

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
Науково-дослідний інститут українознавства МОН 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

## **НАЦІОНАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР**

### **У МУЗИЧНИХ ТЕАТРАХ СВІТУ.**

#### **ДОСВІД ПІДТРИМКИ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТА ПРОМОЦІЇ**

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

УДК 792.5-048.67(100)(082)(043)

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського  
(протокол №3 від 23 жовтня 2024 року)*

«Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 26-28 лютого 2024 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. – 215 с.

У виданні подано матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції». Збірник буде корисним для музикантів, викладачів фахових дисциплін, науковців-гуманітаріїв, культурологів, режисерів та виконавців.

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

Юрова І. Ю., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мов Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

ISBN 978-966-7357-68-9

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024

© Колектив авторів, 2024

## Зміст

ВАЛЕНТИНА АНДРЕЄВА Переосмислення національної тематики музичних театрів України в сучасних соціокультурних реаліях.....	6
МАРИНА АНТОШКО Музичний театр Китаю.....	12
ПАВЛО БАРАБАЦУК Особливості робочого процесу та інтеграції квартету саксофонів у сучасне мистецтво.....	14
ОЛЕКСАНДР БОНДАР Акторське прочитання фінальної сцени Саломеї в однойменній опері Р. Штрауса крізь призму комунікації режисера і співачки.....	19
НАТАЛІЯ БОРОДІНА Арт-активізм: мистецько-театральні практики в умовах збройного конфлікту.....	24
МИКОЛА ГАМКАЛО Опера Левка Колодуба «Поет» на сцені Національної філармонії України. Шлях до глядача.....	28
ВІКТОРІЯ ГОЛЕНОК Оперне мистецтво в країнах ЄС: аналіз уподобань різних вікових категорій.....	31
ОЛЕКСІЙ ГОНЧАР Історія та мистецтво: множинність режисерських інтерпретацій вагнерівських творів на сцені Байройту.....	35
ОЛЕКСАНДР ГОНЧАРОВ Оволодіння співаком-актором пластичною виразністю через м'язову свободу.....	40
МАРІЯ ГРИГОР'ЄВА Барокова опера в умовах режисерського театру: досвід сучасних українських постановок.....	45
ОЛЕКСАНДР ДЕГТЯРЕНКО Українська обрядовість в опері Анатолія Вахнянина «Купало».....	50
ЄВГЕН ДРОБЕНЮК Організаційно-творчі аспекти функціонування репертуару Оперної студії академії.....	54
ЛЮДМИЛА ЄФРЕМОВА Музичний компонент народного зимового календарно-обрядового театру Поділля.....	58
ПЕТРО ІЛЬЧЕНКО Режисерський аналіз драматургії оперного твору у світлі новітніх тенденцій розвитку музичного театру.....	63
ЛАРИСА КАДИРОВА Популяризація видатних постатей культури і мистецтва в літературних програмах українського радіо і телебачення.....	71
МАРІАМНА КАПІТУЛА Функціонування театрів малих форм української традиції в реаліях сьогодення.....	75
ОЛЕНА КАСЬЯНОВА Вплив Інституту ритму Еміля Жака-Далькроза на становлення основоположних засад музичної режисури ХХ століття.....	79
ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК Синтез вокальної підготовки, мистецької практики та конкурсної діяльності у підвищенні виконавської майстерності оперного співака.....	85

ДЕНИС КОЧЕРЖУК Явище звукозапису в галузі сценічного мистецтва на перетині ХХ та ХХІ століть .....	89
АНАСТАСІЯ КУЗНЕЦОВА Робота над партією-роллю Маргарити з опери Ш.Гуно «Фауст» за творчим методом Євдокії Колесник .....	93
ЛАРИСА ЛЕВАНОВА Формат реалізації спільних мистецьких проєктів у співдружності оперних студій музичних академій України .....	98
ЯНА ЛЕВЧЕНКО Дитячий репертуар музичного театру України в умовах соціокультурних викликів сьогодення.....	102
СОФІЯ ЛУГОВА Інноваційні арт-технології в музичному театрі як дієвий засіб поглиблення драматургії оперного твору .....	107
НАТАЛІЯ МЕХ Перлина української драматургії «Наталка Полтавка» у вітчизняному музичному театрі на різних часових зрізах культури .....	111
СОФІЯ МІСЬКО Історія знакових сценічних утілень опери П'єтро Масканьї «Сільська честь» .....	116
КАТЕРИНА МУРЕНЕЦЬ Особливості режисерських утілень духовної тематики на прикладі композиторської творчості Жюльє Массне .....	122
ВОЛОДИМИР НІКОЛАЄНКО Сучасні підходи до розвитку артистичних дій в оперно-вокальному виконавстві .....	128
СВЯТОСЛАВ ОВЧАРЕНКО Елементи художнього синтезу в музичному театрі періоду соціалістичного реалізму.....	135
АНАТОЛІЙ ПАЛАМАРЕНКО Роль художнього слова в часи тяжких випробувань українського народу .....	139
ОЛЕКСІЙ ПАЛАМАРЕНКО Громадянська спрямованість сценічного мовлення в умовах збройного конфлікту в Україні.....	141
НАТАЛІЯ ПАРХОМЕНКО Образи української демонології у режисерському вирішенні опери Михайла Вериківського «Вій» .....	146
НАТАЛІЯ ПАРХОМЕНКО Основні компоненти створення вокально-сценічного образу в оперній виставі .....	153
АНТОН ПЕРЕГУДА Співпраця оперного режисера і співака-актора у створенні цілісного художнього образу персонажа .....	157
ОЛЕНА ПОНОМАРЕНКО Італійські музичні проєкти російсько-української війни.....	161
ВЛАДА ПШЕБИЛЬСЬКА Авторська пісня як історичний феномен та джерело могутності українського народу .....	164
НАТАЛІЯ СІМОНОВА Комунікація режисера і співака-актора під час виконання рольових завдань в оперній виставі Дж.Россіні «Шовкова драбина» .....	167

ВІТАЛІЙ СІНІКОВ	Актуальні аспекти вітчизняного репертуару музично драматичного театру України в умовах збройного конфлікту.....	172
ІРИНА СУВОРОВА	Сценічні інтерпретації опери Антіна Рудницького .... «Анна Ярославна – королева Франції» в американському та українському форматах.....	177
ТЕТЯНА ТЕРЛЕЦЬКА	Вплив танцю на формування пластичної культури оперного виконавця .....	182
ОЛЕГ ТОНКОШКУРА	Театр в епоху цифрових технологій.....	187
АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ	Оперна вистава «Хитрий лис» І. Небесного на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету.....	191
ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА	Дитячо-юнацький репертуар як відображення інституціональних видозмін музичного театру України .....	196
СОФІЯ ШИЯН	Німецька вокальна школа у контексті розвитку вокальної мистецької культури .....	201
СЕРГІЙ ШУТЬКО	Сценографія як визначальний компонент у створенні художнього образу вистави.....	205
АННА ЯНЧУК	Музичний театр України у пошуку шляхів оновлення.....	209

**ВАЛЕНТИНА АНДРЕЄВА**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9511-4577>

*доцент кафедри оперного співу, солістка Оперної студії,  
магістр 2 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  
(Київ, Україна)*

## **ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ**

**Постановка проблеми.** Вхідження музичного театру України у світовий мистецький простір, долучення українських діячів до створення і реалізації міжнародних оперних проєктів сприяло культурному обміну досвідом між державами, спільному вирішенню нагальних проблем музичної режисури, можливості синтезування традиційних та інноваційних засобів виразності у постановочному процесі. Водночас інтеграційні процеси в українському музично-театральному мистецтві проявилися у тенденції збільшення відсотку зарубіжного оперного репертуару порівняно з національним, що негативно відзначилося на формуванні репертуарної політики театрів та вихованні вітчизняного глядача в контексті національної самоідентифікації, культурних традицій, сімейних цінностей тощо. Необхідність оптимізації зарубіжного і вітчизняного компонентів у репертуарі музичного театру України задля гармонійного поєднання космополітичного (інтернаціонального) та національно спрямованого виховання глядача актуалізує наукові розвідки обраної проблематики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Пошуки, проблеми і здобутки українського музичного театру в умовах нової парадигматики сценічного мистецтва окреслені Л. Канюкою [5]. Специфічні підходи до інтерпретації оперних творів на тлі тенденцій розвитку сучасної музичної режисури проаналізував В. Вовкун [4]. Переосмисленню національної тематики в умовах

театральної естетики доби незалежності присвятили свої публікації Н. Белік-Золотарьова [1], Л. Олійник [7], Ю. Станішевський [9] («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), І. Бурнашов [3], Н. Писанка, А. Аблов [8], («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), В. Бондарчук [2], О. Летичевська [6], Ю. Станішевський [10] («Тарас Бульба» М. Лисенка).

**Мета дослідження** – проаналізувати видозміни художньої політики музичного театру України, окреслити можливі шляхи оновлення його оперного репертуару.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Контент переосмислення національної тематики в умовах соціокультурних реалій сьогодення розглянутий на трьох основоположних оперних творах героїко-патріотичного спрямування, утілених в естетиці соцреалізму радянської доби та за часів незалежності. До них належать опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Тарас Бульба» М. Лисенка.

Після набуття Україною незалежності у 1991 році виникає необхідність переосмислення знакових історичних постатей, їх ролі у національно-визвольних змаганнях з відповідними трактуваннями цих аспектів у музично-театральних творах без надмірної ідеологізації та часових нашарувань.

Одним із перших творів, який зазнав кардинальних метаморфоз в інтерпретації згідно з новою театральною естетикою, стала опера «Богдан Хмельницький» видатного українського композитора К. Данькевича, написана в радянський період. Перша редакція опери 1951 року була втілена на сценах оперних театрів Києва (січень), Одеси (лютий) та презентована у червні на декаді українського мистецтва в Москві та Ленінграді. Однак після грандіозного успіху в газеті «Правда» з'явилася нищівна редакційна стаття, в якій опера буда піддана гострій критиці, зокрема з політичних та ідеологічних причин. Вистави Київського й Одеського театрів заборонили, а композитора і авторів лібрето змусили переробляти оперу «в світлі критичних зауважень» [9, с. 29].

У другій редакції опери 1953 року до лібрето були внесені значні зміни, що були продиктовані не стільки законами оперної драматургії, скільки політичними та ідеологічними міркуваннями. Для загострення основного конфлікту твору було додано першу й п'яту картини, скорочено кількість дійових осіб та введені нові персонажі. Обвинувачений критиками в безпринципності та ідеологічних перекручуваннях композитор змушений був змінити фінал опери, для чого йому довелося повністю переписати четверту дію. У другій редакції опера закінчується урочистим святом возз'єднання українського й російського народів на Переяславській раді. Таким чином, після усіх цих видозмін опера «Богдан Хмельницький» перетворилася на монументальний чотирьохактний твір, який з успіхом йшов на сценах провідних оперних театрів України та за її межами [1, с. 204].

За доби незалежності виникла необхідність у новій редакції опери через втрату актуальності сцени Переяславської ради. Переосмислення опери передбачалося зробити на підставі першої редакції, яка, на жаль, була втрачена. У 2005 році за ініціативи Донецького оперного театру з'явилася нова редакція опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, створена видатним українським композитором Є. Станковичем. Над здійсненням довгоочікуваного проєкту працювали кращі митці з усієї України: режисер-постановник – В. Вовкун (Київ), літературна редакція лібрето – В. Туркевич (Київ), художники-постановники – брати Тадей та Михайло Риндзаки (Львів), художник костюмів – О. Зінченко (Львів), балетмейстер-постановник – В. Похиленко (Кіровоград). На головну партію запросили соліста Вашингтон-опера львів'янина С. П'ятничка.

Радикальної зміни зазнав фінал опери, створений на основі авторської музики Є. Станковичем. Підґрунтям для нового фіналу став знайдений В. Туркевичем в архівах Київського оперного театру сценарний план, в якому Переяславська рада була замінена радою в Чигирині. «Апофеоз возз'єднання замінили роздуми Хмельницького та його побратимів про долю України. Після прийняття грамот від послів Речі Посполитої, Угорщини, Молдови, царства



Московського Богдан присягає народу зберегти омріяну волю, аби через віки «святилось ім'я України» [7].

Наступним твором, який підлягав новому сценічному прочитанню в соціокультурних реаліях незалежної України, став «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у новій редакції М. Скорика, втілений у 2015 році на сцені Національної опери України. Художній керівник театру М. Скорик переоркестрував твір, додавши звучанню могутності й блиску. Його інновацією стала перероблена увертюра, де було зібрано найхарактерніші теми опери. Режисер-постановник А. Солов'яненко збагатив твір здобутками сучасного театрального мистецтва за рахунок динаміки сценічної дії, прибравши з твору деякі вже не актуальні, на його думку, деталі, пов'язані з класовою боротьбою. Органічно доповнювала нову трактовку твору сценографія художника-постановника М. Левитської [3, с. 4 – 5].

Більш кардинально переосмислили «Запорожця за Дунаєм» постановники Львівської опери у 2023 році. Постановку здійснив жіночий тандем режисерки О. Тараненко та диригентки І. Стасишин, які представили нову інтерпретацію класичного твору. Музичну редакцію опери здійснили Олександр та Дмитро Саратські, сценографія – Т. Риндзак, хореографія – О. Буська, костюми – Л. Нагорної. Працюючи над новою, актуальною інтерпретацією «Запорожця за Дунаєм», режисерка О. Тараненко та автор драматичного тексту М. Бровченко створили нове лібрето опери. У процесі його переосмислення в опері з'явилася розгорнута сцена зустрічі Карася і султана в похідному шатрі, зазнали змін характери головних героїв опери, їхні стосунки між собою та їхні вчинки. Коментуючи нову редакцію «Запорожця за Дунаєм», генеральний директор Львівської опери В. Вовкун коротко зазначив: «У новій постановці ми вийшли з буфонadi, помилися від цього нашарування і розказали про той героїзм, про який Семен Гулак-Артемівський думав, але не міг втілити у життя на той час. Це вже не побутова опера, це героїчна опера, актуалізована в сьогоdnішньому часі композиторами, лібретистом і постановниками»[8].

Опера «Тарас Бульба» М. Лисенка, написана ще наприкінці XIX століття (клавір виданий у 1913 році), вперше побачила світло рампи лише у 1924 році на сцені Харківського оперного театру в умовах нового соціалістичного устрою. Шлях видатного твору національної класики на сцени українських оперних театрів був тернистим та сповненим пошуків. Постановки «Тараса Бульби» 1927-1929 років були втілені на сцені ще за авторською редакцією М. Лисенка. Композитор писав цей твір в інших соціокультурних умовах під впливом західноєвропейських музично-театральних традицій з акцентом на особистісні почуття, інтимну сферу взаємовідносин героїв, у контексті відкриттів психоаналізу З. Фрейда. В умовах диктатури пролетаріату таке трактування героїчної тематики входило у протиріччя із театральною естетикою того часу та основними засадами соцреалізму, які почали формуватися. Тому в 1936 році Наркомат освіти і Київський оперний театр вирішили зробити вдосконалену музичну редакцію твору, яку доручили композиторам Л. Ревуцькому та Б. Лятошинському, літературний текст редагував письменник М. Рильський. Мета нової редакції полягала у зміні сюжетної лінії, скороченні довгот, поглибленні психологічних портретів головних осіб та перенесенні центру уваги з особистих переживань на народну героїку. Як наслідок, нова редакція опери значно відрізнялася від оригіналу, перетворившись значною мірою на переробку твору М. Лисенка. Романтична лінія з особистісними переживаннями Андрія, втілена композитором в оригінальній версії твору, у новій редакції постановниками була нівельована і відійшла на задній план.

