен»; «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта; «Норма» В. Белліні; «Дзвіночок» Г. Доницетті; «Джоконда» А. Понк'єлі, «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (Державна премія України ім. Т. Г. Шевченка, 1977), «Повернений травень» В. Губаренка, «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра, «Пробудження» Л. Колодуба, «Грім з Путивля» В. Ільїна, «Прапороносці» О. Білаша. Ставилися також оперети: Оперети «Циганський

барон», «Летюча миша» Й. Штрауса; «Сільва», «Містер Ікс» І. Кальмана; «Весела вдова» Ф. Легара.

Інтернет-видання фіксують різноманітні сторінки історії театру: «У виставах брали участь солісти опери Н. Суржина, А. Даньшин, Микола і Мілія Полуденні, О. Востряков, В. Кочур, В. Коваленко, Е. Сребницький, О. Гетало, Л. Гавриленко, В. Парубець, М. Український, М. Братков, Г. Кібкало, Л. Плетньова, О. Басалаєв, В. Навротський; балету – Е. Еллінська, Т. Омельченко, М. Войтенко, О. Загуменникова, А. Петрина, З. Зінченко. У різні роки в театрі працювали диригенти Б. Афанасьєв, А. Чепурний, М. Шпак, В. Плоскіна, Ю. Косей, В. Гаркуша, Ю. Пороховник, Н. Яцків, режисери Д. Смолич, В. Канделаки, Р. Тихомиров, Є. Бузін, О. Зеленін, Ю. Чайка, О. Дугінов, балетмейстери З. Кавац, О. Соколов, Д. Омельченко, О. Ніколаєв, А. Литвинов, хормейстери В. Кіосе, Й. Недзвецький, В. Пучков-Сорочинський, художники А. В. Ареф'єв, В. Ареф'єв, Н. Швець» [3].

Балетний репертуар був представлений такими виставами, як «Жізель» А. Адана, «Дон Кіхот», «Баядерка», «Пахіта» Л. Мінкуса, «Дон Жуан» В. Губаренка, «Великий вальс» (на музику Й. Штрауса), «Корсар» А. Адана, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Сильфіда» Х. Левенсхольда, «Шопеніана» (на музику Ф. Шопена), «Весняний романс» (на музику А. Дворжак, «Дафніс і Хлоя» М. Равеля), «Іспанські ночі» М. Д. Фальї, «Тріумфи Юлія Цезаря» (на музику О. Респігі).

Центральним компонентом виконавського мистецтва артистів Дніпропетровського театру опери та балету стало створення переконливих вокально-сценічних та хореографічних образів, а саме партій – ролей. Вирішуючи під час підготовки до виступів як вокальні, хореографічні так і акторські завдання, виконавці виробили власний системний підхід до втілення музичних образів на сцені, що поєднує інтуїцію, майстерність та знання.

Оперний глядач Дніпропетровщини завжди був наділений певними характеристиками із властивими лише йому соціокультурними особливостями. Оперні, опереткові, балетні вистави відвідувала не тільки науково-педагогічна, медична інтелігенція, але й робітники металургійного, шинного, коксохімічного

заводів, різних фабрик та промислових установ. Театр неодноразово виступав у робітничих цехах та гуртожитках, сільських клубах області, промислових містах, таких як Кривий Ріг, Дніпродзержинськ (Кам'янське), Нікополь, Марганець, Жовті Води. Діяльність трупі була спрямована не лише на художній, але й на просвітницький напрям.

Так само важливою умовою для професійного зростання і самовизначення кожного виконавця є специфіка трупі Дніпропетровського (нині – Дніпровського) театру опери та балету, у складі якої вони виступають. На цей виконавський колектив у аналізований період лягло завдання створення інтерпретацій класичних та сучасних проєктів українською, італійською, французькою мовами та якнайшвидшу адаптацію на дніпровській сцені іноземних творів, включених до репертуару. Поступово, опановувавши різні композиторські стилі, протягом насиченого творчого шляху в цьому колективі відбувався складний та плідний комплексний процес створення національних сценічних типів.

Завдяки цьому зазначений театр став своєрідним початком у кар'єрах багатьох виконавців. Так, Віктор Луцюк (тенор) співав у виставах на сценах Teatro alla Scala, Metropolitan opera. Колоратурне меццо-сопрано Маргарита Мамсирова мала контракти у виставах театру Grand Opéra. Ірина Петрова продовжує свою успішну кар'єру на сцені Національної опери України. Маріанна Цветінська, Максим Ворочек, Олексій Ветров, Катерина Миколайко, Анна Юрінцева є віднині солістами Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. А у трупі Одеського національного театру опери та балету працюють колишні дніпровські артисти – Олена Долгіна, Роман Коренцвіт, Даніїл Риндін. Головним диригентом Одеської опери є Василь Коваль, який був вшанований почесним званням «Заслужений артист України», саме коли працював диригентом Дніпровської опери.

У системі ціннісних пріоритетів Дніпровського академічного театру опери та балету вирізняються такі концертні програми: «Реквієм» Дж. Верді, «Глорія» Дж. Пуччіні, «Stabat mater» Дж. Россіні, «Урочиста меса» Л. Бетховена, «Чотири духовні твори для хору та оркестру» Дж. Верді, «Реквієм» Г. Форе, «Заручені»

А. Понкієллі, кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича. Хор трупи (хормейстер В. Пучков-Сорочинський) переміг у європейському кастингу, де змагався у 2017 році із хором Познаньської філармонії (Польща). У результаті дніпровські хористи взяли участь у міжнародному оперному проєкті – виконанні на сценах Китаю опери «Dream of the red chamber» Bright Sheng («Сон у червоній кімнаті» Брайта Шена).

Співпрацюючи з видатним українським композитором Євгеном Станковичем, балетмейстер Олег Ніколаєв поставив балет «Княгиня Ольга». Театр, який почав використовувати аббревіатуру DNIPROOPERA, успішно увійшов до Міжнародної асоціації оперних театрів «Opera Europa». Восени 2021 року на сцені театру за підтримки Українського культурного фонду відбувся міжнародний музично-театральний фестиваль «Перехрестя епох», що був присвячений 150-річчю Лесі Українки. Фестиваль був відзначений прем'єрою балету «Лісова пісня» М. Скорульського (балетмейстер, народний артист Республіки Молдова Андрій Литвинов). Починаючи з 2022 року, регулярно виконуються патріотичні концерти «Моє ім'я – Україна». Директор-художній керівник Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, народний артист України Василь Вовкун поставив оперу «Хитрий лис» І. Небесного. Солісти опери Тетяна Галкіна, Тетяна Лисенко, Максим Івашук, Михайло Газін також мали можливість проспівати на сцені Національної опери України у концерті «Мистецтво єднає Україну».

26 грудня 2024 року відбувся ювілейний концерт «50 РОКІВ ДНІПРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ». Режисер-постановник Василь Вовкун, народний артист України (Львів). Диригент-постановник Ігор Пучков. В.о. головного балетмейстера Олена Біленко. Хормейстер-постановник Ірина Непочатих. Режисер Карина Климентовська. Сценічне оформлення Вікторія Алхімова-Котова. Диригенти: Сергій Горкуша, Олександр Кулішов. У гранд-концерті виступили також знамениті оперні співаки, чия творча доля була пов'язана з цим театром: народний артист України Сергій Ковнір, заслужені артисти України Ірина Петрова, Петро Радейко.

У січні 2025 року режисерка Карина Климентовська взяла участь в аудіовізуальному тренінгу зі зйомки оперних та балетних вистав, що відбувся за організації компанії Opera Europa Next Generation у партнерстві з Варшавською Оперою та Львівською національною оперою за фінансової підтримки Європейського Союзу. Після успішного проходження кастингу до трупи артистів-вокалістів Дніпровського академічного театру опери та балету увійшла випускниця Національної музичної академії ім. П. Чайковського Оксана Панченко (клас професора, народної артистки України, лауреатки Державної премії ім. Т. Шевченка Євдокиї Колесник), яка дебютувала у партіях Мікаели («Кармен» Ж. Бізе) та Мімі («Богема» Дж. Пуччіні). Зазначаємо, що Дніпровський академічний театр опери та балету перебуває у стані нових творчих пошуків.