Різновекторні версії опери у новій редакції Л. Ревуцького-Б. Лятошинського, здійснені за радянської доби, характеризувалися єдиним підходом до трактування, який відповідав принципам соцреалізму: окреслення провідної ролі народу, його героїко-патріотичної спрямованості, протиставлення різних ідеологічних таборів, боротьба з соціальною нерівністю, монументальність масових, хорових і танцювальних сцен.

За доби незалежності виникає потреба встановити об'єктивність історичності подій, що відбуваються у творі, підкреслити ідею національного самовизначення, можливість повернення до первісного композиторського задуму М. Лисенка із вивченням та з'ясуванням психологічних причин і мотивів різних вчинків синів одного батька. Дослідниця О. Летичевська зазначає: «Особливості сценічного життя опери «Тарас Бульба» були пов'язані зі змінами історично-культурної ситуації, які відбувалися від часів її написання М. Лисенком до сьогодні» [6, с. 99 – 100].

Після проголошення незалежності України, у листопаді 1992 року, режисером Д. Гнатюком та диригентом В. Кожухарем була здійснена остання на київській сцені інтерпретація опери «Тараса Бульби». «Режисер чітко визначив жанр опери – героїко-романтична музична драма, тому вважав за необхідне у постановці затяжних епізодів, які гальмують розвиток основної сюжетної лінії, розкриття думки твору» [Бондарчук, с. 10]. У 1993 році постановку «Тараса Бульби» було вперше здійснено на сцені Львівського оперного театру (режисер В. Дубровський, диригент І. Лацанич, художник Т. Риндзак). Новою постановкою «Тараса Бульби» у жовтні 1999 року відкрив свій сезон Харківський театр опери і балету (режисер І. Черничко, диригент В. Куценко). Ці постановки вирішувалися традиційно, у дусі героїко-патріотичної опери.

На сьогоднішній день опера «Тарас Бульба» М. Лисенка не виконується на жодній оперній сцені України і чекає на нові музичні редакції та сценічні прочитання нетлінного твору М. Гоголя, виходячи із сучасних досягнень мистецької науки і практики.

### **Висновки.**

Переосмисленню національної тематики в оперних театрах України за доби незалежності притаманні відхід від ідеологічної складової в контексті дотримання принципів соцреалізму, новий підхід до осмислення історичних подій та знакових постатей – яскравих представників визвольних змагань за свободу українського народу, його самовизначення, інтерпретація творів

відповідно до їх художньої цінності в умовах сучасних можливостей театральної сцени.

#### Список використаних джерел

1. Белік-Золотарьова, Н., 2012. Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз *post factum*. *Музичне мистецтво і культура*, 15, сс.202–212.
2. Бондарчук, В., 2021. Опера Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у режисерському трактуванні Дмитра Гнатюка. *Українське музикознавство*, 47, сс.7–17.
3. Бурнашов, І. Ю., 2015. Вектори сучасного оперного та балетного мистецтва України: столичний вимір. ДЗК Випуск 6/5. Київ: Національна парламентська бібліотека України.
4. Вовкун, В. В., 2020. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*, 37, сс.207–211.
5. 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.
6. Летичевська, О. М., 2012. Хорові сцени в опері Миколи Лисенка «Тарас Бульба»: виконавський аспект. *Українське музикознавство*, 38, сс.89–101.
7. Олійник, Л., 2005. Повернення «Богдана Хмельницького» на оперну сцену. *Радіо свобода*, 27 грудня.
8. Писанка, Н. та Аблов, А., 2023. Урок деколонізації від Львівської опери і її «Запорожця за Дунаєм». *Українська правда*, 6 червня.
9. Станішевський, Ю., 2006. Гетьман української музики. *Музика*, 1, сс.25–29.
10. Станішевський, Ю. О., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.

**МАРИНА АНТОШКО**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4105-7519>

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

#### МУЗИЧНИЙ ТЕАТР КИТАЮ

Культурні традиції Китаю, зокрема музичне мистецтво та старовинний театр, завжди викликали цікавість. Адже синтез музики, співу, театральних елементів були унікальними та неповторними.

Свою назву китайський театр отримав ще в давнину – «сюй ге». Перші спогади про театральні дійства відносять до 772-481 р. до н.е. Це були так звані народні театри. Згодом, об'єднавшись, театри утворили китайську народну оперу «цзінцзюй», яка поєднувала елементи гри, співу, пантоміми, циркові вправи.

Перший, хто став виконавцем жіночих ролей та презентував вистави Пекінської опери в Японії (1919), – Мей Ланьфан. Відомими роботами його стала гра у творах «Прогулянка по саду, перерваний сон», «Меч всесвіту», «Баван розлучається з Юй-цзи», «Сп'яніння Ян Гуй-фея», «Застава Хуннігуань» та інших. Серед співаків, які були знаними в Пекінській опері, виділяємо таких: Тань Сінпей, Чен Чанген, Ян Сяолоу, Юй Саньшен, Чжан Еркуй тощо [3, с. 5].

З історичних джерел стає відомо, що були встановлені етапи системи мистецтв. Виділялися такі періоди: ранній (IV-VI століття), розквіту (VII-XIII століття) та пізній (XIV – середина XIX століття). Роботи провідних науковців, які досліджували культуру Китаю, свідчать про інтерес до театрального життя країни. Вистави китайської опери ділились на містерії-карнавали та містерії-інсценування. Так перші відтворювали дійство переодягання акторів у масковані костюми, а другі передавали події, пов'язані з реальним життям, де головними героями було духовенство [3, с. 13].

Відомими театрами того періоду стали «Гоу-Дан» та «Чхан-Хуей». Згодом починають користуватись попитом театралізовані діалоги, які розповідали про політичні події. Епоха Тан вдосконалює всі форми театрального мистецтва [2, с. 46–57]. Так відома музична форма «дацюй» мала таку будову: перша частина була незмінною, друга представляла театральні номери, а третя мала танцювальний характер. Музична форма «цзацзюй» також удосконалювалась (північна та південна драми), що яскраво позначилось у період епохи Юань. Цікаву інформацію стосовно музики традиційного китайського театру «цзинцзюй» містить робота Т. Б. Будаєвої [1]. Отже, твори південної драми мали більш вільний характер виконання, а от північна драма мала більш сталі форми. Наприклад, тільки головні герої відповідали за постановку вистав. Так саме північна драма піднімала теми серйозного плану, зокрема політичні, історичні та релігійні. За формою ця драма мала чотири акти, де перший був незмінним, другий відтворював розвиток подій, третій представляв конфлікт, а четвертий – фінал. У XVII столітті ця музична форма стала основою створення Іанської та Кушанської народних опер та їх роботи. У

XIX столітті це сприяло виникненню народного театру «Кінгтяо» в Пекіні [3, с. 15].

У V столітті вже працював китайський традиційний театр, фундаментом якого вчені вважають театральні постановки мандрівних акторів. Удосконалюючи свої форми, театральне життя вирувало в Китаї.

Отже, вивчення театального життя Китаю є надзвичайно цікавим та потребує подальшого поглиблення.

#### **Список використаних джерел**

1. Будаева, Т. Б., 2011. *Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера)*. Дисс. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
2. Китайская драматургия и театр, 1964. В кн.: П. А. Марков, ред. *Театральная энциклопедия*, Т. 3, Москва: Советская энциклопедия, сс.46–57.
3. Хоу, Цзянь, 2010. *Художественный мир китайской народной оперы*: монографія. Луцк: ПВД «Твердиня».

**ПАВЛО БАРАБАЩУК**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8872-0051>

творчий аспірант II року навчання

кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Науковий керівник: Мимрик Михайло Романович

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений артист України

(Київ, Україна)

### **ОСОБЛИВОСТІ РОБОЧОГО ПРОЦЕСУ ТА ІНТЕГРАЦІЇ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ У СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО**

Ансамблеве виконавство на саксофоні є таким, що активно розвивається, оскільки пов'язане, з одного боку, з постійним удосконаленням конструкції інструмента, розширенням кількості й зростанням якості мистецьких творів, з іншого, – зі значно поживленою конкурсно-фестивальною та концертною діяльністю митців. Саме на розмаїтті творів цього пласту культури яскраво простежуються значні зміни у виконавсько-виражальній специфіці цього інструменту та його ролі в академічній культурі – від оркестрового та маловживаного в сольо-ансамблевій практиці початку ХХ століття до яскравого сольоного та ансамблевого інструмента сьогодення.

Ускладнюється виразна база виконавських можливостей цього інструмента, а школа (у другій половині ХХ століття потужними темпами формується педагогічна майстерність) і виконавське мистецтво на цьому інструменті досягло сьогодні значних професійних висот.

Наразі процеси, які відбуваються в мистецтві ансамблевої гри на саксофоні, потребують дедалі більшого наукового осмислення та впорядкування. Тим більше, що зростає кількість камерно-інструментальних творів, де використовується цей інструмент.

Саксофонний квартет як різновид ансамблевого виконавства репрезентує власною камерно-інструментальною творчістю складний і багатогранний процес, який потребує особливої підготовки музиканта-інструменталіста. В основу майстерності камерного колективу покладено велику спільну працю. Злагоджена гра створює умови для узагальнення інтуїтивних знахідок і рішень окремих виконавців у процесі роботи над ансамблевим твором. Можна погодитися з твердженнями Рафаеля Давидяна (видатного вірменського скрипаля та педагога), який наголошує на психологічному аспекті камерного виконавства: «...Квартетне музикування – одна з довершених форм духовного спілкування людей, яка захоплює їх атмосферою колективної творчості, дає радість взаємного музичного спілкування...». Творча співдружність свідчить про дружбу виконавців, їх взаєморозуміння, яке сприяє художній єдності, ідеальному ансамблю.

Для успішної творчої діяльності будь-якого камерно-інструментального колективу передусім необхідні психологічна сумісність його учасників, наявність у них яскравих творчих даних. Шлях до ансамблевої майстерності у квартеті саксофонів пролягає крізь копітку роботу, подолання творчих, психологічних та організаційних труднощів. Спільними зусиллями має бути розв'язано проблему об'єднання в один колектив музикантів-особистостей, глибоких за обдарованням, талантом, темпераментом, вихованням.

Основними проблемами та складнощами функціонування квартету саксофоністів, як і будь-якого іншого камерного ансамблю, є, з одного боку,

організаційні та психологічні аспекти, а з іншого, – особливості роботи над однорідністю звучання та цілісності інтерпретації.

Часто у творчій роботі музиканти в квартеті неминуче стикаються з проблемами, пов'язаними з пошуком і реалізацією музично-художнього спільного образу як однієї з основних складових камерно-інструментального виконавства. Художній образ, репрезентуючи категорію індивідуальної та конкретної сфери, завжди набуває певної абстрактності та узагальненості. Одночасно він виступає єдністю емоційного й раціонального, суб'єктивного й об'єктивного всіх учасників камерного колективу. Складність проблеми музично-художнього образу полягає й у тому, що в процесі інтерпретації твору завжди має виявлятися відповідність авторського задуму, закладеного в нотному тексті, творчій ініціативі учасників колективу. Беручи до уваги це твердження, зазвичай знаходять оптимальний варіант першого виконання того чи іншого камерно-інструментального полотна.

Механізм спільного квартетного звукового втілення камерно-інструментального твору ніби забезпечує ретрансляцію естетичної інформації (емоційної та інтелектуальної) від виконавця до слухача. Завдання виконавців полягає в розшифруванні емоційного стану, змодельованого автором твору, який часто має як вербальні, так і загальнообразні авторські пояснення в партитурі. Таке «декодування» передбачає розуміння, залучення в процес умовного переживання, що в результаті створює адекватне відтворення художнього образу. Отже, під час вивчення камерно-інструментального твору можна говорити про емоційну чуттєвість до музики як про специфічний вияв загальної емоційної сфери виконавців квартету, що відображає тільки ті психічні стани, які певною мірою зумовлені музичним змістом. Особливо це стосується сучасних творів для квартету саксофонів. Саме в цих творах першочергово важливо передати певний емоційний стан, образ та ідею композитора через складні індивідуальні партії кожного учасника квартету, насичені великою кількістю сучасних виконавських технік гри на саксофоні, такі як мультіфони, слептони, подвійне або потрійне стакато, крайні регістри



тощо. Окрім того, що це передбачає високу майстерність та професіоналізм кожного виконавця, слід пам'ятати, що кожен є частиною ансамблю, який має функціонувати як один механізм, що додає додаткових труднощів до роботи та виконання даних творів. На власному досвіді я мав змогу грати твори Володимира Рунчака та Ганни Гаврилець для квартету саксофонів, такі твори вимагають дуже копіткої та зваженої роботи кожного учасника квартету, як індивідуально, так і разом.

У роботі відпрацьовується єдиний підхід до розкриття змісту твору. Усі корективи виконавці ретельно фіксують у партитурі, лаконічно викладають власну думку та вислуховують думки інших членів колективу. Кожний із виконавців вносить своє бачення найбільш оптимальної інтерпретації, навіть у технічне освоєння всіх фактурних деталей. Іноді виникають різні думки, дискусії, взаємні зауваження. При тому обов'язково виробляється єдиний підхід до виконання широкого спектра інноваційних технічно-виражальних засобів, якими часто перенасичена камерно-інструментальна партитура композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Практичний досвід квартетного сучасного камерно-інструментального виконавства дає нам змогу зробити низку наступних узагальнень:

1. Виконавство на саксофоні – складний творчий процес, який постійно зазнає тих або інших змін, що стосуються художньо-естетичних переваг і технічної майстерності (при тому ігрова техніка завжди має вектор, спрямований на досягнення якісного звукового результату і втілення художнього задуму сценічної реалізації камерно-інструментального твору);

2. Виконавська свобода виявляється у спільному розумінні учасниками квартету образного змісту музичного твору, в індивідуальному переживанні його емоційних настроїв і станів, що втілюються в нескінченно неповторних художньо-виражальних нюансах;

3. Сценічне втілення – ще одна спільна ознака творчості, яка зорієнтована на реалізацію деталей нотного тексту та індивідуальну рефлексію тонкощів виконуваної музики;

4. Значення інтерпретації у квартеті саксофоністів полягає в розумінні суті музичного твору на новому рівні, що ґрунтується на об'єктивному і суб'єктивному чинниках, органічна єдність яких сприяє досягненню спільного високого музично-художнього сценічного результату;

5. З позиції квартетного виконання поняття інтерпретації можна потрактувати як специфічні діалоги виконавців і композитора, виконавців і слухача, що відбуваються на різних щаблях емоційного стану з характерною для виконавства напругою та свободою;

6. Наперед продумане трактування камерно-інструментального полотна не виключає виникнення відхилень від емоційно-образної програми інтерпретації в процесі сценічного втілення (ця позиція дотична до попередньої);

7. Художня довершеність інтерпретації залежить від таких якостей музикантів квартету, як інтелект, темперамент, емоційна чутливість до музики, воля, виконавська витримка, зосередження уваги, музична пам'ять, здатність як до загального квартетного контролю камерно-інструментального полотна, так і до власного контролю своєю партії в загальному потокові музичної інформації;

8. Образність музичного твору стає головним показником ідейно-художнього змісту, а звукове втілення – наслідок творчого прочитання камерно-інструментального полотна.

Виходячи із зазначеного вище, сформулюймо основні положення щодо специфіки шляхів формування творчих настанов саксофонного квартету для виконання сучасної музики:

– виховну (і самовиховну) позицію у виконавській роботі спрямовано на усвідомлення духовних витоків мистецтва звуковимовлення та звуковтілення, що характерно для новітніх пошуків українських композиторів на ниві камерно-інструментальної творчості;

– здатність до постійного професійного самовдосконалення виконавців-саксофоністів ґрунтується на розумінні органіки динамізму в розвитку самого інструмента і його прогресивних функцій у родині духових;

– спрямованість до широти стилістичних надбань сучасної музики, засвоєних у контакті з найширшими слухацькими колами, надихає саксофоніста на артистичну гру, споріднену одночасно із семантикою гри-розваги та майже релігійною натхненністю «гри душі».

**ОЛЕКСАНДР БОНДАР**

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

*Національна музична академія імені П. І. Чайковського,*

*магістрант першого 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 музичної режисури*

*(Київ, Україна)*

## **АКТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ФІНАЛЬНОЇ СЦЕНИ САЛОМЕЇ**

### **В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ Р. ШТРАУСА**

#### **КРИЗЬ ПРИЗМУ КОМУНІКАЦІЇ РЕЖИСЕРА І СПІВАЧКИ**

**Постановка проблеми.** Початок ХХІ століття позначився новою хвилею популярності експресіонізму, що спонукав до життя постановки творів доби модерну в новій театральній естетиці метамодерну. Одним із яскравих представників експресіонізму в музично-театральному мистецтві став Ріхард Штраус, чия опера «Саломея», лібрето якої написано за однойменною п'єсою Оскара Уайльда, викликала бурхливу реакцію театрального глядача початку ХХ століття. І нині на хвилі ренесансу експресіонізму в музично-театральному мистецтві ХХІ століття опера Р. Штрауса «Саломея» привертає до себе увагу митців і мистецтвознавців, потребуючи новітніх переосмислень біблійної тематики в реаліях сьогодення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Характеристиці образу царівни іудейської у різних видах літератури і мистецтва з акцентуванням уваги на вирішенні означеної тематики в опері Р. Штрауса «Саломея» присвячене дослідження Р. Ніжинської [7]. Аналіз музичної драматургії опери Р. Штрауса «Саломея» з відображенням характерних жанрово-стильових особливостей

фінальної сцени головної героїні проведений Л. Каверіною [2] і Л. Неболюбовою [5]. Специфіка вирішення Танцю семи покривал, який передує розв'язці твору, фінальній сцені у драмі О. Уайльда та в опері Р. Штрауса «Саломея», розглянута у статтях О. Касьянової [4; 3]. Різновекторні режисерські інтерпретації опери зі специфічним прочитанням фінальної сцени окреслені в публікації П. Репіна [6]. Драма О. Уайльда [1] і лібрето опери Р. Штрауса «Саломея» [8] стали підґрунтям для розгляду сцени. Огляд означених публікацій дозволяє автору дослідження провести комплексний аналіз фінальної сцени опери, що актуалізує обрану проблематику.

**Мета дослідження** – проаналізувати різні версії режисерських утілень фінальної сцени в опері Р. Штрауса «Саломея», виявити найбільш достовірні в акторському виконанні завдяки співпраці постановника і солістки.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ століття експресіонізм виник як реакція на кризу в суспільстві та культурі того часу. Митці відчували розчарування в традиційних цінностях, занепад моралі, духовності. Суспільство переживало нестабільність, пов'язану зі світовими війнами, революціями, соціальними потрясіннями. У такій атмосфері експресіонізм став своєрідним протестом проти консервативного світогляду буржуазії та поширених академічних мистецьких канонів. Опера Р. Штрауса «Саломея» з її трагічним сюжетом, естетикою нищого та потворного, надмірною експресією почуттів персонажів повністю відповідала експресіоністичним пошукам початку ХХ століття.

Опера «Саломея» Р. Штрауса – один з найвідоміших і скандальних творів епохи модерну. Її лібрето переосмислене за однойменною п'єсою О. Уайльда і в художній формі оповідає біблійний сюжет про царівну іудейську, яка вимагає голову Пророка Іоканаана (Івана Хрестителя) як винагороду за свій танець. Ця опера вважається яскравим представником експресіонізму в музиці. Штраус застосував новаторські композиторські прийоми, щоб максимально загострити експресію і передати патологічні стани героїв. Гармонія рясніє дисонансами, політональністю, непередбачуваними модуляціями. Оркестрове письмо

базується на тембрових, динамічних контрастах. Вокальні партії надзвичайно складні, з форсованим звучанням і крайніми емоційними проявами. Фінальна сцена є кульмінацією драми, де Саломея, отримавши відрубану голову Іоканаана, починає проявляти ознаки божевілля: цілує мертвого Пророка, занурюється в марення. Ця сцена шокувала сучасників сміливістю і натуралізмом зображення.

На межі ХХ – ХХІ століть людство знову зіткнулося з низкою кризових явищ: зростанням насильства, занепадом моралі, екологічними проблемами, нестабільністю політичних та економічних систем. Культура цього періоду позначена посиленням тенденцій постмодернізму з його деконструкцією, іронією, цитатністю, відмовою від ієрархії цінностей. Утім, паралельно спостерігається й відродження інтересу до експресіоністичних течій як радикальної форми самовираження людини в кризових умовах. Експресіонізм кінця ХХ – початку ХХІ століття відрізняється більш складними, часто гротескними та парадоксальними формами, що відображають хаотичність інформаційної епохи та світогляд сучасної людини у глобалізованому світі. Але подібно до першої хвилі експресіонізму, він став протестом проти споживацького суспільства, способом вираження найпотаємніших людських емоцій та екзистенційної самотності. І в наш час ця опера залишається актуальним взірцем експресіоністичного мистецтва, здатним резонувати з внутрішнім світом сучасної людини, що живе в епоху постійних криз.

Сценічне втілення «Саломеї» передбачає багатство варіацій режисерського трактування. Наприклад, постановка Ромео Кастелуччі в Зальцбурзі 2018 року акцентувала на мотивах гендерного насильства і токсичної маскулінності. А британський режисер Девід МакВікар у Royal Opera House 2022 поставив виставу у помпезному стилі з багатим декором і костюмами.

Сучасні режисери часто звертаються до естетики метамодерну, поєднуючи елементи експресіонізму з мультимедіа, перформансом,

деконструкцією сюжету. Це робить «Саломею» актуальним і суперечливим твором навіть у XXI столітті.

Аналіз музичної драматургії фінальної сцени опери Р. Штрауса «Саломея» дозволяє визначити кілька ключових моментів акторського прочитання партії-ролі крізь призму комунікації режисера і співачки.

Кульмінаційний характер звучання. Фінальна сцена є найбільш драматичною та експресивною в сценічних версіях опери. Музична драматургія досягає тут свого апогею, акумулюючи всю напругу подій. Штраус використовує принципи наскрізного розвитку, безперервного нагнітання емоційної експресії через нарощування гармонічної та оркестрової густоти звучання.

Застосування лейттематизму. Фінал насичений проведеннями лейттем, пов'язаних з головними персонажами: Саломеї, Іоканаана, Іродіади. Їх зіткнення, накладання одна на одну створюють ефект пронизливого дисонансу, що відображає загострення конфлікту між дійовими особами.

Оркестровий колорит. Фінальна сцена демонструє віртуозне володіння Штраусом оркестровою палітрою. Застосування розширеного складу оркестру, тембрових і динамічних контрастів, специфічних оркестрових прийомів (флажолети, тремоло, глісандо) створює атмосферу примарності, хворобливого збудження, навіть галюцинацій.

Ладогармонічна мова. Гармонія фіналу відрізняється особливою жорсткістю, напруженістю через використання альтерованих акордів, політональності, цілотнових зсувів. Це породжує відчуття тривоги, психологічного дискомфорту у слухача.

Вокальна партія. Високий драматизм фіналу втілений у вокальній партії Саломеї – її монолог, діалоги з Іоканааном рясніють складними мелодичними лініями з широкими стрибками, форсованим звучанням у надвисокій теситурі. Це вимагає від співачки великого діапазону та акторської майстерності для передачі емоційних переживань героїні.

Хореографічна складова. Штраус детально розробив партитуру танцю Саломеї, надаючи великого значення цьому епізоду як центральній події фіналу драми. Музика Танцю семи покривал відрізняється східними наспівами, відтворенням орієнтальної пластики рухів.

У музичній драматургії фінальної сцени «Саломеї» Р. Штраус вдався до надзвичайного загострення виразних засобів, діставши межі психологічної експресії та зображення патологічних станів людської психіки, що цілком відповідало експресіоністичній концепції твору.

Актуалізуючи експресіоністичне прочитання опери в контексті метамодерну, можна спрогнозувати деякі підходи режисерів:

- максимальне загострення експресії, доведення емоцій персонажів до крайніх проявів за допомогою акторської гри, світлових ефектів, сценографії тощо;
- створення атмосфери психологічного напруження, навіть хворобливих станів героїв через гротеск, деформації, потворність зображення;
- наближення стилістики до естетики «потворного», «низького», що було характерно для експресіонізму;
- застосування новаторських multimedia та мультимедійних рішень для надання постановці рис мистецтва метамодерну.

**Висновки.** Звернення до опери Р. Штрауса «Саломея» в реаліях сьогодення пов'язане з новою хвилею популярності експресіонізму й обґрунтоване подібністю соціокультурних процесів, що відбувались у суспільстві на початку ХХ століття і в наш час. Акторське прочитання фінальної сцени Саломеї крізь призму комунікації режисера і співачки вимагає врахування синтезу ключових аспектів музичної драматургії означеного фрагменту, підсилених сучасними технологічними можливостями музичного театру.

#### Список використаних джерел

1. Вайлд, О., 2018. *Саломея*: п'єса. Переклад з англійської К. Міхаліциної. Львів: Видавництво Анетти Антоненко.
2. Каверіна, Л., 2013. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені*

П. І. Чайковського, 106, сс.55–78.

3. Касьянова, О., 2021. Архітектоніка «Танцю семи покривал» з опери Ріхарда Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.160–180.

4. Касьянова, О., 2021. «Танець семи покривал» з драми Оскара Уайльда «Саломея» в режисерських інтерпретаціях доби модерну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.117–132.

5. Неболюбова, Л. С., 2015. «Саломея» Ріхарда Штрауса: на перепуттях парадокса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(26), сс.34–48.

6. Neginsky, R., 2013. *Salome. The image of a women who never was*. Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars publishing.

7. Strauss, R., 1905. *Salome. Drama in einem Aufzuge. Libretto von Heidrich Lachmann*. Dresden: Königlich-Sächsisches Opernhaus.

**НАТАЛІЯ БОРОДІНА**

ORCID: <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)

## **АРТ-АКТИВІЗМ: МИСТЕЦЬКО-ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ**

### **В УМОВАХ ЗБРОЙНОГО КОНФЛІКТУ**

У першу чергу мистецько-театральні практики в умовах збройного конфлікту розглядають як засіб відволікти, розважити, створити безпечний простір [Смітт, 2023].

Однак не менш результативними, а навіть і більш дієвими є не суто розважальні проєкти, а проєкти, які стають частиною соціально-політичної боротьби і просувають ідеї, що наближають перемогу.

Термін «арт-активізм», або його аналог *artivism*, об'єднує мистецькі проєкти, створені для привернення уваги до соціально-політичних проблем, як локальних, як, наприклад, неправомірна забудова центра і спотворення історичного обліку міста, так і глобальних, таких як збройні конфлікти.

Мистецтвознавиця Ольга Дятел прокоментувала, чому українське мистецтво зараз не має бути тільки внутрішнім продуктом, а має звучати за кордоном: «У перші місяці повномасштабного вторгнення, під час наших закордонних поїздок презентації вистави «Чорнобильдорф», я зрозуміла, що нам важливо закріпитися на міжнародних майданчиках довгостроково.



Присутність там дає можливість підтримувати культурну дипломатію, мати простір для комунікації з різними людьми різних країн. Говорити про речі, які є важливими. Потрібно забезпечити цю присутність не лише тоді, коли до України прикута увага. Щоб нас хотіли запрошувати знову і знову на фестивалі та презентації, потрібно мати сильні цікаві роботи. Саме тому у мене виникла ідея підтримувати пошук та експериментування мисткинь та митців, які знаходяться в Україні» [Лук'яшко, 2023].

Свого часу пролунало багато дискусій про те, чи має мистецтво бути поза політикою, але зараз політична складова українського мистецтва стає вже питанням виживання не тільки мистецтва, але й української культури в цілому, тому що перше, що роблять окупанти на окупованих територіях, – це знищують українські книги, змінюють програму шкіл, театрів та концертів, прибираючи все, що пов'язане з Україною.

У той самий час деякі куратори скаржаться, що у світі «вже втомились від війни», наратив «Україна бореться за свою свободу і потребує допомоги» має якомога частіше звучати на мистецьких майданчиках.

У цьому плані дещо програють масштабні театральні вистави, які створювались вже за часів збройного конфлікту і для привернення уваги до нього. Наприклад, геніальна вистава «Саша, винеси сміття» за сценарієм Н. Ворожбит здобула театральні премії та схвальні відгуки критиків, але відвідувачі, які завітають на цю виставу, у 99% вже і так вмотивовані, емпатично налаштовані до проблем повномасштабного вторгнення і саме тому купили квиток. Для того щоб ухвалити рішення, яку виставу відвідати, людина зазвичай дізнається приблизну анотацію і досить часто включається «захисна реакція»: «Ця подія стосується стресових питань, а в нашому житті й так забагато стресу». Приходять люди, які готові говорити про проблеми. Таким чином, головне завдання арт-активізму – залучити нових людей до проблеми – досить складно реалізувати за допомогою театральних вистав, цілком присвячених темі війни. Існує невелика імовірність, що людина прийде на виставу випадково (так серед глядачів вистави «Саша, винеси сміття» в Одесі

15.09.2023<sup>о</sup> року було декілька людей, які прийшли з мотивом: «Хочу театру, хочу чогось красивого, хоча б сукню гарну надіти», але вони були розчаровані тим, що замість «красивого» театр занурював глядача у важкі воєнні проблеми).

Багато залежить від назви проєктів. Як показує аналіз вистав і концертів в Одесі в 2023-2024<sup>о</sup> роках, найбільшою увагою користуються нейтральні мистецькі проєкти за авторством відомих культурних діячів, наприклад, на концерт в Одеській філармонії «Польки і вальси Штрауса» квитки було повністю розпродані (подія повторювалась тричі: 13, 15 та 17 січня <sup>о</sup>2024 і всі три рази користувалась величезним попитом у глядачів). На другому місці нейтральні проєкти за авторством сучасних українських митців, наприклад, на концерт філармонії з прем'єрами музичних творів В. Польової та О. Родіна (9.02.2024) квитки були розпродані частково, і зала була напівпорожня.

Що стосується проєктів, присвячених темі війни або інших соціальних катаклізмів, у даному випадку, щоб залучити глядачів, театрам іноді доводиться звертатися до профспілок з проханням викупити квитки або робити безкоштовний вхід, як у випадку 27.01.2024<sup>о</sup> року з виставою Одеського академічного театру ляльок «Кадіш», присвяченою трагедії Холокосту.

Ми отримуємо замкнуте коло: якщо зробити проєкт нейтральним, він приверне увагу глядачів, але не приверне увагу до проблеми збройного конфлікту. Якщо присвятити концерт або виставу проблемі збройного конфлікту, він приверне увагу до конфлікту, але зробить це серед здебільшого вже залучених глядачів.

Тому цікаву форму вирішення цієї проблеми запропонували активісти проєкту «Proto produkciia». Вони створили стипендію імені Антонена Арто, який за допомогою серії мистецьких резиденцій та воркшопів стимулював створення вистав, пов'язаних з проблемами сьогодення, але ці вистави не мали чіткого сценарію, були побудовані на імпровізації, тож могли привернути увагу і глядачів, які недостатньо залучені в проблему. Зараз вже реалізована «південна частина» проєкту: відбулися музично-театральні покази в Одесі,

Херсоні та Миколаєві. З лютого 2024 планується вихід «північної частини» – вистави в Києві.