Список використаних джерел

1. Дніпровський академічний театр опери та балету, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://www.opera-ballet.com.ua/>> [дата звернення: 10.02.2025].
2. Тулянцеv, А. А., Дорош, А. А. та Кочетков, В. Є., 2024. Дніпровський академічний театр опери та балету: становлення та тенденції розвитку (1974 – 2024). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 27(2), сс.13–33.
3. Шпаковська, Т. А., 2008. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський та ін, ред., *Енциклопедія Сучасної України*, [online]. Режим доступу: <<https://esu.com.ua/article-22256>> [дата звернення: 11.02.2025].

ОЛЬГА ФЕДОРЕНКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6818-9383>

*старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу
факультету музичного мистецтва та хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
заслужена артистка України
(Київ, Україна)*

© Федоренко О., 2025.

СЦЕНИ З ОПЕРИ В. А. МОЦАРТА «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»

ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОЇ РОБОТИ В КЛАСІ

Вступ. Музично-театральне мистецтво – це відображення життя людей, історичних подій, соціальних явищ засобами творчості, музики, пластики, вокального мистецтва, акторської майстерності, художньої інтерпретації сюжету твору, індивідуального стилю композитора, режисера, диригента. Це синергія багатьох складових, невід’ємною частиною якої є професійний артист.

Оволодіння музично-театральною майстерністю починається зі студентства, де важливим є виховання у здобувачів смаку, сміливості у пошуку та втіленні власної інтерпретації, навчання необхідності змістовного аналізу твору, застосування здобутих практичних навичок у виконанні вокальної партії, робота над психоемоційною сферою та розкриття художнього образу персонажів за допомогою акторської майстерності.

Підбір матеріалу для навчання.

Опера В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» є прекрасним матеріалом для розвитку майбутніх співаків. Це корисний тренінг як для голосу, так і для роботи над психофізикою студентів.

Комплексний підхід до навчання: пропрацювання нотного матеріалу з концертмейстером, перегляд вистави в музичному театрі, перегляд відеозаписів різних версій опери «Весілля Фігаро», самостійний аналіз та групове обговорення дозволяє глибоко зануритися в творчий процес виконання уривків з вистави, шукаючи нові цікаві форми втілення образів персонажів. Надзвичайно енергійна, позитивна, яскрава опера «Весілля Фігаро» налаштовує на гарний настрій, заряджає своїм гумором, що дарує радість від творчого процесу та взаємодії між партнерами.

Робота в класі.

Як приклад творчої роботи на заняттях з оперного класу нижче наведені декілька сцен з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта.

Дует Графині та Сюзанни з III акту («Sull'aria...») налаштовує на поетичний та ліричний лад. Плавні мелодії дозволяють продемонструвати кантиленний спів, та мереживне переплетіння голосів виконавиць. Також це гарний тренінг для розвитку широкого вокального дихання. Нотний матеріал вимагає уважного ставлення як до своєї мелодичної лінії, так до партнерської. Аналізуючи зі студентками мелодичні лінії дуету, розуміємо тонку хитрість, закладену автором у сюжет, що одразу налаштовує на правильний характер твору і ставить чітке образне завдання для виконання: кокетлива жіноча змова-помста має бути втілена з легкістю та жартома. Виконавиці мають відшукати у собі ті риси характеру, які притаманні їхнім героїням. Це може бути власний

життєвий досвід, або ж приклад зі сторони, зокрема з власного кола спілкування, фільму, книги тощо. І саме в цей час вмикається механізм «переключення думок». У цей момент починається захоплива гра, яка інколи передбачає вихід із зони комфорту. Дуже корисним іноді буває давати здобувачам на опрацювання втілити образ персонажу протилежного за характером та темпераментом до власного. Звичайно, у цьому випадку вибір необхідно робити, виходячи з типу голосу здобувача. Цей метод на подолання власних затисків, комплексів вивільняє емоції, розвиває ті сторони особистості, які до цього не були задіяні у повсякденному житті. Це справді виклик самому собі, спрямований на розвиток особистих якостей та загартування нервової системи.

Сцена Графині та Керубіно з фіналу IV акту («Pian pianin...») потребує особливого пластичного рішення. Графиня не має видати себе, перебуваючи у костюмі Сюзанни, демонструючи її манери та пластику, щоб Керубіно ні про що не здогадався. Комізм ситуації пропонує здобувачам безліч рішень для сценічного втілення цього уривку. Партнери мають чітко домовитися про порядок дій та точне їх виконання на сцені. Це дійсно партнерська, відповідальна робота, від якої залежить успішний, цікавий результат. Наївний та нестримний характер Керубіно дає можливість стати розкутим, погратися на сцені. Потрібно пояснити здобувачеві, що цей образ дозволяє вийти за рамки власного характеру, побешкетувати, розслабити тіло, почуватися вільно і не думати про те, що подумують про тебе оточуючі. Важливо повернути себе у підлітковий період, згадати свої відчуття і застосувати їх для цього персонажа. Інколи це буває надзвичайно складно, але, водночас, це прекрасна тренувальна вправа для позбавлення м'язових затисків, емоційної скутості, виплеску енергії. Партія Керубіно написана для мецо-сопрано, але у навчальному процесі її виконання можливе також для тенора, завдяки доступному діапазону партії для цього типу голосу.

Арія Барбаріни з IV акту («L'ho perduta...») найчастіше виконується студентками на початку їх навчання класичному співу. Вона невелика за об'ємом, написана у зручному середньому регістрі, що дає можливість

попрацювати над емоційним забарвленням, розкриваючи психологічний портрет персонажу. Це сольний уривок, і співачка залишається віч-на-віч з історією своєї героїні. Вона стурбована, засмучена, майже плаче в пошуках загубленої булавки, з тягарем відповідальності на своїх плечах за пропажу. Студентка має передати ці почуття не тільки голосом, а також емоціями. Має буквально фізично відчувати цей тягар, згадати свої власні емоції в подібних ситуаціях у її житті. Власне, психологічний стан допоможе та додасть фарб печалі та смутку у голосі, що правдиво продемонструє образ Барбаріни в цій сцені.

Ненав'язливий супровід.

Часто, через брак виступів перед аудиторією, через брак акторського досвіду, особливо на початку навчання, здобувачі стикаються з проблемами у втіленні образу персонажу, з м'язовими затисками, з нерозумінням, як показати в дії те, чого вимагає творче завдання. Викладач може допомогти власним прикладом, продемонструвавши здобувачам свою версію образу, характеру, пластики та дії персонажу. Це доречно, коли творчі пошуки не приносять бажаного результату, засмучують чи зневіряють у власних силах. Викладач має робити це з обережністю, аби не нав'язувати своє бачення. Допомогою також буде додаткове обговорення, занурення у психологічний портрет персонажу, відповідь на запитання, чому саме так чинить герой у цій ситуації і як би вчинив сам студент, перебуваючи на місці свого персонажу в запропонованих обставинах.

Висновки.

Перший професійний студентський досвід на сцені перед глядачами є надзвичайно важливим. Він демонструє готовність виконавця до «дорослого життя» у музично-театральній стихії, прагнення самовдосконалюватися, розвиватися, вчитися на власному досвіді та на досвіді колег, як позитивному, так і негативному, робити висновки.

Цей досвід стає фундаментом майбутньої музично-театральної кар'єри співака-актора та залишається з ним усе його подальше професійне життя.

ЧЖАО ЦЗІНТАО

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-3287-639X>

аспірант кафедри академічного співу

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

© Чжао Цзінтао, 2025.

ТЕНОР В ІТАЛІЙСЬКІЙ ОПЕРІ ДОБИ БАРОКО:

АМПЛУА ТА СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ПАРТІЇ

Італійська опера доби бароко є непересічним явищем в історії європейської музики. Вона зародилася у товаристві флорентійської камерати в кінці XVI століття і протягом двох наступних століть охопила всі великі італійські міста, де здобула ряд деяких регіональних проявів. Популярність італійської опери призвела до її виходу за межі Апеннінського півострова і поширення практично всіма великими європейськими країнами, куди приїздили італійські композитори, відомі співаки і музиканти-інструменталісти.

Провідне значення в італійській бароковій опері надавалося вокалу. Спеціальна вокальна підготовка виконавців надавала можливість співати складні партії, мелодика яких була насичена віртуозним компонентом. Вокальні партії поділялись на чоловічі (сопрано, тенор, іноді бас) і жіночі (сопрано, контральто). Протягом XVII – першої половини XVIII століть за кожним голосом закріпилось певне амплуа і виникла ціла плеяда талановитих співаків, які вписали свої імена в історію тогочасного європейського оперного мистецтва.