Всього було створено 6 робіт.

«Спектакль без сценарію «СучМист у таїнстві» Андрія Любова. Презентація відбулась 1 грудня 2023 року в Одеському академічному театрі ляльок.

Work in progress «Історія одного тіла» Вікторії Хорошилової та Олександра Логінова – серія воркшопів та перформанс про пам'ять про минулі рухи та можливості нових. Презентація відбулась 17 грудня 2023 року в Одеському музеї західного і східного мистецтва.

Поетично-музична подія «Щоденник війни» з Херсону Альони Мовчан та Віктора Ревенка. Презентація відбулась 17 грудня 2023 року в Херсоні.

Перформативна інсталяція «Сирени» Ірини Нірши – створення колективного звукового ландшафту за участі відвідувачок та відвідувачів. Презентація відбулась 24 грудня 2023 року у гроті Одеського художнього музею.

Перформанс «Втрачений рух» Нани Бякової – спроба надати неживим та нерухомим істотам властивості живого та навпаки. Презентація відбулась 29 грудня в Миколаївському музеї суднобудування та флоту.

Камерна опера Андрія Малініча «Людина-вовк» про «людину, яка пережила та вижила» – відомого пацієнта Зигмунда Фрейда, Сергія Панкєєва. Презентація відбулась 10 січня 2024 року в Одеському художньому музеї [Antonin Artaud Fellowship, 2024].

Окрім херсонської вистави «Щоденники війни», назви й анонси інших проєктів південного циклу не асоціювались з війною і немов би запрошували глядачів до діалогу: що для вас сучасне мистецтво? (А. Любов), що таке пам'ять? (В. Хорошилова), що ви відчуваєте, коли чуєте Сирени (І. Хирша чудово зіграла на двозначності сирен як сигналів повітряної тривоги і сирен як міфічних персонажів), де кордони між живим та неживим (Втрачений рух) і що означає пережити травму? (А. Малініч).

Проекти не мали широкої реклами, тому глядачів було не дуже багато, але глядачі були представниками різних верств населення, багато з яких намагались раніше не думати про збройний конфлікт і загрозу, який він несе для культурної ідентичності України. Під час діалогу з перформерами глядачі залучались і ставали діячами, намагались визначити, що для них бути українцем, як можливо зараз зберегти культуру?

Тому саме інтерактивні-експериментальні проекти мають величезний потенціал: вони приваблюють молодь і фахівців-мистецтвознавців. «Камерний» характер перфомансів на півдні можна розглядати як «репетицію», тобто тестову версію презентації проектів за кордоном, яка допоможе привернути увагу до проблем України.

#### Список використаних джерел

1. Antonin Artaud Fellowship / Стипендія імені Антонена Арто, 2024, [online]. Режим доступу: <[https://www.facebook.com/AntoninArtaudFellowship?locale=uk\\_UA](https://www.facebook.com/AntoninArtaudFellowship?locale=uk_UA)> [дата звернення: 13.02.2024].
2. Лук'яшко, К., 2024. 6 вистав про південь України від учасників Стипендії імені Антонена Арто, [online]. Режим доступу: <<https://yabl.ua/2024/02/02/cikavi-ideyi-ne-berutsya-nizvidki-6-vistav-pro-pivden-ukrayini-vid-uchasnikiv-stipendiyi-imeni-antonena-arto>> [дата звернення: 13.02.2024].
3. Сміт, М., Розова, Т. В., Бородіна, Н. В. та Овчаренко, Т. С., 2023. Театр ляльок перед обличчям війни. *Культурологічний альманах*, 2, сс.276–288. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.38>

**МИКОЛА ГАМКАЛО**

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

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

### **ОПЕРА ЛЕВКА КОЛОДУБА «ПОЕТ» НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФІЛАРМОНІЇ України. Шлях до глядача**

Ціле покоління потужних українських композиторів, які чудово представлені в симфонічній, інструментальній та хоровій музиці, зовсім не беруться за оперу. За найскладніший, але найбільш цікавий жанр. Причиною цього може бути сумна статистика втілення українських опер на професійних сценах. Так, партитура опери «Оргія» Олександра Костіна пролежала у шафі

25 років, опера Мирослава Волинського «Одержима» пролежала у шухляді 32 роки.

Драматична вистава «Шлях» О. Беляцького та З. Сагалова була поставлена у 1984 році у Харківському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Ця вистава стала вихідною подією написання опери про Кобзаря для видатного українського композитора Левка Колодуба, адже він вирішив перетворити створений сюжет на оперу.

Левко Колодуб – унікальний композитор, майстер симфонічної оркестровки, його спадок налічує понад 200 опусів, а його стиль побудований на глибинному українському фольклорі. Користуючись сучасними засобами музичної виразності, а також володіючи знаннями щодо звучання кожного оркестрового інструменту, митець пише таким чином, що кожен з його творів має виразний художній образ. Значне місце у творчості композитора посідають симфонічні твори, а також сюїти, твори для музичного театру, українська духовна музика та солоспівни.

Драматурги вистави стали лібретистами опери, і у 1988 році партитура його опери про Тараса Шевченка була готова та отримала назву «Поет». Окрилений Левко Миколайович показав цю партитуру тодішньому головному диригенту Київської опери Степану Турчаку, якому опера сподобалась, і він взяв її до роботи. Восени 1988 року С. Турчак помер, так і не встигнувши втілити задумане. Тож і ця опера відклалась у шухляду на довгі роки. Повноцінне життя опус отримав лише у 2001 році на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка. Її прем'єра відбулась з великим успіхом.

Усі роки з часу написання опери, розуміючи складність втілення вистави на оперній сцені, композитор шукав шляхи, яким чином можна запропонувати цей матеріал глядачеві. Таким чином, композитор зробив для цього два вирішальних кроки: створив скорочений варіант опери (музичну композицію), що розрахований на філармонійну сцену (з понад двох годин до 50 хвилин), та переоркестрував оперу під духовий оркестр. Такий унікальний випадок

відповідає високому рівню кваліфікації Левка Миколайовича, який сам, будучи кларнетистом, писав багато духової музики, дуже добре знав і відчував духовий оркестр. Надзвичайна м'якість та збалансованість оркестрової партитури створює ілюзію справжнього оперного оркестру.

Маючи дружні відносини з Національним державним оркестром, композитор запропонував цю партитуру до виконання. Перший крок на сцену ця вистава отримала у концертному виконанні. Це прочитання стало яскравою заявкою музики твору київському слухачеві, воно було позитивно сприйняте публікою, проте вимагало більш професійного вокального втілення.

Подальший шлях цієї опери до повноцінного втілення став можливим завдяки тодішнім керівникам Національної філармонії (генеральний директор – Д. Остапенко, художній керівник – В. Лукашов) та державній культурній політиці, яка в той час проводилась з урахуванням важливих мистецьких, культурних та історичних для України дат. Зокрема, у 2004 році було 190-річчя від дня народження Т. Шевченка. Тодішнє Міністерство культури на чолі з міністром Ю. Богуцьким підтримало ідею створення вистави, включивши дану подію в план державних заходів для відзначення ювілею Т. Шевченка. Це дало змогу залучити необхідні творчі ресурси відповідного професійного рівня.

Таким чином, відбулась постановка опери на сцені Національної філармонії України у Києві з Державним духовим оркестром на чолі з диригентом-постановником І. Гамкалом, режисером-постановником М. Гамкалом, сценографом С. Лукашовим.

Вистава відбулась 9 березня, у день народження Кобзаря, з аншлагом і за присутності самого композитора та його родини. Залучення саме духового, а не симфонічного оркестру посприяло тому, що сцена філармонії була вільна для повноцінної вистави, адже такий оркестр вимагає менше простору, і його вдалося розмістити у перших рядах партеру, робота професійних виконавців та постановників була блискуче сприйнята публікою та пресою, стала предметом великої кількості рецензій та публікацій (дев'ятнадцять публікацій). Фінансування події дозволило залучити важливий для опери елемент: хор під

керівництвом Д. Радика, танцювальний ансамбль Національної філармонії України та артистів мімансу.

Таким чином, постановка відбулась саме завдяки ентузіазму керівників Національної філармонії України, які є визначним фактором у національній культурній політиці.

Комплексною проблемою сучасних музичних театрів є репертуарний підхід. Лише протягом останніх двох років театри повернулися до українських композиторів та опер. Хочеться вірити, що в цьому напрямі ситуація буде покращуватися, але 30 років ми втратили, і втратили ціле покоління композиторів, котрі не змогли реалізуватися в царині музичного театру.

#### Список використаних джерел

1. Белік-Золотарьова, Н., 2009. Постать митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста*, 24, сс.97–104.
2. Корній, Л. П., 2001. *Історія української музики: підручник*. Ч. 3: XIX століття. Київ: Видавництво М. П. Коць.
3. Загайкевич, М., 1973. *Левко Колодуб*. Київ: Музична Україна.
4. Рожок, В., упорядн., 2008. *Оперна студія НМАУ (до 70-річчя від дня заснування 1938–2008)*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Сікорська, І., 2006. Музично-театральна творчість Левка Колодуба. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 50, сс.69–82.

**ВІКТОРІЯ ГОЛЕНОК**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2892-1279>

студентка 4 курсу кафедри оперної підготовки та режисури.

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

(Київ, Україна)

#### ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО В КРАЇНАХ ЄС:

##### АНАЛІЗ УПОДОБАНЬ РІЗНИХ ВІКОВИХ КАТЕГОРІЙ

**Постановка проблеми.** XXI століття в Україні позначилося інтенсифікацією інтеграційних процесів у світовий простір, які відбуваються в усіх сферах життєдіяльності спільноти. Особливої активності ці процеси набувають у культурно-мистецькому аспекті завдяки співробітництву українських діячів у реалізації різноманітних міжнародних проєктів. Задля

розуміння оптимальних шляхів упровадження сучасних мистецьких практик у контексті їх розуміння західним та вітчизняним глядачем необхідно порівняти специфіку інтеграційних процесів в Україні та поза її межами. Дослідження уподобань аудиторії різних вікових категорій у країнах ЄС у сфері музики і театру є надзвичайно актуальним, оскільки дає цінну інформацію про мінливі смаки та вподобання аудиторії різних поколінь. Розуміння цих уподобань має вирішальне значення для культурних інституцій та митців, щоб адаптувати свої вистави та програми до потреб різних вікових груп, забезпечуючи стійкість та актуальність інтересу до музики і театру. Це дослідження може допомогти у процесах ухвалення рішень, маркетингових стратегіях та розподілі ресурсів для кращого залучення аудиторії різного віку, сприяючи формуванню яскравого культурного ландшафту.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Особливості інтеграційних процесів української культури і мистецтва у світовий простір розглянуті у статтях В. Дудника [3], співавторів М. Федоренка та Т. Шульги [6]. Відмінності субкультур різних поколінь під впливом світових глобалізаційних процесів досліджені М. Кубаєвським [4]. Гіпотезу про космополітизм, притаманний сучасному молодому поколінню, як альтернативний світогляд майбутнього планетарного суспільства висунула Л. Саракун [5]. Специфіка втілення оперних проектів на Байротському фестивалі окреслена О. Гончаром [1, 2]. Аналіз запитів різних вікових категорій і соціальних груп на оперно-мистецький продукт у країнах ЄС проведений у зарубіжних виданнях статистичного та маркетингового спрямування [7-10].

**Мета дослідження** – окреслити демографічні характеристики та вподобання аудиторії.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Молода аудиторія, (особливо віком до 35 років) демонструє вищий рівень участі у відвідуванні концертів, зокрема класичної музики, що спростовує уявлення про те, що виконавське мистецтво – це переважно для старших вікових груп.



У Німеччині наймолодша вікова група (18-24 роки) має найвищий загальний показник участі у відвідуванні концертів.

Вплив освіти та доходу.

Дослідження показали сильну кореляцію між рівнем вищої освіти та збільшенням відвідування мистецьких заходів, що свідчить про те, що освіта відіграє важливішу роль, ніж дохід, у визначенні участі в мистецьких заходах.

Попри загальноприйнятту думку, що мистецтво – це сфера еліти, емпіричні дослідження виявили суперечливі результати та значні хиби уявлення про моделі споживання творів мистецтва. Попит на мистецтво досі не до кінця зрозумілий, тривають дискусії щодо цінової еластичності, статусу розкоші та існування близьких заміників мистецьких товарів.

Молодші глядачі надають перевагу комедіям і менше цікавляться оперою, а також менше цінують популярність акторів порівняно з середньостатистичним глядачем театру.

Люди з вищою освітою надають перевагу драматичним виставам, а не комедіям та мюзиклам.

Сім'ї з дітьми на утриманні більш схильні до комедій та сімейних вистав.

У Німеччині молода аудиторія виявляє значний інтерес до класичної музики, з варіаціями у вподобаннях щодо різних типів концертів.

Більшість досліджень зосереджені на театрі, аналізуючи відвідуваність на кожную виставу та змінні якості окремого репертуару, а не загальну якість мистецьких організацій.

Складність уподобань аудиторії та неоднозначні результати економетричних досліджень підкреслюють виклики у прогнозуванні попиту на мистецтво.

Значна частина літератури не повідомляє про еластичність попиту, натомість зосереджується на ширших детермінантах відвідування мистецьких закладів без посилання на неокласичну теорію споживчої поведінки.

Європейські театри часто демонструють поєднання класичних і сучасних творів, включаючи п'єси, опери, балети та експериментальні вистави.

Серед спільних рис провідних європейських театрів можна виокремити такі:

- прихильність до високоякісних постановок;
- включення класичних творів відомих драматургів і композиторів, таких як Шекспір, Чехов, Моцарт і Верді;
- освітні програми та просвітницькі ініціативи, спрямовані на залучення громади та виховання любові до мистецтва.

Відмінності можуть бути зумовлені:

- регіональними культурними впливами, що призводять до різного акценту на місцеві та міжнародні твори;
- балансом між класичними та сучасними творами, коли деякі театри більше зосереджуються на сучасних та авангардних виставах;
- використанням технологій та інноваційних постановочних прийомів, які можуть суттєво відрізнятися від театру до театру;

**Висновки.** Для проведення детального аналізу ми плануємо дослідити конкретні театри та їхні поточні сезони. Для цього ми звертаємо увагу на їхні анонсовані вистави, спеціальні проекти та колаборації, щоб зрозуміти, як вони відображають як їхню унікальну ідентичність, так і спільну європейську культурну спадщину.

#### Список використаних джерел

1. Гончар, О. Ю., 2020. Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера». *Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий журнал*. №16 (1). Київ, 2020. С. 129–136.
2. Гончар О.Ю. Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, сс.137–153.
3. Дудник, В. О., 2012. Інтеграційні процеси української культури у світовий культурний простір. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(17), сс.10–18.
4. Кубаєвський, М., 2008. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому просторі. *Психологія і суспільство*, 2, сс.59–64.
5. Саракун, Л. П., 2019. Космополітизм як альтернативний світогляд майбутнього планетарного суспільства. У кн.: М. М. Бровко, ред. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К, сс.75-95.
6. Федоренко, М. О. та Шульга, Т. Ю., 2020. Українська культура у світовому культурному процесі. У кн.: М. О. Тимошенко, ред. *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії*. Київ–Чернівці: Букрек, сс.128–137.
7. *Audiences for European Theatre. Results on Audiences and Audience Development from Research in Theatres of the European Theatre Convention*, 2015, [online]. Available at:

<<https://www.europeantheatre.eu/download-attached/PgzLkZpLj5Sg0ZEp89zFAn2GsXFIZO9qLPCbmVdScAvr8lhfEz>> [accessed: 19 February 2024].

8. Lani, S., 2017. Preference dimensions of the Estonian opera-consumer: a comparison of the audiences at opera houses and mediated opera performances. *Baltic Screen Media Review*, 5(1), pp.71–89.

9. *Market analysis of the cultural and creative sectors in Europe*, 2020, [online]. Available at: <[https://www.eif.org/InvestEU/guarantee\\_products/ie-ccs-market-study.pdf](https://www.eif.org/InvestEU/guarantee_products/ie-ccs-market-study.pdf)> [accessed: 20 February 2024].

10. Seaman, B. A., 2006. Empirical studies of demand for the performing arts. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, pp.415–472.

**ОЛЕКСІЙ ГОНЧАР**

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

магістр культурології, доктор філософії (PhD),

магістрант I року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна)

## ІСТОРІЯ ТА МИСТЕЦТВО: МНОЖИННІСТЬ РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

### ВАГНЕРІВСЬКИХ ТВОРІВ НА СЦЕНІ БАЙРОЙТУ

Постать Ріхарда Вагнера (Richard Wagner, 1813-1882) стала наріжним каменем в історії музичного мистецтва загалом та німецького зокрема. Композитор, який протягом тривалого часу не був визнаний своїми сучасниками, наприкінці життя став культовою особистістю та вплинув на розвиток не лише мистецтва, оперного зокрема, принципів його сценічної реалізації, але й на історичні процеси, їхнє відображення у політичній та соціальній думці ХХ століття.

Р. Вагнер спершу волів створити наднаціональний взірець музично-драматичного мистецтва, про що зокрема пише у «Мистецтві та революції», але потім звернувся до ідеї національного театру, яка стала фундаментальною для фестивалю у Байройті. Така ідея цілком відповідала романтичному світогляду, в руслі якого митець був сформований, а також історичним тенденціям до об'єднання німецьких князівств у єдину державу, зокрема їх мистецької єдності, прикладом чого може слугувати будівництво відомого пантеону видатних німців – Вальгалли, спорудженої королем Баварії Людвигом I неподалік Регенсбургу в 1842 році.

З часом Р. Вагнер розчарувався у власних ідеях загальнонімецького мистецтва та зрозумів їх недосяжність, адже на практиці не зустрів підтримки з боку правителів та урядів. Втім, постать композитора перетворилась на виразника «німецькості» у мистецтві задовго до входження його імені у політичні доктрини та пропагандистські гасла, культивування яких відбувалось у першій половині ХХ століття за часів нацистського режиму.

Постать композитора та його твори поступово звільнялись від асоціацій з минулим через впровадження нових засобів постановки та сценічного втілення, яке відрізнялось від попередніх. Особливо яскраво цей процес відбувався в повоєнний час на сцені Байройтського фестивалю, який 1951 року отримав алегоричну назву «Нового Байройту» та знову опинився у центрі подій як місце втілення вагнерівського задуму.

Нащадки композитора, брати Віланд (Wieland Adolf Gottfried Wagner, 1917–1966) та Вольфганг (Wolfgang Manfred Martin Wagner, 1919–2010), доклали зусиль для звільнення мистецького спадку від політики та можливих асоціацій з минулим. Вони запропонували постановки, які містили вкрай лаконічні елементи оформлення, де головними виражальними елементами стала музика та світлові ефекти, ідею яких ще наприкінці ХІХ століття після відвідування фестивалю запропонував відомий швейцарський теоретик Адольф Аппія (Adolphe Appia, 1862–1928).

Вже у 1970-і роки на фестивалі була започаткована практика запрошення режисерів, що значно урізноманітнило інтерпретації та відкрило широкий спектр тем, що їх інтегрували до вагнерівських творів постановники. Так одним із ключових моментів інтерпретування «Персю нібелунга» стала постановка 1976 року, здійснена диригентом П'єром Булезом (Pierre Louis Joseph Boulez, 1925–2016) та режисером Патрісом Шєро (Patrice Chéreau, 1944–2013).

Вони відійшли не тільки від традицій музичного виконання, але й сценічного втілення, показавши протистояння капіталізму ХІХ століття та соціальні утиски, що певним чином відповідало баченню сюжету. Його запропонував ще у 1890-і роки Дж. Бернард Шоу (George Bernard Shaw, 1856-

1950), вбачаючи у «Персні» відображення ідей марксизму [Shaw, 2017]. Власне, сам Р. Вагнер став причиною таких трактовок, адже наприкінці 1840-х років вбачав одним із завдань свого мистецтва становлення нового суспільства.

Ця лінія продовжилась в інтерпретації Франка Касторфа (Frank Castorf, 1951), де політичні теми поєднані з історичним минулим та представлені як «диктатура нафти» над сучасним суспільством, тобто «інтегровані до сучасних контекстів» (за Вальтером Беньяміном) [Benjamin, 2005, с. 769]. Ця постановка була здійснена в 2013 році до двохсотліття з дня народження композитора. Режисер доволі відверто показав владу грошей, зіставляючи суспільство ХХ та ХІХ століття, яке не змінилось та керується вигодою незалежно від ідеологій та гасел [Berry, 2021].

Доволі цікавою видалась постановка «Нюрнберзьких мейстерзінгерів», здійснена у 2017 році австралійським режисером Баррі Коскі (Barrie Kosky, 1967). Він використав тему антисемітизму, який у культурному та соціальному вимірах був притаманний композитору. Інша лінія вибудови драматургії вистави – біографічна, де показаний наївний та разом з тим безкомпромісний мистець у домашньому колі вілли Ванфрід. Відомо, що Р. Вагнер був свого роду фетишистом, який оточував себе дорогими речами та аргументував їх необхідність творчим натхненням, яке вони викликали.

У виставі він немов дитина радіє взуттю, парфумам та тканинам, які отримує та роздивляється в присутності дружини, Ф. Ліста та диригента Г. Леві. Саме в першому акті експоновано конфлікт на релігійному ґрунті, де Г. Леві опиняється в антисемітському середовищі. Наступні акти перенесені до Нюрнбергу, а місцем дії стає зала Палацу юстиції (Justizpalast), в якій відбувались судові слухання над партійною верхівкою та військовими.

Протиставлення Вагнера-Сакса та Леві-Бекмессера, так само, як і побутові сцени першої дії, показані не гостро, а з іронічного та комічного боку. Це знімає важкі асоціації реальних історичних подій, в яких Р. Вагнер через багато років після своєї смерті виявився одним з «ідеологів». Втім, режисер все ж підводить персонажа до особистої сповіді в пустій судовій залі.

У 2019 році фестивальній публіці був представлений новий погляд на «Тангойзера», але не з точки зору історичного досвіду, а з позиції сучасних викликів мистецтва та соціуму. Режисер Тобіас Кратцер (Tobias Kratzer, 1980) інтерпретує сюжет не як протистояння язичництва та християнства й відповідного розуміння чуттєвості, а сучасних мистецьких практик, що з маргінальних перетворились на концептуальні, та традиції, представленої сферою Вартбургу.

Кардинальний відхід від трактування сфери Венери як тілесної дозволяє режисеру застосувати значно ширші спектри до її образу. Це, у першу чергу, альянз на Марину Абрамович та її перформативні практики, а також введення додаткових персонажів: карлика Оскара Мацерата з роману Гюнтера Грасса (Günter Wilhelm Grass, 1927–2015) «Бляшаний барабан» та британо-нігерійського драг-художника Le Gateau Chocolat – кремезного чорношкірого трансвестита з манірною поведінкою. Режисер аргументує такий підхід бажанням «додати новий елемент до спектру, створеного попередніми виставами, ... майже кожна з них була зосереджена на сексуальному дискурсі в репрезентації Венери в тій чи іншій формі...» [Tannhäuser, 2019, с. 18].

У такий спосіб відбувається не тільки переосмислення образів, але й іронія над темами, що наразі актуалізовані у західному суспільстві, їх протиставлення «нормативному» світу. Т. Кратцер ілюструє цей комплекс персонажів через поєднання медіа-технологій та сценічної дії, у той час, коли сфера персонажів Вартбургу переважно сценічна, витримана в історичній стилістиці. Важливою є тема пілігримів, які вирішені як фестивальна публіка у першій дії та біженці у третій, що створює співставлення регіонального добробуту та хвилі міграцій до Європи.

2022 рік став прем'єрним для нової інтерпретації «Персню» австрійським режисером Валентином Шварцем (Valentin Schwarz, 1989). Ця постановка стала не менш дискусійною, ніж робота Ф. Касторфа. Але в ній представлені не глобальні проблеми, а відносини рівня родини, де суперечки та бажання ствердитись призводять до трагічного фіналу. В. Шварц не вибудовує

наскрізної історії, а радше показує окремі її елементи, де «родинна» тематика може інтерпретуватись як розкол у «клані Вагнер», який виник зі смертю Віланда 1966 року, хоча подібні тенденції мали місце від початку ХХ століття.

Вагнеріанець та публіцист Сем Гудієр (Sam Goodyear) трактує ідею постановки наступним чином: «Суспільством керують жадібні чоловіки та їхні сім'ї, які виховали своїх дітей так, щоб вони були зосереджені на марних матеріальних речах. Протягом кількох поколінь ми ставали дедалі більш неповноцінними та помилковими у наших пріоритетах, оскільки успадковані травми, погане виховання та відсутність належної освіти нашаровуються одна на одну.

Нині ми – забезпечений середній клас, який захоплюється оперою, – можемо вважати себе дещо освіченими. Але насправді ми подібні до Гібихунгів, які як група задовольняються тим, що підтримують політичних лідерів, які стають все більш боягузливими та корисливими, а потім вирушають дивитися «Перстень» у Байройті. Ми копирсаємось, поки Рим горить, майже в буквальному значенні.

Врешті, нічого серйозного зі зміною клімату не робиться. Якщо ми продовжимо так само, «Liebeserlösung» [спокути через любов] не буде. І ті, хто нас туди привів, ніколи не будуть притягнуті до відповідальності, як Гюнтер та Хаген у цій постановці. Отже, погляньте у дзеркало» [Goodyear, 2022].

Наведені приклади режисерських інтерпретацій спадку Р. Вагнера на сцені Байройтського фестивалю яскраво показують контексти, що є віддзеркаленням історичних подій та ідеологій, а також проблем соціуму та мистецтва, репрезентуючи течії та виклики сучасної дійсності. Їх множинність виникає не лише через діалог зі сторінками біографії Р. Вагнера, його ідей та їх трансформацій протягом життя, але й загальних філософських проблем, що відображені у творах та лиш трансформуються відповідно до епохи.

#### Список використаних джерел

1. Goodyear, S., 2022. Coherent incoherence – a “constructively disrespectful” Ring at the Bayreuth Festival 2022, [online]. Available at: <<https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2022-valentin-schwarz-sam-goodyear-ring.htm>> [accessed: 06 February 2024].
2. Jennings, M. W., Eiland H. and Smith G., eds., 2005. *Walter Benjamin. Selected*

*Writings*. 4 volumes. Vol. 2, p. 2. 1931–1934. Cambridge: Harvard University Press.

3. Berry, M., 2021. Opera and the politics of postdramatic theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring. *Cambridge Opera Journal*, 33, pp.24–49. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000100>

4. Shaw, J. B., 1998. *The perfect Wagnerite: a commentary on the Nibelung's Ring*. Available at: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/1487/pg1487-images.html>> [accessed 05 February 2024].

5. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Programmheft der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser" 1/2019*. Bayreuth: Bayreuther Festspiel GmbH.

**ОЛЕКСАНДР ГОНЧАРОВ**

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

заслужений артист України,

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

## ОВОЛОДІННЯ СПІВАКОМ-АКТОРОМ ПЛАСТИЧНОЮ ВИРАЗНІСТЮ

### ЧЕРЕЗ М'ЯЗОВУ СВОБОДУ

Актуальність дослідження обґрунтована необхідністю врахування особливостей природи студента, що впливають на його творче самопочуття під час навчання.

Саме фізична витривалість, систематична робота над собою постає основою для підготовки співака-актора. Усі фізичні елементи повинні певною мірою супроводжуватись співом та чіткістю вимови, що потребує постійного двофункціонального тренінгу. Такі компоненти вбирають і психологічну властивість, котра проявляється у стійкості та розумінні того, що актор реалізує своїми рухами, перевтілюючись у персонаж, поєднуючи різні пластичні жести зі співом, перебуваючи в образі. Для цього треба оволодіти основами аутотренінгу, засвоєнням прийомів релаксації та мобілізації, сконцентрованості та розвитку пам'яті, техніки медитації.

Невміння правильно організувати тіло в просторі, мовна та рухова розкоординація, відсутність навичок, елементарна пластична безграмотність породжують явище, яке в театральній практиці отримало назву «затиск». Він проявляє себе щоразу, коли людині доводиться контролювати свою пластику. Це явище є наслідком психосоматичної розкоординації. Зазначимо, що факт затиску в будь-якому прояві свідчить про так званий крайній рубіжний стан



психіки людини, усунути який можна лише за допомогою правильно організованого, регулярного психофізичного тренування. Вимога регулярності занять з пластичного виховання обумовлена фізіологічними особливостями людського організму, які детермінують процеси створення стану натренованості. А він, як відомо, виникає за умови постійних, регулярних або стабільно фіксованих фізичних навантажень. Їх зростання без точно визначеної регулярності занять просто неможливе, оскільки призводить не тільки до травматизму з тимчасовою втратою працездатності, а й до важкого каліцтва та інвалідності. У практичній діяльності викладач зобов'язаний уважно слідкувати за процесом поновлення занять після перерви внаслідок хвороби за кожним конкретним студентом.

Процес формування творчої особистості триває протягом усього життя та інтенсивно виявляється в театрі, на основі самостійної роботи, але початок цьому повинна надати акторська школа.

Артистична техніка, яку вивчають у театральних вишах, вбирає в себе всі складові елементи сценічної дії: роботу органів чуття, слуху, пам'ять на відчуття та створення образних бачень, уяву, запропоновані обставини, логіку та послідовність думки, почуттів, фізичну та словесну взаємодію з об'єктом, а також виразну пластику, голос, мову, відчуття ритму, мізансцени тощо. Оволодіння всіма елементами системи повинно підвести студента до здатності створювати реальні цілеспрямовані дії у запропонованих обставинах твору, втілювати «життя людського духу» ролі в художньо виразній формі. Викладач дисципліни пластичної виразності змушений приділяти велику увагу формуванню вольових якостей особистості, щоб студенти постійно відчували очікування радості кожного навчального дня і те, що творчий колектив починається там, де однокурсники потрібні один одному та цікаві. А потрібними та цікавими вони можуть стати лише тоді, коли кожен отримує можливість виявити себе, свою індивідуальність, не протиставляючи себе іншим. Від того, як викладач буде ставити та вирішувати завдання, залежить успіх усього процесу в становленні творчої особистості, необхідна постійна

любов до творчості, до мистецтва, здатність дивуватись та дивувати. І ось тому особистість викладача повинна проявлятися у щоденному, постійному відстоюванні своїх поглядів, принципів. У тому, що дійсно приносить радість студентам. У дослідженнях процесів виховання культури пластики людини теоретики та практики театру, театральні викладачі просунулись далі, ніж спортсмени, фізіологи, медики чи психологи, які розглядають проблему лише у вузькому аспекті своєї конкретної спеціалізації. Лише заняття з пластичного виховання як навчальної дисципліни дає змогу корегувати пропорції тіла, наближаючи їх до вічного естетичного ідеалу, без ризику пізнішої атрофії м'язів. Сценічне пластичне виховання дозволяє досягти довершеності форм, навіть на початковому етапі їх гармонізації, як результат – позбутися відчуття неповноцінності та дискомфорту.