Оперна драматургія ґрунтувалась на конфліктах і протистояннях, провідними дійовими особами вистав були сильні духом герої та безпринципні негідники, сюжети брали з давньогрецької історії, міфології й текстів античних трагедій. Серед виконавців чоловічих партій важлива роль відводилась співакам-кастратам, які зазвичай виконували партії сильних духом героїв, тоді як тенору відводилися партії негідників.

Тенор (від лат. «tenere» – тримати) як співацький голос був відомий з давніх часів. У добу Середньовіччя він брав участь в утворенні ранніх форм

церковного багатоголосся як найнижчий голос, що тримав усю композицію (звідти походить його назва), у добу Ренесансу увійшов до складу мішаного хору як один з чоловічих голосів, якому доручалося виконання провідного мелодичного матеріалу, запозиченого з іншої композиції (цей голос називався *cantus firmus*). У ХVІІ столітті, із розвитком світського оперного мистецтва, тенор стає одним з голосів оперної вистави, а співаки здобувають можливість для розвитку індивідуального сольного виконавства, спрямованого в бік вокальної віртуозності.

Тенорові партії в італійській бароковій опері було написано в традиціях стилю *bel canto*, який поєднував віртуозність із кантиленою і потребував спеціальної вокальної підготовки виконавців та розвинених голосів, орієнтованих на розкриття концертно-віртуозних можливостей голосового апарату. Тракткування вокальної партії зазнало суттєвого впливу барокової теорії афектів і принципів риторичної диспозиції. На думку відомого німецького теоретика Атаказіуса Кірхера (1601–1680), існувало вісім типів афектів: пристрасть, сум, відвага, захват, помірність, гнів, велич і святість. У бароковій опері вони проявлялись у речитативах, пов'язаних зі стилем промови й декламації, де втілювалося драматичне начало, і в сольних аріях, написаних у репризних формах *da capo* і заснованих на чергуванні завершених мелодичних фраз, з наростаючим рівнем технічної складності, та оркестрових ритурунелів. Композиційно тенорові арії спиралися на принцип імпровізаційного відтворення вокальної партії в репризі, де співак міг прикрасити початкову мелодію за власним музичним смаком і відповідно до рівня своєї підготовки, розвиненості голосу.

Зростання вокальної віртуозності в оперних аріях дослідники пов'язують з традиціями венеційської опери, яка була орієнтована на широкий слухацький діапазон, однак основні типи арій (героїчна, *lamento*, *brillante*, передсмертна й арія помсти), як і тричастинна оперна увертюра, побудована за принципом «швидко – повільно – швидко», закріпилися в творчості відомого представника неаполітанської композиторської школи Алессандро Скарлатті (1660–1725). У тенорових партіях зазвичай наявні три типи арій: героїчна, з фанфарами і

пунктирними ритмами (часто вона є вихідною), блискуча віртуозна арія *brillante* у швидкому темпі, де співак міг проявити можливості свого голосу і діапазону, та рішуча арія помсти.

Ознайомлення з рукописними партитурами опер XVII – XVIII століть вказує на те, що партія тенора завжди занотовувалась у теноровому ключі. Зараз цей ключ вийшов з практики нотного запису інструментальної та вокальної музики, у тому числі в жанрі опери. На п'ятилінійному нотному стані з теноровим ключем не вміщувався увесь діапазон партії тенора, особливо верхні ноти, які доводилося писати на додаткових лінійках.

Оскільки італійська опера доби бароко розумілася як *drama per musica*, в якій перевага надавалася слову і драматичній дії, вокальні партії героїв визначали не композитори, а драматурги, зазначаючи їх у своїх оперних лібрето. Вивчення текстів лібрето Пьетро Метастазіо, Марко Кольтелліні та інших італійських драматургів дає підстави зробити висновок про те, що тенор у бароковій опері майже завжди є володарем, антагоністом, уособленням зла, рушійною силою конфлікту, хоча траплялися й образи шляхетних і справедливих лицарів. Партія тенора в бароковій опері зазвичай була єдиною чоловічою партією, інші призначалися для високих чоловічих сопрано і жіночих голосів.

Список використаних джерел

1. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, 2025, [online]. Available at: <<http://corago.unibo.it/>> [accessed: 05 January 2025].
2. Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII et XVIII siècles, 2025, [online]. Available at: <<http://www.quellusignolo.fr/index.html>> [accessed: 05 January 2025].

ВІКТОРІЯ ШВЕЦЬ-РОМАНЧУК

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-5639-719X>

*магістр першого року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Швець-Романчук В., 2025.

**ВЕКТОРИ РЕЖИСЕРСЬКИХ ТРАКТУВАНЬ ОПЕРИ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО
«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» У ТРАДИЦІЙНОМУ ТА МОДЕРНОВОМУ АСПЕКТАХ**

Постановка проблеми. У музично-театральному мистецтві ХХІ століття проявилася тенденція художнього переосмислення класичних зарубіжних та українських оперних творів у контексті їх наближення до інтересів, запитів, уподобань сучасного глядача. Водночас на тлі євроінтеграційних процесів театрального мистецтва України відбувається поступове надання пріоритету в репертуарній політиці зарубіжним творам у виконанні мовою оригіналу, які не завжди зрозумілі вітчизняній публіці. Цей космополітичний аспект репертуарної політики негативно впливає на виховання майбутнього країни у дусі патріотизму, відданості її ідеалам; визначення достойного місця України серед інших держав світу; зумовлює відчуження, особливо молодого покоління, від національних культурних традицій; втрату спадкоємності поколінь. Означені події викликають занепокоєння у вихованні молодого покоління в умовах домінування космополітичних тенденцій у музично-театральному мистецтві, вимагають органічного поєднання його транснаціональної та етнічно-ідентичної компонент заради визначення майбутнього України як самодостатньої держави. Цей аспект актуалізує обрану проблематику дослідження, пов'язану із переосмисленням класичної української опери у сучасній театральній естетиці задля мотивації інтересу молодого глядача до знакових історичних подій існування нашої держави шляхом поєднання

національних традицій і зарубіжних новацій в інтерпретаціях зазначених творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спосіб існування українського козацтва у Задунайській січі, що ліг в основу створення лібрето опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», розглянуто у статті О. Бачинської [2], у книзі Д. Яворницького [13]. Історію створення опери, особливості її музичної драматургії із визначенням композиторських акцентів задля синхронізації з ними знакових мізансцен проаналізовано О. Захарчук [4] та Л. Кауфманом [6]. Режисерські підходи до втілення оперних вистав у контексті сучасної театральної естетики виявлено П. Ільченком [5], С. Шутьком [12]. Специфіку створення цілісного вокально-сценічного образу головних персонажів опери із виразністю їх емоційно-інтонаційного співу з'ясовано Є. Колесник [7]. Аналітичним підґрунтям дослідження різних версій вистав стали монографії В. Бондарчука [3], Ю. Станішевського [10] (Національна опера України, Оперна студія Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського); театральні рецензії співавторів А. Аблова та Н. Писанки [1], Н. Мендюк [8] – Львівська опера; Н. Пономаренка [9] (Черкаський музично-драматичний театр).

Мета дослідження – визначити специфічні режисерські підходи до трактування опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у традиційному та модерновому аспектах у київській, львівській, черкаській версіях реалізації твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» – це не просто класика українського музично-театрального мистецтва, але й зразок національної самосвідомості, історичної спадщини етносу, згадка про могутність і силу духу запорожців як прикладу незламності характеру і волі, любові до Батьківщини. Написаний на лібрето самого композитора, цей твір став першою українською оперою на героїко-патріотичну тематику, що принесла популярність С. Гулаку-Артемовському.

Одним із мотиваційних аспектів створення опери послужив сплеск інтересу до національної історії, її знакових постатей, які вплинули на становлення основоположних державотворчих засад на теренах тогочасної України, формування і розвиток культурних традицій, звичаїв та уподобань етносу. Не менш значущим мотиваційним аспектом було прагнення композитора поєднати у єдиному зразку європейські підходи до написання оперних творів із жанровою стилістикою та культурно-мистецькими надбаннями українського соціуму. Вагомим важелем стала абсолютна оригінальність твору – музика і образи є неповторними; мелодії – виключно авторські (цитати відсутні). Вірогідною версією щодо створення опери «Запорожець за Дунаєм» було те, що на це рішення автора надихнула дружба з Т.Г. Шевченком. Митці тісно спілкувалися і щиро захоплювалися талантами один одного. На вибір теми для лібрето твору вплинув історик М. Костомаров.