Виконавець, як людина, повинен мати певну індивідуальну культуру пластики. Для того, щоб створити конкретний сценічний образ, співак-актор як фахівець зобов'язаний мати надзвичайно високу пластичну культуру, щоб надати своєму персонажу більш яскравих ознак пластичної виразності.

Щоб вирішувати всі ці завдання, треба знати фізичний стан студентів, кожного окремо. Для виявлення аномалій, бокових викривлень хребта не потрібно жодних методик – їх видно неозброєним оком. Завданням викладача є уважне спостереження за кожним студентом та фіксація притаманних йому недоліків: підсідання, розхитування, шкорбання, клишоногості тощо.

Зрозуміло, що в окремих важких випадках слід рекомендувати звернутись до лікарів, а комусь і зробити індивідуальний графік занять. Треба звертати увагу студентів на постійний контроль за своєю поставою і ходою у побуті, таким чином вони зможуть значно поліпшити їх стан або зовсім реорганізувати їх у процесі занять протягом всього курсу навчання. Викладач не повинен вимагати спортивної довершеності та майстерності у виконанні вправ та комплексів, натомість зосереджує всю увагу на безпеці та індивідуальному підході до вправи. З боку викладача має бути практичний показ з детальним роз'ясненням виконання вправ та поясненням всієї техніки. Водночас викладач

обов'язково повинен навчити студентів засобам підстраховки. Жодна, на перший погляд, найпростіша справа не може виконуватися без них. Обов'язковим впродовж усіх років навчання є інструктаж з техніки безпеки, особливо це стосується розділів сценічного бою та фехтування. Більшість бойових трюків виконується в парах або в групах, отже, кожен з учасників є відповідальним за здоров'я та безпеку партнера, художньо-естетичний рівень виконання. Необхідно пам'ятати, що кожен зі студентів є носієм індивідуальної, лише йому притаманної психофізіології. Саме з огляду на це й слід досягати точності виконання трюку не за якимось стабільним шаблоном, а за поправкою на індивідуальність. Основний принцип проведення занять – «від простого до більш складного».

У цьому контексті завданням викладача є створення в свідомості студента відповідного рівня мотивації, утримання її на цьому рівні аж до моменту фіксації. У роботі над матеріалом цих і всіх інших розділів основним стимулом стійкої мотивації є чітке формулювання мети та аналіз засобів її досягнення, пробудження у студентів потреби в заняттях. Вимога регулярності занять обумовлена фізіологічними особливостями людського організму, які детермінують процеси створення стану натренованості. А вона, як відомо, виникає за умови постійних, регулярних і нарощуваних, або стабільно фіксованих фізичних навантажень. Їх розвиток без точно визначеної регулярності занять просто неможливий, оскільки призводить не тільки до травматизму з тимчасовою втратою працездатності, а й до важкого каліцтва та інвалідності.

Самостійну роботу студенти повинні починати із вправ на засвоєння принципів організації ракурсів та поз за законами статурної пластики. Підбиття підсумків – це комплексні вправи та етюди на характерну виразність, антропоморфні вправи. І найголовніше – взаємодія з алегоричними партнерами (людина та об'єкт неживої природи, людина та стихія).

«Ритміка» є одним з фундаментальних предметів у вихованні пластичної культури актора. Її виховання засобами ритміки виявляється на підставі

музичного ритму, за якого отримані навички оживуть у дії мимоволі, підсвідомо. Завдання педагога – навчити студентів рухатись у характері музики, передаючи її темпові, динамічні, метроритмічні особливості, точною, виразною передачею за допомогою рухів, характеру музики досягти втілення образного змісту фрагменту твору. Заняття ритмікою розвивають музичний слух і пам'ять, почуття ритму, активізують сприйняття музики. Ритмічні вправи також слугують і завданням фізичного виховання. Вони вдосконалюють рухові навички, виробляють вміння володіти своїм тілом, зміцнюють м'язи, благотворно пливають на роботу органів дихання, кровообігу. Рухи, чинені під музику, виконуються легше, дихальний апарат працює більш енергійно, збільшується глибина подиху, підвищується поглинання кисню. Втілений ритм повинний неодмінно являти собою докладне видовище, заняття є загальною підготовкою до мистецтва. Пластика та музика – сестри, обидві вони діти ритму, що регулюють і стилізують кожне художнє збудження. Отже треба більше застосовувати на заняттях вправи гімнастичного, танцювального та виразного характеру. Мета ритміки полягає в тому, щоб надати майбутньому актору вміння вільно та невимушено розподіляти та планувати свої рухи та дії в часі та просторі, у повному контакті з поставленою йому сценічним завданням.

Система виховання пластичної культури базується на вимозі синтетичності та постійної готовності задоволення будь-якого задуму режисера стосовно пластичного вирішення втілюваного образу.

Під час навчання також приділяється увага мистецтву погляду. Молоді актори-початківці часто усвідомлюють, що в роботі з більш досвідченим актором їхнє тіло стає скутим і малорухомим. Це відбувається тому, що неправильна постанова погляду порушує їхню щиросердечну рівновагу, збиває подих дихання і фіксує увагу на одній точці. Фехтувальники давнини тренувалися в здатності передбачати наміри своїх супротивників і використовували власний погляд для того, щоб позбавити опонента частини його бойової сили. Об'єкт, на який спрямований погляд людини, завжди нерозривно пов'язаний з його психічним настроєм. Тому коли студент занадто

фіксує свій погляд на руках, очах партнера, він тим самим сковує свої рухи, концентруючи всю увагу на одній точці, таким чином занурюючи себе в стан, подібний до самогіпнозу. Іншими словами, його свідомість «зупиняється» в одному місці. Завдання викладача полягає в тому, щоб знати та враховувати особливості природи студента, які впливають на його творче відчуття в кожному окремому випадку.

Пластичне виховання – єдина гармонійна система підготовки самобутнього психофізичного апарату студентів для успішної сценічної діяльності, яка дає широкий простір для творчих пошуків. Засобом формування важливих сторін психічного та пластичного життя, емоційної сфери, образного мислення, художніх і творчих здібностей у студентів виховується і розвивається творча особистість. Викладання такої складної дисципліни не можна обмежити якимось одним стабільним методом. Все залежить від творчості викладача, його здібності до імпровізації. Творча особистість педагога має в цій дисципліні вирішальне значення. Треба самому завжди розвиватися, зберігаючи живу цікавість, і відкидати геть скепсис, не можна нічого залишати на випадок долі, необхідно постійно працювати.

**МАРІЯ ГРИГОР'ЄВА**

*ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0130-1122>*

*аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти  
факультету музичного мистецтва і хореографії*

*Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,  
(Київ, Україна)*

## **БАРОКОВА ОПЕРА В УМОВАХ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ: ДОСВІД СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОСТАНОВОК**

У музично-театральній культурі кінця XX – початку XXI століття спостерігається зацікавленість оперним репертуаром епохи Бароко. Чимало дослідників вбачають співзвучність тогочасної художньої естетики із світовідчуттям людини постмодерної доби, яке відбиває «внутрішню духовну кризу людей, змушених жити в часи краху світоглядних настанов і втрати сприйняття життя як цілісності, з відчуттям непізнаванності істини» [Гуменюк,

2019, с. 25]. Характерні для барокових опер динамізм, контрастність, алегоризм, гротескність, поєднання трагедії та фарсу органічно влилися в художню систему сучасного театрального мистецтва.

В інтерпретації сюжетів опер епохи Бароко провідні позиції дедалі займає режисерський підхід, який зруйнував традиційні уявлення про жанр опери, розкриваючи нові можливості та способи впливу на слухача. Такий підхід передбачає вільне ставлення до лібрето з можливістю перенесення дії в інший (часто сучасний) часовий вимір, залучення інноваційних технологічних засобів, креативність у концепції сценографії, декорацій, переосмислення амплуа і функцій персонажів. У режисерському театрі барокова опера трактується як «текст, відкритий в інтертекстуальний простір культури, який вільно використовує найрізноманітніші її коди», висуваючи на перший план «підкреслену театралізацію та карнавалізацію сценічної дії, іронічний коментар, деміфологізацію піднесеного стилю “високих” оперних сюжетів та їх супергероїв» [Черкашина-Губаренко, 2012, с. 79].

На українській сцені барокові опери в сучасній режисерській інтерпретації почали ставити у XXI столітті. Йдеться, зокрема, про «Дідону й Енея» Генрі Перселла (2017) та «Ациса і Галатею» Георга Фрідріха Генделя (2019) у режисурі Тамари Трунової, вистави яких відбулися в Києві в рамках міжнародних проєктів під егідою мистецької платформи Open Opera Ukraine. Відомості про ці вистави висвітлювалися переважно в публіцистичних виданнях, за винятком статті Юлії Бенті, де авторка репрезентує науковий погляд на прем'єру «Ациса і Галатеї» в Києві, трактуючи її як спробу переосмислення української барокової традиції через твір Г. Ф. Генделя [Bentia, 2024]. Проте український досвід обох постановок з позицій режисерського підходу ще не отримав належного аналітичного узагальнення.

Ознаки сучасної режисури в українській постановці «Діони й Енея» виявляються, передусім, у відсутності традиційних компонентів театрального простору (сцени з лаштунками, оркестрової ями тощо). Ця особливість відповідає камерному характеру опери Г. Перселла, розрахованої на невелику

кількість дійових осіб (Дідона, Белінда, Еней, чаклунка, дві відьми, служниця, матрос, злий дух, хор, балет) та призначеної для аматорського виконання у пансіоні шляхетних дівчат (1689). Українська вистава йшла у приміщенні «Мистецького арсеналу», сцена являла собою звичайний поміст, на якому сиділи музиканти-інструменталісти, а дійові особи та хор виходили через проходи глядацької зали.

Лаконічні декорації у дусі мінімалізму (художники Максим Кунц, Христина Корабельникова) виявилися універсальними для кожного з трьох актів, які не переривалися антрактами. Посеред помосту знаходився порожній квадрат, який, залежно від змісту дії, слугував і сценою, і кораблем Енея, і печерою чаклунки, і колодязем у потойбічний світ. Сучасним штрихом у дизайні сцени виявився вмонтований екран з морським пейзажем, характеризуючи місце дії, – оточений морем Карфаген. Костюми дійових осіб також не обтяжували візуальне сприйняття контрастами й громіздкими деталями. Усі артисти виходили на сцену босоніж, що надавало кожному образу легкості та сприяло природності рухів. Особливого значення мала кольорова гама костюмів, в якій переважали сині й фіолетові відтінки, символізуючи глибину, таємничість, містицизм та дуалістичність буття, характерні для естетики бароко.

Та, мабуть, найяскравішим проявом режисерської свободи Т. Трунової стало переосмислення образу Белінди (Тетяна Журавель, колоратурне сопрано). Із помірковано дружелюбної особи, яка всіляко підтримує головну героїню (Інна Гусєва, сопрано), цей персонаж перетворюється на підступну заздрисницю Дідони. Неординарним трактуванням позначений також образ чаклунки (Ігор Воронка, бас), що вирізнявся гротескним характером.

У постановці опери «Ацис і Галатея», прем'єра якої відбулася у Національній музичній академії України, ще виразніше виявилася панівна концепція режисерського театру, суть якої полягала в осучасненні міфологічного сюжету з характерним любовним трикутником. Ця пасторальна за жанром опера, написана Г. Ф. Генделем у лондонський період творчості

(1718; 1732), є «лаконічним англійським опусом для придворного музикування з речитативами, аріями, ансамблями й хорами пастухів, пастушок і німф» [Артем'єва, 2018, 111], сценічне втілення якого призначалося для виконання на відкритому майданчику. Подібно до опери Г. Перселла, кількість дійових осіб тут невелика: пара Ацис і Галатея (пастух і німфа), циклоп Поліфем, безнадійно закоханий у Галатею, та пастух Деймон, який виконує роль спостерігача, коментуючи події.

У результаті переосмислення Т. Труновою дещо статичної драматургії барокового лібрето публіка побачила трагікомічну історію курортного роману бортпроводниці Галатеї (Катерина Левицька / Іна Гусєва, сопрано) та пляжного рятувальника Ациса (Сергій Колесник / Леонардо Кортеллацці, тенор), який гине від рук ревнивого пілота Поліфема (Ігор Воронка / Євген Рахманін, бас). Деймон у цій історії виявляється жінкою (Анна Твердова / Дар'я Новіцька, сопрано) – другою стюардесою, яка, через нерозділену любов до Поліфема, має нездоровий потяг до чарки. Особливою активністю й рухливістю на сцені вирізнялася участь хору, подібно до античної драми. При цьому учасники хору трактуються у виставі як пасажери літака, що здійснює аварійну посадку на острів.

Так само, як і в постановці опери Г. Перселла, декорації «Ациса і Галатеї» вирішено в мінімалістському стилі (художник Олеся Головач): на сцені схематично зображено пляж, на якому розташовані вишка рятувальників та шезлонги, а в центрі – огорожений червоною мотузкою камінь, символ вулкана Етни, який наприкінці дійства стає знаряддям убивства Ациса Поліфемом. Аналогічно з попередньою постановкою, в оформленні сцени використано екран, на якому зображується певний фон поточних подій: морський берег або літак, що прибуває на острів, а в останній сцені – полишає його. У вирішенні костюмів персонажів (Катерина Бякова, Максим Голуб) акцент зроблено на світлих «сонячних» кольорах: жовто-гарячому, оранжевому, червоному та білому, що, ймовірно, символізують як літню спеку, так і градус конфлікту, представленого, щоправда, у дещо іронічному ключі.



Характерна особливість обох українських прем'єр – органічне поєднання концепції режисерського театру з принципами історично інформованого виконавства (далі ІВ), що їх пильно дотрималися диригенти-постановники опер, відомі в європейському музичному середовищі представники цього напрямку (Назар Кожухар у «Дідоні й Еней» та Йорг Галубек в опері Г. Ф. Генделя). Сутність ІВ, детально викладена у працях його провідних ідеологів і практиків [Харнонкур, 2002; Taruskin, 1995; Haynes, 2007], полягає у прагненні достовірного відтворення музики давніх епох, враховуючи специфіку її тогочасного функціонування, акустичні особливості приміщень, в яких звучали твори певних жанрів, естетичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію.

Згідно із засадами ІВ для постановок опер було здійснено оригінальні версії оперних партитур на основі уртексту та залучено старовинний інструментарій: клавесини, барокову і ренесансну гітари («Дідона й Еней»), теорбу, продольні флейти, тамбурін, бубон та ін. Увага співаків (як солістів, так і хористів) до базових принципів барокового вокального інтонування (чітка артикуляція, природна гучність співу, розрахованого на камерне приміщення, увага до приголосних англомовного тексту, відсутність форсування звуку та надмірної орнаментальності співу) забезпечила стильову відповідність виконання музиці Г. Перселла та Г. Ф. Генделя. Успішному результату передувала кропітка підготовка з відвідуванням майстер-класів провідних співаків барокової музики, спеціально запрошених в Україну: британки Емми Кіркбі, українсько-польської виконавиці Ольги Пасічник, італійця Леонардо Кортеллаці. Значних зусиль для вдосконалення співу в бароковій манері доклали хористи під керівництвом Наталії Хмілевської, яка спеціалізується на репертуарі старовинної музики з позицій ІВ.