В основу сюжету опери С. Гулак-Артемовський поклав історичні події кінця ХVІІІ століття про спосіб буття українських козаків у Задунайській Січі після знищення їх основного осередку – Запорізької Січі у 1775 році імператрицею Катериною ІІ. Надавши прихисток українському козацтву на землях Османської імперії, дозволивши їм вести без утисків усталений традиційний спосіб життя, сформований ще на теренах Батьківщини, турецький уряд водночас зажадав від них принести клятву на вірність султану. Означена клятва передбачала принесення присяги не чинити опору турецькій владі та захищати кордони Османської імперії, доки вони перебувають на цій землі. Існує гіпотеза, що козаки напередодні принесення присяги насипали у своє взуття землю, привезену з Батьківщини, тому, присягаючи на вірність султану, вони не покривили душею, стоячи на рідному ґрунті.

Головний герой опери – Іван Карась; будучи полковником Війська запорізького, не знайшовши достойного застосування своїй бойовій звитязі на Задунайщині, як і багато його побратимів-козаків, став заглядати у чарку і втратив сенс життя у нових умовах. Тому на початку опери, коли він повернувся додому після таємних зборів з приводу можливості повернення до рідної

Батьківщини, він, знаходячись у стані ейфорії, подібної до сп'яніння, отримав макогоном від Одарки.

С. Гулак-Артемівський був справжнім патріотом. Його метою було розкрити в опері національний характер і побут наших пращурів, благородство, силу, мужність та любов до рідної землі. Такі погляди поділяв співак та режисер музичного театру Д.М. Гнатюк. У 1979 році його призначили директором Київського театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка, і він почав плідно працювати над розширенням репертуару театру, відродженням української оперної класики. На той час старі постановки цього твору втратили свою актуальність і потребували переосмислення. Як зазначав сам Д.М. Гнатюк, його метою було зберегти високохудожність опери та показати любов до рідного краю. Для втілення цього задуму режисером разом з художником-постановником О. Бурліним було розроблено нове художнє оформлення. Нове рішення драматургії полягало в тому, щоб відійти від сталого звичного Карася як виключно комічного образу. Цей герой у баченні режисера став справжнім символом гідності, незламності та неупередженості. Любовна лінія була чітко вибудована через образи Оксани та Андрія, що надало більшої глибини сюжету. Сам Д. М. Гнатюк відмічав, що у попередніх редакціях опери мета розважити глядача ставала вище глибокого змісту, тому нерідко образи були викривлені та спрощені до побутового рівня.

Втім, коли його версія вистави була поставлена остаточно, робота режисера була розкритикована. Слід підкреслити, що не було належної кількості репетицій задля корегування світлової партитури, а художнє оформлення не відповідало заявленим ескізам, бо виникли фінансові непорозуміння, і робота художника не була оплачена. Проте виставу все ж таки ввели в основний репертуар театру. Повноцінно втілити свій задум Д.М. Гнатюк зміг лише працюючи в Оперній студії при музичній академії. Опера була реалізована в 1984 р. у редакції Г. Майброди. Ролі виконували студенти, а сам режисер часто на власному прикладі показував, що саме він хотів отримати від виконавців при створенні образів персонажів.

20 травня 2023 року у Львівській національній опері імені С. Крушельницької відбулася прем'єра нової версії опери «Запорожець за Дунаєм» під орудою режисера А. Литвинова та режисерки-постановниці О. Тараненко. Режисери визначили завдання: позбавити образи козацтва стереотипів на кшталт «шароварщини» та пияцтва, що, на їх думку, весь час нав'язувались глядачу. Сучасне бачення твору режисерами Львівської національної опери тісно пов'язане із сучасним сьогоденням. Художники з костюмів зберегли етнічну складову, але додали їм більше войовничих елементів (навіть жінкам), незважаючи на те, що за сюжетом це були козаки поза військовою службою в мирний час. Також творці відмовились від яскравих кольорів, бо, як зауважила О. Тараненко, «...українська естетика – це завжди якісь сувенірні костюми ансамблю Вірського, кольорове і абсолютно не відповідне будь-якому задуму» [8]. Вона зазначала, що козаки у жодному разі не могли повернутися в Україну, бо та перебувала під владою Російської імперії. Тому, куди козаки поверталися, залишалося відкритим питанням. Уся дія відбувалася на тлі єдиного декораційного оформлення, яке впродовж розвитку подій не змінювалося. Постановниками були внесені зміни до структури опери, допущено певне порушення номерної системи, яка присутня в оригіналі, задля досягнення наскрізної дії. Щоб надати динамічності постановці з самого початку і заінтригувати глядача, Андрія заарештовують у першій сцені, а Карась став отаманом підпільного війська. Жінкам придали войовничу роль, Одарка несе в собі феміністичний образ. Усе це було зроблено задля наголосу на думці, що українські жінки за потреби можуть і зброю взяти до рук, і на ворога піти. Завершилася опера тим, що творці вистави зобразили Україну як корабель, запорожці підняли білий парус і відправились у путь, але куди саме – вирішувати вже глядачу.

А от 6 і 7 квітня 2024 року відбулась прем'єра вистави у Черкаському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. в. о. директора-постановника Р. Паскалов мав намір «перезавантажити» театр, як колись прагнув Д.М. Гнатюк, і вирішив почати так само із «Запорожця за Дунаєм». Він вважав, що ця опера у класичному прочитанні так чи інакше пропагує цінності

колоніального устрою, а це прямо протилежно викликам сьогодення. За рекомендаціями багатьох людей він звернувся до А. Маслакова з питанням, як він бачить цей твір. Режисер на той момент вже повністю переосмислив драматургію опери і мав готову концепцію вистави, якою поділився з Р. Паскаловим. Ця режисерська версія абсолютно нова, сучасна і має зовсім інший кут зору. У цій постановці запорожці за Дунаєм несуть образ буття сучасних біженців, серед яких є ті, що декларують своє повернення на рідну землю, але насправді хочуть залишитися за кордоном. Але є і ті, хто дійсно прагне повернення додому. За задумом режисера-постановника, фальшиві патріоти зображені карикатурно, з висміюванням їх двоєдушності. Творці вистави разом дійшли висновку, що це дійство треба назвати «українською сагою», остаточною назва закріпилась така: «Українська сага за мотивами опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». У творі була змінена структура: А. Маслаков дописав ще чотири номери власноруч і ввів нового персонажа – лірника, що коментував події. Все відбувається на козацькій «чайці», яка зав'язла у піску на Туреччині. Прямо на борту човна ростуть огірки та помідори, які саджає сам Карась; там же стоять атрибути сучасного побуту, наприклад, пральна машинка. Головні герої позбавлені звичних традиційних костюмів, замість того Одарка має кучеряву перуку, шовковий сучасний халат і ховає в шафу від чоловіка свого коханця. Карась приходить додому напідпитку у смугастій тільняшці-комбінезоні, а Оксана одягнена у модний брючний костюм. Наприкінці запорожці ухвалюють рішення боротися за свою землю, одягають бронежилети та переплавляють свої шаблі на новітню зброю. Режисер стверджує, що персонажі залишаються тими самими, але перебувають в інших обставинах. Головна ідея, яку окреслив А. Маслаков, – треба повертатися в Україну.

Висновки. Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – перша українська героїко-патріотична опера, яка підкреслює ідею про національну самосвідомість та любов до Батьківщини. Сучасні режисери продовжують трактувати та шукати нові сенси, розставляти свої акценти та переосмислювати драматургію. Сюжет опери може бути актуальним і нині, бо

головний герой, полковник Карась, є уособленням боротьби за правду і незалежність. Д.М. Гнатюк прагнув зберегти художню цінність опери «Запорожець за Дунаєм», переосмисливши образ Карася з комічного на символ гідності та незламності. У постановці Львівської національної опери імені С. Крушельницької виділяються важливі аспекти: відмова від стереотипного зображення козацтва; акцент на сучасному героїзмі; зміна костюмів, перевага войовничому стилю, навіть у жіночих образах; стримана гама кольорів; дієві жіночі ролі. Фінал залишений відкритим: запорожці вирушають у плавання з білим вітрилом, а їх подальшу долю глядач може уявити сам. Основна концепція вистави А. Маслакова – опера, переосмислена як «українська сага», де образи запорожців трактуються у вигляді сучасних біженців, які вагаються між поверненням додому або залишенням за кордоном. Герої вирішені у нестандартних образах, близьких до сучасності. Головна ідея постановки – заклик до повернення в Україну та боротьби за її незалежність.