Постановки опер «Дідона й Еней» Г. Перселла та «Ацис і Галатя» Г. Ф. Генделя на українській сцені в умовах режисерського театру продемонстрували дивовижне суголосся різних часів і культур. Сучасне прочитання Т. Труновою лібрето обох опер не спотворило ані задуми

композиторів, ані смисли сюжетів, адже мінливість та неоднозначність – провідні риси барокової естетики, які відкривають широкий простір для сміливих експериментів.

#### Список використаних джерел

1. Артем'єва, В. Б., 2018. «Ацис і Галатея» Жана-Батіста Люллі та Георга Фрідріха Генделя: два погляди на один сюжет. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(38), сс.107–116.
2. Гуменюк, Т. та Кривошея, Т., 2019. Рецепція “perola bargoşa” (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 1, сс.20–25.
3. Харнонкур, Н., 2002. *Музика як мова звуків*. Суми: Собор.
4. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2012. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства*, 5, сс.68–79.
5. Bentia, Iu., 2024. Handel's Acis and Galatea by Open Opera Ukraine: metamorphoses of the original text in the contemporary performances of early operas. In: *Art Readings 2023: Metamorphoses, New Art, International Scientific Conference, Vol. 2, Sofia, Bulgaria, 2023*. Sofia: Institute of Art Studies, pp.86–91.
6. Haynes, B., 2007. *The end of early music*. New York: Oxford University Press.
7. Taruskin, R., 1995. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.

**ОЛЕКСАНДР ДЕГТЯРЕНКО**

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

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

(Київ, Україна)

#### УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ

#### В ОПЕРІ АНАТОЛЯ ВАХНЯНИНА «КУПАЛО»

**Постановка проблеми.** В умовах глобалізації та інтеграції України у світовий мистецький простір постає проблема збереження національного репертуару, вітчизняних традицій, творчого доробку провідних постатей музичного театру. Це обґрунтовано необхідністю розуміння молодим поколінням особливостей світової культури, без забування при цьому і про досягнення українських митців. Без їх збереження можна втратити кількасотлітній доробок, що формувався на теренах України і може стати у нагоді, якщо його

переосмислити і синтезувати з новітніми мистецькими досягненнями. Тому те, що колись було новацією, у результаті подальших застосувань упродовж років, десятиліть, століть вже стало традицією, яка надбала характерні усталенні ознаки, потребує постійного оновлення та доповнення новітніми знаннями й здобутками мистецької практики. До таких перлин української музичної культури належить опера Анатолія Вахнянина «Купало», яка і сьогодні не втрачає свого пізнавально-виховного, етико-естетичного, водночас, дозвільного матеріалу, привертаючи до себе увагу глядача.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливості композиторської творчості А. Вахнянина розглянуті М. Новакович [5]. Аналізу музичної драматургії опер «Купало» А. Вахнянина присвячена робота. Я. Горак [3]. Свято «Купало» в контексті української обрядової культури досліджено В. Войтовичем [1] та О. Воропаєм [2]. Пластично-хореографічне вирішення танцювальних сцен в українській опері проаналізовано О. Касьяною [4]. Аналіз означених джерел дозволяє окреслити малодослідженість обраної проблематики, що актуалізує наукові розвідки означеної теми.

**Мета дослідження** – проаналізувати характер вирішення картини «Купало» в однойменній опері А. Вахнянина, виявити ступінь історичної достовірності української обрядовості у режисерській інтерпретації твору Львівською оперою.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Анатоль Климентович Вахнянин – український композитор, музикознавець, диригент, громадський та політичний діяч. Брав участь в організації музичного хорового товариства «Торбан» і «Боян» у місті Львові. Був депутатом Віденського парламенту. Доклав чимало зусиль для створення та функціонування Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка на посаді директора.

У його мистецькому доробку багато сольних та хорових вокальних творів, музичних п'єс для драматичних вистав: трагедії «Ярополк» («Хор норманів»); драми «Назар Стодоля» за Т. Шевченком; ораторії «Український вертеп» і «Буря на озері»; музика для хорів та солоспіви: «Садок вишневий», «Титар». Однією із

знакових та найвідоміших у мистецькому доробку композитора є опера «Купало», яка стала першим повноцінним національним твором на теренах Західної України.

На мистецький доробок А. Вахнянина значний вплив здійснила постать видатного українського композитора М. Лисенка. Галицький митець мав неабиякий інтерес до творчості майстра, виконував солоспіву М. Лисенка на слова Т. Шевченка «Тарасова ніч», «Минають дні», «Гетьмани» тощо.

Характерними особливостями опери А. Вахнянина «Купало» стали етнічна та культурна складові твору; високі моральні принципи; боротьба за волевиявлення українського народу; жертвність заради Батьківщини. В опері яскраво проявилися національний колорит, етнічні риси, культурні та релігійні особливості двох протилежних таборів; емоційна виразність головних героїв. Прем'єра вистави відбулася 1929 року у Харківському оперному театрі у рамках міжкультурних зв'язків Східної та Західної України та отримала позитивні відгуки від критиків і глядачів. Центральною темою в опері став образ Батьківщини, відчуття тогочасного національно і патріотично налаштованого суспільства. Як героїчний ідеал в опері постає образ української жінки.

В опері перетинаються кілька драматургічних ліній:

- народна обрядова (Купало), яка відображена в хорах першої дії та підкреслена символікою назви твору;
- героїко-православна (визвольна), що проявилася в кульмінаційних фіналах другої та четвертої дій;
- лірико-любовна, що розкривається у перших романтичних почуттях головних героїв Одарки і Степана.

Усі ці лінії перетинаються у знаковому місці опери – баладі Максима з останньої, четвертої дії, де глядач дізнається про причини та розвиток подій, що відбувалися з героями.

Стиль композитора в опері тяжіє до європейського музичного романтизму. Танцювальна сцена, що відбувається в першій дії, поєднує в собі мелодії та ритми коломийки, козачка і чардашу. Такий синтез танцювальних мелодій можна пояснити певним впливом на композитора тогочасної віденської «Tanzoperette».

Водночас у творі спостерігається вплив ідей М. Лисенка на формування національної моделі опери, що стала для галичан високим прикладом української музичної культури. А. Вахнянин захоплювався творчістю Соломії Крушельницької, коли вона перебувала у Львові (1903). Незважаючи на ексклюзивність опери «Купало», подекуди її називають аматорською, обґрунтовуючи тим, що це був один із перших досвідів композитора у написанні монументальних музично-театральних творів.

Задля проведення аналізу втілення картини «Купало» в однойменній опері А. Вахнянина у сценічній версії Львівської опери необхідно з'ясувати сутність і призначення цього обряду. За етнографічними нарисами В. Войтовича [1] та О. Воропая [2] означене свято було відомим нашим пращурам ще з часів язичництва, коли природа для них була найціннішим даром та ототожнювалася із проявами божественних сил. Наші предки уявляли Купало як бога краси і молодості, вважали це святом сонця із відзначенням його у день літнього сонцестояння, або сонцевороту, яке припадає на 23-24 червня. Наші пращури вірили, що в день Купала земля має неабияку силу, а символами очищення виступає вогонь, прообраз сонця (образ святості), і вода. За їхніми переконаннями, перестрибування через купальське вогнище відводить хвороби та безпліддя, а вода як символ очищення сприяє заплідненню та вічності. За водою ворожили, заговорювали її, а в купальську ніч пускали на воду вінки.

Після прийняття християнства свято Купало та пов'язані з ним традиції набули нового значення. Церква почала видозмінювати так звані «поганські звичаї» та інтерпретувати їх на свій лад. Таким чином, свято Купало стало святом Івана Купала на честь Іоана Хрестителя, або Іоана Предтечі, який був передвісником Ісуса Христа.

У Львівській версії опери (2003) картину «Купало» із першої дії у постановці хореографа Володимира Когута можна вважати прикладом мінімалізму в сценографічно-пластично-хореографічному вирішенні сценічної дії. У концептуальному баченні сцени були відображенні основні компоненти навколишнього середовища, деякі обрядові дійства, розроблена пластична

партитура дій персонажів. Образне вирішення танцювальної сцени залежить від ідейно-художньої концепції вистави, яку визначає режисер, тому реалізація ритуально-обрядової дії відповідно до режисерського задуму є важливою умовою розвитку драматургії оперної вистави. У цьому контексті хореограф є співрежисером у постановці вистави з точки зору її хореографічного наповнення. У пластичному рішенні В. Когут вдало передав традиції купальського свята, дівочих загравань та купальські ігри, хороводи. Символічною дією свята став обряд пускання вінків на воду та закликання дівчатами долі знайти своє кохання.

**Висновки.** Творчість композитора А. Вахнянина посідає важливе місце у розвитку музичної культури Західної України кінця ХІХ – початку ХХ століття. Його опера «Купало» стала першим повноцінним національним твором з розгорнутими монументальними масовими сценами та відображенням двох протилежних культур (християнської та мусульманської) на теренах Західної України. Аналіз сутності свята Купало та його сценічне відображення у львівській версії опери 2003 року дозволяє констатувати історичну достовірність обрядовості у концептуальному вирішенні означеної дії.

#### Список використаних джерел

1. Войтович, В., 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
2. Воропай, О., 1966. *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис*. У 2 томах. Т. 2. Мюнхен: Українське видавництво.
3. Горак, Я., 2001. Діяльність Анатолія Вахнянина у становленні українського театру в Галичині. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 5, сс.5–16.
4. Касьянова, О. В., 2020. Еволюційні модифікації танцювальних сцен у контексті генези української опери. *Українське музикознавство*, 46, сс.58–74.
5. Новакович, М., 2018. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика*, 3(29), сс.29–39.

**ЄВГЕН ДРОБЕНЮК**

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

завідувач трупною оперної студії

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

#### ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ АСПЕКТИ

#### ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ АКАДЕМІЇ

**Постановка проблеми.** Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського являє собою унікальний навчальний музично-

театральний комплекс, експериментальний майданчик для творчих пошуків і експериментів видатних діячів, викладачів і студентства у різних напрямках мистецької діяльності. Враховуючи реалії інтеграції України у світовий художній простір, студія спрямовує свою роботу на органічне поєднання навчального процесу, системної мистецької практики в умовах, максимально наближених до діяльності професійних театральних і концертних інституцій; конкурсно-фестивального руху в рамках проведення різновекторних всеукраїнських та міжнародних творчих змагань; активної співпраці з різноманітними громадськими організаціями та установами, відкликаючись на соціокультурні виклики сьогодення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Історії становлення Оперної студії як навчального театру для поєднання підготовки фахівців з мистецькою практикою в умовах, максимально наближених до професійних театральних і концертних інституцій, присвятив свої роботи В. Рожок [4, 5]. Формування оперного репертуару студії із застосуванням національних традицій у процесі підготовки майстрів музично-театрального мистецтва розглянуто П. Походзеєм [2, 3]. Різновекторні інтерпретаційні підходи до вирішення танцювальних сцен в оперному репертуарі студії визначила О. Касьянова [1]. Формат підготовки співака-актора в умовах навчального театру з'ясував Е. Сенько [6]. Огляд означених робіт дозволяє специфіку діяльності Оперної студії академії в реаліях сьогодення.

**Мета дослідження** – визначити основні компоненти організаційно-творчої роботи Оперної студії із забезпечення підготовки майбутніх митців в умовах опанування поточного репертуару.

**Виклад основного матеріалу.** Опера студія, відкрита у 1938 році, протягом десятиліть надбала великий досвід у різних напрямках мистецької діяльності, вдало синтезуючи національні традиції та зарубіжні новації. На цьому підґрунті було сформовано її власне творче кредо, яке полягає у шанобливому ставленні до класичного і фольклорного репертуару, оригінальних утіленнях сучасних вітчизняних і зарубіжних зразків, плідному співробітництві видатних

митців із талановитою молоддю, наданні пріоритету пошуку та експерименту нових форм діяльності студії в соціокультурних реаліях сьогодення.

Маючи розвинену інфраструктуру за аналогом професійного оперного театру (глядацький зал на 700 місць, велику технологічно оснащену сцену, репетиційні та допоміжні приміщення, театральні цехи і технічні служби), постановочну групу (режисерів, диригентів, хормейстера, балетмейстера, викладачів з вокалу та концертмейстерів), виконавський склад (оркестр, хор, солістів, балет, міманс), адміністративно-управлінський сектор, студія забезпечує функціонування поточного навчального репертуару, проведення різноманітних театральних-концертних заходів на високому національному і міжнародному рівнях.

Одним із важливих напрямів діяльності студії є забезпечення оперного репертуару, на якому у співпраці з професійними митцями набуває досвід роботи й талановита студентська молодь різних спеціальностей і спеціалізацій, готуючись до виконання майбутніх виробничих завдань в умовах театральних-концертних інституцій. Сучасна репертуарна політика Оперної студії передбачає органічне поєднання вітчизняних і зарубіжних класичних творів різножанрового спрямування і формату, серед яких опери Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» та «Ноктюрн», Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», Джузеппе Верді «Травіата» та «Ріголетто», Джоаккіно Россіні «Пробний камінь» та «Севільський цирульник», Гаetano Доніцетті «Таємний шлюб», Шарля Гуно «Фауст», Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро» та інші.

Організаційно-творчі аспекти постановочно-репетиційного процесу підготовки оперних вистав в умовах студії можна окреслити за наступним алгоритмом:

- визначення поточного репертуару студії відповідно до мистецького спрямування академії;

- закріплення постановочного складу вистави: диригента, режисера, балетмейстера, хормейстера, художника, узгодження з ними єдиного концептуального бачення вистави;



- обрання виконавців відповідно до характерних особливостей персонажів, донесення до них рольових завдань;
- робота з концертмейстером над вивченням оперних партій;
- складання графіку постановочно-репетиційного процесу: із різними виконавськими складами окремо, разом, із залученням різних підрозділів, цехів тощо;
- забезпечення художньої цілісності вистави завдяки правильному плануванню роботи, злагодженій діяльності постановочної групи, виконавців, різних структурних підрозділів і цехів, її презентація на глядача.

Успішність функціонування поточного репертуару Оперної студії значною мірою залежить від організаційно-творчих завдань, які окреслює і виконує завідувач трупною, спираючись на затверджений план роботи навчального театру. Будучи координатором чіткої та злагодженої взаємодії між постановочною групою, виконавським складом, театральними цехами і технічними службами, він забезпечує своєчасне виконання робіт, запланованих графіком постановочно-репетиційного процесу та підготовки вистави до випуску.

Завдання завідувача трупною полягає в тому, щоб гармонійно комунікували всі служби Оперної студії: солісти, оркестр, хор, балет із кафедрами оперної підготовки та музичної режисури й оперного співу. Це все можливо завдяки загальному розкладу роботи студії, який складає завідувач трупною, враховуючи побажання диригентів і режисерів. Розклад оновлюється кожного тижня, враховуючи поточний репертуар місяця. У розкладі вказують назви вистав, формат репетиції, час та місце проведення. Для того, щоб увести студента в партію оперної вистави, його необхідно підготувати концертмейстеру, який вчить з ним партію. Після вивчення партії студент здає її диригенту та починається цикл мізансценічних та оркестрових репетицій. Фінальним етапом такої роботи є генеральний прогон повноцінної оперної вистави з костюмами, декораціями та світловою партитурою із подальшою презентацією її глядачам.

**Висновки.** Завдяки правильно організованому постановочно-репетиційному процесу, злагодженій співпраці всіх структурних підрозділів

Оперної студії у забезпеченні гідної презентації її репертуару на глядацьку аудиторію можна досягти успіху у підготовці майбутніх митців музичних театрів та філармонійно-концертних організацій та задоволенні естетичних потреб і запитів різних верств населення.