Список використаних джерел

1. Аблов, А. та Писанка, Н., 2023. Урок деколонізації від Львівської опери і її «Запорожця за Дунаєм». *Українська Правда. Життя*, [online]. Режим доступу: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/06/254701/>> [дата звернення: 05.02.2025].
2. Бачинська, О., 2015. Задунайська Січ. У кн.: В. Смолій, В. Щербак, В. Горобець та ін., ред. *Історія Запорізької Січі*. Київ: Арій, сс.194–228.
3. Бондарчук, В., 2018. *Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог*: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Звойленко Д. Г.
4. Захарчук, О., 2013. Творець української опери. *Українська музика: Науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 4(10), сс.50–55.
5. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.
6. Кауфман, Л. К., 1981. *Семен Гулак-Артемівський*. Київ: Музична Україна.
7. Колесник, Є. В., 2021. 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*, 1(50), сс.106–116.
8. Мендюк, Н., 2023. Історія вистави «Запорожець за Дунаєм», [online]. Режим доступу: <<https://opera.lviv.ua/shows/aporozhets-za-dunayem/#:~:text=Прем%27ера%20вистави%20відбулась%2018%20липня%201987%20року>> [дата звернення: 20.02.2025].
9. Пономаренко, М., 2024. В.о. директора-художнього керівника Руслан Паскалов – про найближчі плани колективу, [online]. Режим доступу: <<https://theatre-shevchenko.ck.ua/uk/news/v-o-direktora-khudozhnogo-kerivnika-ruslan-paskalov-pro-naiblizhchi-plani-kolektivu>> [дата звернення: 15.02.2025].
10. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Т.Г. Шевченка: історія і сучасність*: монографія. Київ: Музична країна.
11. Сухорученко, А., 2023. С. С. Гулак-Артемівський – відомий та переосмислений, [online]. Режим доступу: <<https://opera.lviv.ua/51367-2/>> [дата звернення: 18.02.2025].

12. Шутько, С., 2021. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.
13. Яворницький, Д. І., 2020. *З української старовини*. Харків: Видавець О. Савчук.

ДМИТРО ШВЕЦЬ-РОМАНЧУК

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-4926-9806>

магістр II року навчання кафедри бандури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Яницький Тарас Йосипович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри бандури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського,
народний артист України
(Київ, Україна)

© Швець-Романчук Д., 2025.

ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ ВИХОВАННЯ БАНДУРИСТА-ВОКАЛІСТА

НА ТЛІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття в Україні позначився транснаціоналізацією музично-театрального мистецтва, обумовленого інтеграцією держави у світовий глобалізований простір, широким розповсюдженням зарубіжного репертуару. На тлі означених космополітичних тенденцій значно зменшився відсоток звернення до української тематики в репертуарній політиці культурно-мистецьких установ. Невиправдане домінування зарубіжних творів над національним тематизмом наносить непоправної шкоди у вихованні молодого покоління, яке незабаром буде визначати вектор розвитку майбутнього держави. Необхідність подолання негативних наслідків у формуванні світоглядних та громадянських позицій у патріотичному, культурному, освітньому аспектах породжує проблему збалансування космополітичного та етнічно-ідентичного факторів впливу на спосіб виховання української молоді засобами мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіка функціонування музично-театрального мистецтва у новій парадигмі художньої культури ХХІ століття розглянута у О. Касьяною [4]. Особливості виконання музичних творів бандуристами в театральній практиці та на концертній естраді з'ясовані М. Гордійчуком [3], С. Овчаровою [5], М. Плісецьким [7]. Створення вокально-сценічного образу виконавцем із поглибленням психоемоційного аспекту партії-

ролі визначено В. Антонюк [1], співавторами С. Баштаном і А. Омельченком [2], І. Панасюком [6], Т. Яницьким [8] .

Мета дослідження – визначити підходи до виховання бандуриста-вокаліста в психоемоційному аспекті виразності його виконавської майстерності крізь призму соціокультурних викликів сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визначну роль у збереженні та популяризації українських музично-театральних традицій відіграє бандурист-вокаліст, чия професійна творчість широко затребувана у вітчизняних творах героїко-патріотичного тематизму у музичному та драматичному театрі. Образ кобзаря чи лірника у театральній виставі використовується не лише як художній засіб, але й постає носієм історичної пам'яті, героїзму і духовної стійкості українського етносу. Функціональне призначення цього персонажа у театральних творах виходить за межі суто музичного супроводу, виконуючи завдання партій-ролей як морального орієнтира, коментатора значущих історичних подій та натхненника патріотичного духу.

У класичній українській оперній традиції кобзар як яскравий представник національної культури постає духовним провідником та символом боротьби за національну свободу. Найяскравіше цей образ представлений в опері «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, де кобзар не тільки передає епічний настрій, але й виконує пряму функцію духовного наставника козаків. Його вокальні партії поєднують елементи традиційної (народної) манери співу з глибоким драматизмом, що посилює ідейне наповнення образу.

Аналогічну роль виконує кобзар і в опері «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича. Його музичний матеріал базується на українській фольклорній традиції, що сприяє збереженню автентичності звучання. Використання бандури як акомпануючого інструмента підкреслює тісний зв'язок образу з народною музичною культурою та надає сценічному втіленню особливої виразності.

З точки зору сценічної інтерпретації, виконання таких партій вимагає від артиста не лише вокальної підготовки, але й уміння органічно поєднувати спів із драматичною грою. Важливого значення набуває дикція, інтонаційна

виразність та пластичність, адже образ кобзаря є не лише музичним елементом, але й важливим персонажем для передачі ідейного змісту твору.

Другий варіант сценічного втілення бандуриста – це образ сліпого лірника або кобзаря, який через спів передає простому люду важливі історичні події. Традиційно такі персонажі з'являються в театральних постановках, де використання живої бандури або ліри додає виставі документальної достовірності.

Виконання лірниками народних дум, балад і псалмів вимагало від них глибокого занурення в особливості фольклорної традиції. Застосовуючи специфічну манеру виконавства на підґрунті розспівності, декламаційності та варіативності мелодики, лірники почасти виявляли емоційне тло, моральне осмислення подій у творі, встановлюючи зв'язок між минулим і сучасністю.

У реаліях сьогодення бандурист-вокаліст повинен розумітися на історичному підґрунті старовинного українського репертуару, що включає в себе думи, балади, історичні пісні тощо, які допомагають зробити більш колоритним і достовірним художній образ кобзаря. Задля вирішення таких завдань персонажа застосовується органічний синтез вокальної майстерності, акторської виразності, відтворення характерних ознак створюваного образу, спрямованих на подолання соціальної нерівності, прояви життєвої мудрості, обумовленими складним способом буття кобзаря.

Професійні функції виконання вищезазначених партій-ролей бандуристом-вокалістом передбачають формування наступних знань, навичок та вмінь відповідно до вимог музично-театрального мистецтва. Він повинен володіти академічною манерою співу у виконанні автентичного матеріалу в контексті природнього відображення характерних ознак кобзарського мистецтва. Його технічна підготовка допомагає у забезпеченні координації між грою на бандурі та вокалом, що сприяє більш виразному і цілісному сценічному прочитанню партії-ролі. Однак специфіка роботи бандуриста-вокаліста у музичному або драматичному театрі має певні складнощі, бо не всі виконавці володіють акторською майстерністю задля створення цілісного вокального-інструментального сценічного образу.

Сучасна концертна специфіка вимагає від бандуриста-вокаліста багатофункціонального призначення, що потребує у виконанні гармонійного поєднання традиційного кобзарського мистецтва з новітніми тенденціями академічної та естрадної музики. Його професійне призначення вимагає розуміння специфіки виступів у філармоніях, концертних залах, камерних та масштабних локаціях з адаптацією репертуару до запитів певної аудиторії. Основу концертного репертуару бандуриста-вокаліста складають традиційний український репертуар з відображенням в історичних піснях та думах героїчного минулого та національно-визвольну боротьбу етносу; ліричні та побутові пісні як яскраві представники фольклорних традицій різних регіонів країни; твори композиторів-класиків, обробки народних пісень та перекладення арій і романсів зарубіжних композиторів.

Сучасний поінформований вибагливий слухач/глядач потребує розширення традиційного репертуару вокального-бандурного мистецтва із переосмисленням світових класичних творів у стильовій адаптації до специфіки цього інструменту.

Концертна філармонійна естрада вимагає від бандуриста-вокаліста гнучкого підходу до диференціації програм відповідно до цільових запитів академічної публіки, що цінує високохудожнє виконання, автентичність та якість вокалу. Пріоритетна спрямованість таких програм передбачає застосування класичного репертуару із академічною стилістикою. Молодіжна аудиторія доби панування високих технологій та інтернету з космополітичним способом мислення надає перевагу сучасним прочитанням класичних творів, аранжуванням народних, джазових, популярних естрадних пісень.

Виховання бандуриста-вокаліста як багатогранного музиканта передбачає інтеграцію сучасних педагогічних підходів, спрямованих не лише на технічну майстерність, але й на формування глибокої психоемоційної виразності в його виконавській діяльності.

Сучасна методика навчання бандуриста-вокаліста базується на синтезі традиційних і новітніх педагогічних підходів, спрямованих на розвиток інструментальної техніки, навичок володіння голосовим апаратом та сценічної

майстерності. Інструментальна складова охоплює технічні вправи для вдосконалення моторики, що дає більші можливості: розширення репертуару, підвищення рівня складності та більш вправної передачі художнього змісту та образу твору. Вокальна підготовка включає в себе формування тембру, контроль над диханням, чітке розуміння психофізичного стану організму та володіння опорою звуку. Водночас робота над сценічною майстерністю передбачає вміння вільно застосовувати міміку і жести, що виводить виконавця на новий рівень і робить його більш цікавим для реципієнтів. Такий підхід сприяє гармонійному розвитку бандуриста-вокаліста як універсального музиканта, здатного ефективно впливати на будь-яку аудиторію.

Психоемоційний аспект виконавської майстерності бандуриста-вокаліста є результатом роботи музиканта над собою (тілом, думками та духовною складовою). Важливими компонентами виховання музиканта як концертного виконавця є психологічна підготовка до виступів: боротьба зі сценічним хвилюванням, подолання страху перед публікою. Не менш вагома є фізична підготовка: дихальні практики для роботи легень, фізичні вправи для зберігання м'язів у тонусі. Однією з необхідних складових навчання є аналіз власного виконання й постійне вдосконалення навичок та здобуття нової інформації. Усім цим факторам нині сприяє використання інноваційних технологій: запис і перегляд власного виконання, онлайн-уроки та майстер-класи, що являються розширенням доступу до викладачів та музикантів світового рівня.

Висновки. Бандурист-вокаліст, який орієнтується на автентичність, відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини етносу. Головне завдання – утримувати мистецтво виконавства на академічному рівні. Завдяки такому підходу бандура залишатиметься не лише символом української культури, але й живим зразком історичної глибинної цінності.

Сучасний підхід до виховання бандуриста-вокаліста ґрунтується на синтезі музично-інструментального, вокального та сценічного мистецтва з урахуванням психоемоційного аспекту виконавської майстерності. Використання інноваційних методик, акторських прийомів, цифрових технологій та психологічних технік дозволяє виховувати не лише

висококваліфікованого музиканта, але й емоційно виразного артиста, здатного впливати на слухача глибиною і переконливістю свого виконання.

Таким чином, психоемоційний аспект є не просто додатковим елементом, а невіддільною складовою виконавської майстерності, яка разом із технічною та вокальною підготовкою формує гармонійного, виразного та переконливого бандуриста-вокаліста.

Список використаних джерел

1. Антонюк, В., 2007. *Вокальна педагогіка (сольний спів)*: підручник. Київ.
2. Баштан, С. та Омельченко, А., 1989. *Школа гри на бандурі*. Київ.
3. Гордійчук, М., 1991. *Становлення українського музичного театру і критика*. Київ.
4. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
5. Овчарова, С., 2008. *Арії, романси, пісні українських та зарубіжних авторів. Вокально-педагогічний репертуар бандуриста-співака*: навчальний посібник. Дніпро.
6. Панасюк, І., 2006. Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*, 64(1), сс.167–175.
7. Плісецький, М., 1994. *Українські народні думи. Сюжети і образи*. Київ: УКСП «Кобза».
8. Яницький, Т., 2020. *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури*. Дис. канд. мистецтвознавства. НМАУ імені П. І. Чайковського.

ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9543-4829>

доктор мистецтва,

викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури,

здобувач кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна)

© Шевельова О., 2025.

ВПЛИВ ОСНОВНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ РЕГІОНІВ СВІТУ НА ВИДОЗМІНИ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ

Постановка проблеми. Глобалізаційно-інтеграційні процеси у світі спричинили низку характерних видозмін у перебігу культуротворення України. Поступові перетворення торкнулися й сфери музичного театру та його репертуару як для дорослого, так і для молодшого глядача. Невідворотні трансформації, притаманні новій художньо-культурній парадигмі, виявили позитивні й негативні аспекти в процесі створення нових вистав для дітей та юнацтва [5]. Ба більше, тенденція оновлення репертуару почасти деактуалізує спектаклі, які протягом тривалого часу майоріли на шпальтах анонсів.

Водночас виникає проблема меншовартості напрацювань національних митців і команд в означеному напрямі в процесі адаптації до західного репертуару. Постановки часто реалізуються за визначеними у світі «лекалами», що є універсальними, космополітизованими, часто не враховують етнокультурну специфіку українського суспільства. Такий підхід загрожує розмиванням ідентичності та порушенням поступовості у передачі досвіду попередніх поколінь.

Швидкий розвиток технологій підсвітив феномен раннього творчого розвитку дітей. Однак він потребує роботи над балансом між креативним та логічним мисленням, аби дитина змалечку навчалася генерувати нові ідеї з охопленням різних галузей науки й мистецтва. Митцям музичного театру необхідно працювати над створенням експериментальних режисерських моделей, які б включали в себе технології (надмір цікаві дітям) та національні й культурні традиції із врахуванням ментальних особливостей та вікової специфіки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання впливу глобалізаційно-інтеграційних процесів на культурний розвиток регіонів світу, зокрема України, висвітлено у колективній праці М. Кушнарьової, І. Петрової, С. Цимбалюк, Т. Шумейко [3] та в автора публікації О. Шевельової [5]. Ідею інтеграції музичного театру в освітній процес задля розширення креативного потенціалу підростаючого покоління запропоновано співавторами Ф. Бурраком та К. Мальтасом (2006). Сучасні тенденції в розвитку музичного театру з урахуванням вікової специфіки глядача та особливості промоції мистецьких проєктів в американському просторі проаналізовано у праці Д. Руве та Дж. Леве [9]. Залучення молодшої аудиторії до професійної виконавської діяльності в рамках освітньо-мистецької практики в західноєвропейському регіоні розглянуто на прикладі проєкту *Magia dell'opera* [7]. Досвід країн Далекого Сходу в художньому вихованні дітей виявлено в роботах О. Іонової [2], П. Буел та Н. Кларк [8]. Становлення національного репертуару для дітей та юнацтва в жанрі опери окреслено Д. Романець [4]. Реалізація дитячих мюзиклів, їх тематичне спрямування та специфіка вікової диференціації схарактеризовано

Л. Белименко [1]. Огляд джерел засвідчив відсутність комплексного підходу у вирішенні проблемних питань у сфері музичного театру для дітей та юнацтва. У дослідженні були використані фото- та відеоматеріали, афіші, репертуарні анонси та нотні джерела.

Мета дослідження – визначити сучасні підходи до формування дитячо-юнацького репертуару в музичному театрі України під впливом досвіду основних культуротворчих регіонів світу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичні вистави зі спрямуванням на дитячо-юнацьку аудиторію відносно недавно відокремилися в окрему форму культурного розвивально-розважального дозвілля. З історичної точки зору цей професійний театральний жанр є досить молодим, якщо порівнювати його з усталеними традиціями створення спектаклів для дорослої аудиторії. Репертуари театрів усього світу надавали перевагу постановкам для старшого глядача з урахуванням постійно високого попиту на них. Однак уже наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття деякі зі знаних композиторів почали звертати увагу й на молодшу аудиторію. Чітке усвідомлення митців щодо важливості залучення дитини до театру стало поштовхом до створення повноцінних музично-театральних творів, які відповідали усім критеріям традиційної вистави з її багатоманітним наповненням. Продуманий сюжет, високоякісне музичне полотно для оркестру або інструментального ансамблю та достеменна візуальна реалізація – повноцінних декорацій, костюмів та професійного виконавства.

Основами для перших дитячих музичних вистав часто ставали перевірені моделі дорослого театру з адаптацією під запити дітей. Серед таких жанрів опери, балети, музичні казки, які є своєрідним гібридом оперети, де музика чергується з декламацією, співом і танцювальними замальовками. Переважно всі вистави містили казкову тематику та елементи, які були зрозумілими та цікавими молодшому глядачеві.

Утім, слід враховувати, що підхід до створення вистав для дітей більшою мірою залежить від культурної традиції конкретної країни. Кожному регіону світу притаманні певні підходи, усталені художні засоби та прийоми, що

відображають морально-ціннісні орієнтири нації чи народу. Аналіз репертуарів провідних культурних центрів земної кулі уможливорює окреслення основних векторів розвитку музичного театру для дітей та юнацтва в умовах динамічного перебігу глобалізаційних процесів.

Історія американського музичного театру для дітей сягає межі ХІХ – ХХ століть, і його розвиток безпосередньо пов'язаний із загальнокультурними традиціями США, де вистави для дітей стали частиною освітніх та виховних практик. Початково вони були аматорськими – їх створювали у школах, мистецьких гуртках, студіях не для прибутку, а задля різнобічного розвитку підростаючої особистості. Поступово ця ініціатива почала наближатися до напівпрофесійного та професійного рівнів із залученням коледжів, університетів. Часто-густо до створення вистав були запрошені професійні митці театрального мистецтва: режисери, композитори, художники, балетмейстери, музиканти – артисти оркестру, балету та власне солісти.

Однією з перших організованих мистецьких практик для юні вважається Дитячий освітній театр у Нью-Йорку (1903), який став своєрідною відповіддю на культурні потреби мігрантів робітничих родин у процесі стрімкої урбанізації. Його репертуар містив адаптації літературної класики, відомих музичних творів та казок на кшталт «Алі-Баба і сорок розбійників», «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Гензель і Гретель» Е. Гумпердінка тощо. Проєкти почасти підтримувалися меценатами, що значно підвищувало рівень якості вистав та дозволяло залучати кваліфікованих спеціалістів, створювати костюми та декорації. Більшість вистав йшли у супроводі фортепіано, хоча інколи театр мав можливість долучити камерні склади оркестрів.

Професійний же театр тривалий час орієнтувався виключно на дорослу аудиторію. Вистави за участі дітей здебільшого мали епізодичний характер задля підсилення зворушливості моменту – юні артисти виконували лише роль мімансу. Символічним став мюзикл «Енні» Ч. Страуса 1972 року, де головна партія була створена для дівчинки-підлітка. Ця вистава своєрідно окреслила головний напрям музичного театру для дітей та юнацтва у вигляді привілейованого жанру мюзиклу та його подальшого розвитку: «Чарівник

країни Оз» Г. Стотгарта, «Меррі Поппінс» Р.М. та Р.Б. Шерман, Дж. Стайлза, «Русалонька», «Аладдін» А. Менкена, «Шрек» Ж. Тессорі тощо.

Європейська модель музичного театру для молодшої аудиторії формувалася на основі класичної опери та поступово адаптувала традиційні жанри до специфіки дитячого сприйняття. Друга половина ХІХ століття ознаменувалася появою творів для означеної вікової категорії (проте оперу «Бастьєн і Бастьєна» В.А. Моцарта (1768) можна вважати першою з). Хоча жанр ще не мав сталих ознак, композитори активно експериментували, створювали опери, музичні казки та п'єси, які тяжіли до оперет та німецького зінгшпілю. Типовими рисами цих вистав стали доступний або знайомий сюжет, зрозуміла музична гармонія та мелодика, ціннісно-моральна спрямованість, прийнятна тривалість, можливість адаптації до різних сцен та творчих ресурсів театральної трупи. Першоджерелом часто слугувала класика європейської літератури, а постановки відзначалися високоякісною музичною партитурою із орієнтацією на професійний симфонічний оркестр, як-от у творах Е. Гумпердінка, М. Равеля, Б. Бріттена, К. Орфа та інших.

Важливим етапом розвитку європейської традиції музичного театру для юні стали оперні студії при музичних академіях, які почали з'являтися ще у другій половині ХІХ століття, але набули значної популярності у ХХ столітті. Мистецька практика передбачала активне залучення молоді з метою підготовки майбутніх професійних оперних виконавців. У другій половині ХХ століття європейський музичний театр опанував жанр мюзиклу, проте не втратив орієнтованості на класичну літературну спадщину власного регіону. Таким чином, широкого розповсюдження світом і неабиякої популярності набули мюзикли «Нотр-Дам де Парі» Р. Коччанте, «Ромео і Джульєтта» Ж. Прежурвіка, «Знедолені» К.-М. Шенберга, «Бал вампірів» Дж. Стаймана, рок-опера «Моцарт» Д. Аттіа. Означений підхід сприяв формуванню у молоді інтересу до історії та культури через осучаснення та комплексного підходу в оновленні мистецької форми.

Сьогодні європейські театри поступово продовжують оновлювати репертуар та поповнювати його не лише відомими класичними творами, але й

різноманітними експериментальними мистецькими форматами: майстер-класами, квестами за лаштунками сцени, оновленими адаптаціями традиційних музичних вистав, інтерактивними екскурсіями тощо.

Музично-театральна культура Далекого Сходу суттєво відрізняється від західноєвропейських та американських моделей, адже їй притаманна своєрідна партикулярність, пов'язана зі збереженням національних традицій, фольклору, соціальних канонів. Виховання дітей у переважній більшості країн означеного регіону відбувається в межах комплексного підходу, що формує глибоку повагу до родових, етнічних і релігійних звичаїв. Така традиція знайшла своє відображення й у моделі дитячої музичної вистави, основою якої є переважно національні казки, міфи, легенди, фольклорні сюжети, подані через класичні театральні форми, як-от Кабукі, Но, Кунцой, Пхансорі.

На особливу увагу заслуговує розвиток дітей у мистецькому середовищі, яке створюють як під час навчального процесу, так і у форматах літніх таборів, гуртків, освітніх програм із залученням молоді до вивчення театру через безпосередню участь у виставах та творчих ініціативах. Інституції на кшталт Шанхайської та Центральної консерваторій, Токійського університету мистецтв формують основу напівпрофесійної практики, де юні виконавці опановують вокал, сценічний рух, гру на національних інструментах.

Попри активні процеси глобалізації східні митці не втрачають національну самобутність та інтегрують новітні технічні й естетичні досягнення зі збереженням глибинного культурного змісту. Прикладом цього є опера «Super Angels» (2021), яка поєднує сучасні технології, оперні традиції та залучає молодих виконавців. Водночас і жанр мюзиклу знайшов відображення у сучасних формах із популяризацією аніме-культури – таких як сценічні версії «Наруто» чи «Сейлор Мун». Аналіз східної моделі дитячого театру лише підкреслює автономність розвитку означеного регіону, хоча і містить певні запозичення із західної культури у дещо переосмисленому вигляді.

Початком української дитячої музично-театральної традиції стали казкові опери Миколи Лисенка: «Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна», що поєднували елементи фольклору, класичної опери та національної

ідентичності. Композитор наперед враховував можливу диференціацію виконавства та обмеженість ресурсів, тому створював музичні казки одразу в двох редакціях – для аматорського та професійного театрів. Його справу продовжив Кирило Стеценко, хоча зміщення акцентів на суто сольні номери сповільнило динаміку казкової дії.

Радянський період набув дещо ідеологізованого спрямування, казки часто витісняли національні теми та почасти мали уніфікований характер. Проте в ХХ столітті в Україні продовжували створюватися дитячі опери на фольклорні та літературні сюжети, які (хоча і з деякою цензурою) мали можливість професійного виконання та транслювалися на радіо для естетичного виховання молоді.

Однак 70-ті роки ХХ століття привносять у звичний та устаткований репертуар музичних театрів та мистецьких інституцій новий етап: активне запозичення зразків моделей західного театру – жанру мюзиклу. Надмірне захоплення динамічним та барвистим полотном, яке більшою мірою знаходило відображення у візуальній складовій, часто-густо витісняло національний контекст та оминало врахування ментальних особливостей.

На початку Третього тисячоліття музичний театр для дітей та юнацтва опиняється на своєрідному роздоріжжі між традицією та впливом глобалізаційних тенденцій. З одного боку, у часи незалежності театри проявили зацікавленість у збереженні національної спадщини, з іншого боку – дедалі активніше почали наслідувати західну модель мюзиклу. Паралельно з цим деякі театри продовжували розвивати український репертуар, як свого часу це зробив КМАТОБ (нині – Київська опера), на сцені якого можна було побачити мюзикли «Буратіно» О. Білаша, «Як козаки змія приборкували» І. Поклада, «Пригоди Гекльберрі Фінна» Л. та Ж. Колодубів тощо.

Сучасна практика потребує інтерактивного підходу до дитячого театру: вікової диференціації вистав, адаптації тривалості, помірною використання технічних засобів із урахуванням обставин сьогодення. Не менш важливим є співпраця дорослих професійних артистів із дітьми, що сприяє розвитку їх

креативності, впевненості, зануренням у культурне середовище, яке може стати сприятливою умовою для формування майбутніх кваліфікованих митців.

Висновки. Світові підходи до дитячо-юнацького репертуару виражені у наступному: США – пріоритет жанру мюзиклу, популяризації масової культури; Західна Європа фокусується на знайомстві молоді з культурною спадщиною через класичні твори та створенням сучасних мюзиклів про дітей; на Далекому Сході переважає комплексний підхід у вихованні через мистецтво та дослідження національного коріння. Відліком української традиції музичних казок є створення М. Лисенком низки творів із адаптацією під виконавство. Вплив зарубіжного досвіду на український музичний театр сьогодення проявляється у зміні репертуарної політики з частим уникненням національних та ментальних особливостей глядача. Поява вистав за участі молодших та професійних виконавців уможливорює формування майбутніх кваліфікованих спеціалістів.

Список використаних джерел

1. Белименко, Л., 2022. Дитячі мюзикли на сцені сучасних музичних та музично-драматичних театрів України. *Вісник КНУКіМ*, 47, сс.110–116.
2. Іонова, О., 2020. Інтегрований підхід до естетичного виховання школярів у КНР. *Освітологічний дискурс*, 1(28), сс.143–154.
3. Кушнар'ова, М. Б., Петрова, І. В., Цимбалюк, С. І. та Шумейко, Т. В. 2005. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації, [online]. Режим доступу: <http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-7.php#kuh2> [дата звернення: 18.11.2024].
4. Романец, Д. О., 2021. *Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
5. Шевельова, О., 2024. Вплив інституціональних видозмін музичного театру України ХХІ століття на формування дитячо-юнацького репертуару. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(62), сс.48–68.
6. Burrack, F. and Maltas, C. 2006. Engaging elementary-age children with opera: *Applications of research in music education*, 25(1), pp.82–89.
7. Magia dell'opera, 2024, [online]. Available at: <<https://www.lamagiadellopera.it/magia-dell-opera/la-struttura-del-corso/>> [accessed: 11 November 2024].
8. Buel, P. and Clark, N., 2010. Young children and the arts in Japan: a view from two American teachers, [online]. Available at: <https://www.childresearch.net/projects/ecec/2010_09.html> [accessed: 05 January 2025].
9. Ruwe, D. and Leve, J., 2020. Children, childhood, musical theater, [online]. Available at: <https://ebrary.net/276314/education/children_childhood_and_musical_theater> [accessed: 14 February 2025].

СЕРГІЙ ШУТЬКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3663-1261>

*заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

© Шутько С., 2025.

ТРАДИЦІЙНЕ ТА МОДЕРНОВЕ ТРАКТУВАННЯ ОПЕРНИХ ВИСТАВ.

ДОЦІЛЬНІСТЬ ТА МЕЖІ ВТРУЧАННЯ В АВТОРСЬКИЙ ЗАДУМ КОМПОЗИТОРА

Оперний театр сьогодення характеризується активним залученням у всі сфери його діяльності технологічних досягнень, що впливають на пошук нових експериментальних моделей його формоутворень, значно відмінних від традиційно усталених. У цьому контексті виникає небезпека втрати ідейно-тематичного сенсу композиторського задуму внаслідок надання переваги арт-технологіям. У разі відсутності їх органічного зв'язку з розвитком драматичних подій у виставі вони можуть відволікати глядача від сприйняття глибинної сутності твору-оригіналу. У такому випадку оперна вистава перетворюється на яскраве, захоплююче видовище, що вражає реципієнта несподіваними ефектними прийомами, зачаровує його раптовими сценографічними перетвореннями завдяки застосуванню цифрового інструментарію та штучного інтелекту.

Домінування видовищної форми вистави над її драматургічним змістом призводить до вихолощування головної думки композитора, спрямованої на звернення суспільства до надважливих проблем, що спонукають глядача обрати власне місце по той чи інший бік добра і зла. У наш час, коли моральні устої суспільства похитнулися у сторону легалізації та легітимізації асоціальних явищ у повсякденному житті з наданням переваги культу споживацтва, гедонізму, прагматизму, швидкого у будь-який спосіб збагачення, постає проблема відновлення інституціонального призначення театру як осередку просвітництва й виховання гармонійно розвиненої особистості.

Доба постмодерну з її саркастично-глумливим ставленням до інтерпретації героїв оперних творів, які за композиторським задумом є уособленням значущих для людства ідей, високих помислів, шляхетних вчинків, сприяла їх приниженню

та висміюванню в очах глядача, тим самим завдаючи великої шкоди у його вихованні, формуванні легковажного, а то й цинічного ставлення до позачасових людських цінностей.

Нинішня технологічна революція, що значно оновлює сценографічний інструментарій музичного театру, може допомогти виправити цю непросту ситуацію. Концепт правильного застосування технологічних досягнень у розкритті глибинних підтекстів композиторських задумів шедевральних оперних творів спроможний повернути людство на шлях цивілізаційного розвитку, мотивуючи його відступити від краю прірви розбрату, дегуманізації, аморальності.

Останнім часом у музично-театральному мистецтві проявляється тенденція повернення до оригінального композиторського задуму оперного твору як у традиційному, так і в осучасненому трактуванні режисерами-постановниками.

У традиційному трактуванні з історично-достовірним відображенням подій в оперній виставі за часом і місцем їх розгортання великого значення набуває професійна компетентність постановника. Вона, насамперед, пов'язана з глибоким осмисленням специфічних ознак епохи, країни, середовища, в якому перебувають персонажі твору, способу їх буття, культури, морально-етичних норм існування й комунікації. Користуючись новітніми досягненнями науки та сучасних театральних відкриттів, режисер-постановник спроможний свідомо поглиблювати композиторські акценти у знакових сюжетних колізіях завдяки застосуванню цифрового інструментарію та штучного інтелекту задля створення певного емоційного стану у глядача.

Іноді режисери-постановники переносять час і місце дії минулих часів у сьогодення, вирішуючи їх в умовах сучасних технологічних можливостей оперного театру. Такі режисерські інтерпретації можливі, але потребують врахування певних чинників. Одним із них є необхідність вибору такої сюжетної лінії твору, конфлікт в якій залишається актуальним і донині. Як правило, це твори, пов'язані з обранням людиною чи соціумом свого життєвого шляху на основі дотримання чи ігнорування позачасових цінностей: добра і зла, вічного і

тлінного, духовного і матеріального тощо.

Водночас у сучасній театральній практиці є багато старовинних чи класичних творів, події яких перенесені у сьогодення зі спробами алюзій на подібні проблеми. У такому випадку професійний компетентний режисер-постановник повинен переосмислити актуальну для минулих часів конфліктну ситуацію в сьогоденних реаліях. Застосовуючи видозмінений варіант переопрацьованого лібрето, режисер повинен максимально дотримуватися композиторського задуму твору-оригіналу задля запобігання викривлення й вульгаризації його глибинних ідейно-тематичних підтекстів.

Сучасний оперний театр надає режисеру-постановнику великі технологічні, наукові, мистецькі досягнення для втілення музично-театральних вистав. Їх доречне використання спрямоване на повноцінне розкриття музичної драматургії твору у зовнішньому – видовищному та внутрішньому – змістовному аспектах сприятиме виконанню митцем великої просвітницько-виховної місії у дозвіллевому форматі.

Наукове видання

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції
«Музичний театр ХХІ століття
в умовах видозміни парадигми художньої культури»

Збірник матеріалів наукової конференції

Наукове редагування — *Олена Касьянова*

Літературне редагування — *Інна Юрова*

Верстка і макетування — *Інна Антіпіна*

Дизайн обкладинки — *Інна Антіпіна*

Формат 60Ч84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Times, Georgia,.
Обл.-вид. арк. 10. Наклад 300 прим.

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.