#### Список використаних джерел

1. Касьянова, О. В., 2014. Хореографічні інтерпретації репертуару в Оперній студії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(22), сс.95–100.
2. Походзей, П. І., 2017. Національні оперні традиції на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. У кн.: *Культура – текст – особистість: українські перспективи, тези доповідей всеукраїнської науково-теоретичної конференції*, Київ, Україна, 1-2 червня 2017. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, сс.137–141.
3. Походзей, П. І., 2018. Репертуар Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського – освітня складова підготовки оперних фахівців. У кн.: *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології, матеріали XI міжнародної науково-творчої конференції*, Київ, Україна, 12 квітня 2018. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, сс.149–152.
4. Рожок, В., 2010. Оперна студія НМАУ ім. П.І. Чайковського: сторінки історії і сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.21–46.
5. Рожок, В., упорядн., 2018. *Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: до 80 років від дня заснування (1938–2018)*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
6. Сенько, Е. Ф., 2020. Специфіка підготовки співака-актора в оперному класі та Оперній студії. У кн.: *Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності, матеріали науково-практичної конференції*, Київ, Україна, 2-3 березня 2020. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.173–178.

**ЛЮДМИЛА ЄФРЕМОВА**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6272-5435>

*доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
провідний науковий співробітник відділу музикознавства та  
етномузикології Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України  
(Київ, Україна)*

#### **МУЗИЧНИЙ КОМПОНЕНТ НАРОДНОГО ЗИМОВОГО КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОГО ТЕАТРУ ПОДІЛЛЯ**

З давніх-давен разом із загальним пробудженням природи на території України святкували Новий рік. Назви місяців вказують на прихід нового року навесні. Після утвердження на Русі християнства новий рік офіційно відзначали

першого березня, з часом – першого вересня, а вже потім і досі – з першого січня. Водночас записи пісень зимового календарно-обрядового циклу мають усі ознаки весни: повернення птахів з вирію, початок сільськогосподарських робіт або й навіть літа, що може свідчити про ще давніший солярний новий рік під час літнього сонцестояння.

Зимовий цикл календарно-обрядових пісень Поділля містить світські та євангельські колядки й щедрівки, а також співи, пов'язані із театралізованими інсценізаціями на Маланку, водіння Кози та святкування Колодія. Ці фольклорні твори було опубліковано у низці фольклорних збірок [Пісні Тернопільщини, 1989; Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка, 1990; Ой ти, просо-волото, 2008; Єфремова 2010; Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая, 2010; Народні пісні Хмельниччини, 2014; Народні пісні Вінниччини, 2019 та ін.].

На Поділлі зустрічаємо лише поодинокі зразки співів на Василя та Маланку (13-14 січня). Водночас, у циклі новорічно-різдвяних співів краю особливе місце посідають інсценізація та виконання пісень на Маланку (маланкування) 13 січня, напередодні старого Нового року. Хлопці перевдягалися у парубків, дівчат, вояків, циган, весільних персонажів, вдягали різні маски та ходили по кутках села з музикантами та деркачами. Головним персонажем була Маланка – хлопець, перевдягнений на дівчину. Жартували, співали пісень.

Тексти пісень на Маланку тісно пов'язані із щедрівками (про що свідчить інципіт «(Та й) шандрій вечір» [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 122, № 132]. Але за мелодіями ці пісні ближче до мінорного тридольного купальсько-петрівчаного типового наспіву з ритмом 11121 2121 (три вісімки, чвертка, вісімка; чвертка, вісімка, чвертка, вісімка), ймовірно, маючи з останніми віддалені генетичні зв'язки (про це свідчить зокрема й інципіт пісні «Петрівочка, мала нічка» [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 104, № 115]). Тільки у деяких записах зафіксовано іншу мелодію.

Тексти пісень на Маланку здебільшого вільно поєднують різні тематичні блоки: Маланка, пасучи, губить два качури, а коли пішла їх шукати, заблукала; у полі дівчина зустрічає Василя, який оре плугом, та просить його вивести на дорогу, не гонити її кури, обіцяє посіяти васильки в городі та доглядати за ними; робоча Маланка мила у потоці посуд, впустила, ложку-тарілку або перстень та замочила тоненький фартух, просячи вітер його висушити. У деяких записах контаміновано не тільки маланкові сюжети, але й родинно-побутові [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 128, № 140].

На теренах Наддністрянщини розповсюджена пісня про те, як Маланка тче кидрі або пряде кудрі, кидри (кендинове прядиво з трав'янистої рослини, з неї виробляють полотно), які забирає тільки милий (ОК-ТМ-04, коди пісень подаємо за частотним каталогом [Єфремова, 2009]). Там Маланку називають подністрянкою, вона пливе Дністром. Пісню «Мала ночка петрівочка» про прядіння кидрів з типовим колядковим сюжетом переваги милого фіксували то як маланкову, то як петрівчану. Цим вона може незаперечно свідчити про колишнє святкування нового року влітку під час літнього сонцестояння.

Серед найбільш розповсюджених на східному Поділлі інципів пісень на Маланку – «Ой учора ізвечора» (ОК-ТМ-01), інші – на західному: «Наша Маланка», «Ой господарю» (ОК-ТМ-02 [Пісні Тернопільщини, 1989, с. 111]), «Петрівочка – мала нічка», (ОК-ТМ-04). Зв'язки маланкування із петрівкою, купальсько-петрівчані наспіви пісень на Маланку, число три, притаманне багатьом колядкам та щедрівкам, які знаходимо у піснях на Маланку, також свідчать про безпосередній часовий збіг цих двох свят та обрядів у минулому, особливо у Наддністрянщині.

На Вінниччині також зафіксовано варіанти пісні «Меланка ходила» (ОК-ТМ-05 [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 109, № 122]), розповсюдженої переважно на Слобожанщині, з християнськими мотивами.

Співи також рясно супроводжують театралізовану виставу «Коза». Більшість з них зафіксовано у Кам'янець-Подільському районі Хмельницької області, є кілька записів із західної Черкащини та Кіровоградщини. Низку

пісень до «Кози» на початку ХХ ст. зафіксували М. В. Лисенко та В. Й. Харків у с. Гаврилівці Кам'янець-Подільського району [Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка, 1990, с. 208]. Як і у піснях до Маланки, у них можуть вільно поєднуватись різні сюжетні лінії. Серед найбільш розповсюджених пісні «Пустіт до хати» (ОК-ТК-01), «Ой пляшу, пляшу» (ОК-ТК-03), про вовка та стрільців «Ой за горами» (ОК-ТК-02). Зустрічаємо й побутові сюжети [Ой ти, просо-волоото, 2008, с. 54]. Пісні про Козу співаки часто нанизують одна на другу.

У записах співів до вистави «Коза» переважають мелодії речитативного плану. Більшість з них відповідають колядковому пісенному типу з коротким рефреном («Пустіт до хати», ОК-ТК-01), решта мають вільнішу інтонаційну структуру. Найхарактернішим у більшості записів є інтонаційне втілення приспіву «Гоц, коза, гоц, гоц» низхідним октавним стрибком з горішньої до нижньої квінти із зупинкою на тоніці [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 130, № 143]).

Новорічні (різдвяні) вітання у селянських дворах колядниками майже не обходилися без ряджених, театралізованих сценок та цілих вистав. Однією з улюблених сценок було зображення ряженими оранки ведмедями. Пісні до цієї вистави зафіксував В. Харків у Кам'янець-Подільському районі. Вони розпочинаються вигуками «Гей, гей», за що їх прозивають ще «гейканнями». Гейкання, ймовірно, були цілком речитативними, про що свідчить їхня нотація звуками приблизної висоти.

Колодія (масницю) відзначали за тиждень до Великого посту. Після зимової скоромної їжі відмовлялися від м'яса, проте вживали молочні продукти, сир, а також яйця, виробляючи з них млинці та вареники. Справляли весілля. Якщо у північних та східних областях України святкували Масляну, на Поділлі – Колодія. Протягом тижня відбувалися театралізовані обрядодії: у понеділок «колодка народжувалась», у вівторок її «хрестили», у середу відбувалися «похрестини», у четвер «колодка вмирала», у п'ятницю її ховали, а в суботу «поминали». У неділю молоді, яка не встигла одружитися до посту,

чіпляли колодку, невелику палицю, до ноги, яку ті волочили за собою, поки не дадуть викупу.

В обрядах брали участь переважно жінки, частуючись та співаючи пісень. На Поділлі зафіксовано низку колодійних співів М. П. Гайдаєм на початку минулого століття, а також сучасними збирачами. Коли несли Колодія хрестити, співали хрестильну пісню з побажанням: «Щоб такий був багатий» [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 111, № 128] та старовинним наспівом, що частково зберіг прадавню ритмоформулу пісень породіллі на народження дитини 11211 (дві вісімки, чвертка, дві вісімки). У середу у шинку жінки збиралися відсвяткувати похрестини, співали застільні та жартівливі пісні до танцю. Зрештою Колодій «помирав», його «хоронили» та «оплакували» (голосили по Колодію). Пісні співали також йдучи на Колодку та повертаючись з неї [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 114, № 135], шкодуючи, що вона закінчилася. Більшість колодійних пісень має жартівливий характер у поєднанні з моторно-танцювальними наспівами. Співали також, прив'язавши колодки до ніг або рук неодруженої молоді.

Загалом цикл зимових календарно-обрядових пісень на Поділлі набагато різноманітніший, ніж у Наддніпрянщині, але дещо скромніший, ніж у північних та північно-східних регіонах України. Натомість тут представлена вся палітра співів зимового календаря: колядки та щедрівки (світські та християнські), народні театралізовані вистави Маланка, Коза та Колодій у супроводі інструментальної музики та співів.

#### Список використаних джерел

1. Єфремова, Л. О., 2009. *Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3-х частинах. Ч. 1. Опис*. Київ: Наукова думка.
2. Єфремова, Л. О., 2010. *Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3-х частинах. Ч. 2. Антологія–хрестоматія*. Київ: Наукова думка.
3. Єфремова, Л. О., упорядн., 2019. *Народні пісні Вінниччини (з колекцій збирачів фольклору)*. Київ: Логос.
4. Дмитренко, М. К. та Єфремова, Л. О., упорядн., 2014. *Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору)*. Київ: Наукова думка.
5. Данилевська, Н., упорядн., 2008. *Ой ти, просо-золото: Українські народні пісні у записах Надії Данилевської та Миколи Ткача*. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-поліграф».
6. Стельмащук, С. І. та Медведик, П. К., упорядн., 1989. *Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика: пісенник*. Вип. 1. Київ: Музична Україна.

7. Єфремова, Л. О., упорядн., 1990. *Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка*. Ч. 1. Київ: Музична Україна.
8. Гайдай, М. М., упорядн., 2010. *Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая*. Київ: Видавництво «Сталь».

**ПЕТРО ІЛЬЧЕНКО**

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8617-4228>*

*заслужений діяч мистецтв України, професор,  
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,  
режисер-постановник  
Національного академічного драматичного театру імені І. Франка  
(Київ, Україна)*

**РЕЖИСЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО ТВОРУ  
У СВІТЛІ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ**

Кожна епоха, кожний період розвитку театру має свої особливості вияву, свою самобутню естетику, формотворчі ознаки засобів сценічної виразності. Не випадає із цього ряду і сучасний етап розвитку музично-сценічного мистецтва та його авангарду – режисури музичного театру.

Потік свідомості, імпульси озаріння, імпровізації, інсталяції, провокації, вербатім і багато інших форм художньо-сценічного пізнання світу, дослідження його проблем, прогнозів розвитку суспільства, засобів відображення характеризують сучасне сценічне мистецтво.

На сьогодні у більшості театрів і, зокрема, у музичному, сюжети, запропоновані обставини драматургії, специфіка конфлікту осучаснюються: одягаються у сучасне вбрання, обставляються сучасними інтер'єрами, занурюються у сучасні форми протистояння. Одразу зауважу, що цей процес відбувається протягом всієї історії розвитку театру, і не зупиняється він ніколи. Згадаймо, скільки драматургічних версій ми знаємо про історію Дон Жуана, перелицьовування сюжетів Аристофана, Плавта, а згодом і Мольєра. Питома частина драматургії Шекспіра, Лопе де Вега, Брехта теж осучаснені, модернізовані давні сюжети. Це природньо, і ніхто такий порядок речей не ставить під сумнів.

Така ж тенденція і у постановках вистав. Згадаймо постановку оперети «Пошились у дурні» М. Кропивницького (реж. Ф. Лопатинський) у театрі «Березіль», де дія п'єси переноситься на арену цирку, а в цирку на той час, у 30-ті роки ХХ століття, ставилися історичні п'єси-хроніки тощо. Або К. Хохлов у Київському театрі ім. Лесі Українки дію п'єси О. Островського переніс у монастир, зробивши персонаж Мурзавецьку ігуменею.

Правда, результат багатьох модернізацій, особливо в царині режисури, не завжди витримує критику. Ось і сьогодні багато вистав, зокрема і музичного театру, викликають захоплення своєю фантазією, сміливістю вирішення, провокативністю, але за конфліктом, за точністю переведення його характеру на ґрунт сьогоднішніх реалій у більшості результат модернізацій формальний.

Як приклад візьму виставу одного із провідних театрів країни «Одруження Фігаро» Бомарше. Вистава смілива, популярна, подобається вона і мені багатством фантазії, пристосувань, використанням цікавих засобів виразності. Одним словом, у виставі багато хорошого, цікавого, окрім точності переведення модуля конфлікту епохи Бомарше на ґрунт нашого часу. У час, відображений драматургом, конфлікт був детермінований законом «першої шлюбної ночі», хай формально відмінним графом, затухаючим за гостротою у суспільства, але законом. Піти від графа, змінити місце проживання без його відома, вийти з-під пресу обставин було майже неможливо. І так багато обставин.

У сучасній версії вистави граф є всього лиш володар значної авіафірми, а Фігаро і Сюзанна – його підлеглі працівники. Підлеглі, але не тотально залежні від графа люди. При ускладненні до неможливості обставин героям історії можна звільнитися і перейти працювати до іншої авіафірми, можна подати позов на графа до профспілки, нарешті, до суду. Проблема, яка ставиться у Бомарше, на наш час немає тієї гостроти і безвиході. А у виставі при осучасненні має бути точне, адекватне за гостротою характеру перенесення предмету конфлікту. Те саме можу зауважити про перенесення дії п'єси «Украдене щастя» І. Франка у наш час в одній із сучасних вистав. У автора історія відбувається на Бойківщині,



де діють патріархальні закони, порушення яких суворо, тотально карається всією спільнотою. Порушення не пробачається, покарання максимально жорстоке.

Головна героїня твору Анна свого часу давала клятву коханому Михайлу, що любитиме його вічно, вийде за нього заміж і вік з ним у купі проживе. Потім, обманута братом, що нібито її коханий Михайло загинув на війні, дає слово-клятву вже перед олтарем, перед Богом, на вірне і вічне співжиття з Миколою. Клятву не можна порушувати, особливо церковну. І коли у життя Анни вривається «воскреслий» Михайло, вона у мить стає клятвopорушницею; на той час конфлікт мав характер трагедійності та невичерпності, особливої тупиковості. У наш час такої гостроти даної проблеми немає, інші реалії, інше ставлення суспільства до цього конфлікту. Зараз можна просто розійтись, розірвавши шлюб. На той час це було неможливо.

Щоб знайти ступінь і рівень переведення класичної драматургії у реалії сучасності, треба досконало вивчити, дослідити контекст життя, що там відображений.

Проблеми часто виникають там, де режисери зменшують увагу до вивчення, дослідження, пізнання коду драматургії, де не проводять або формально проводять режисерський аналіз драматургії.

Аналіз (від грец. «розчленування») музично-сценічної драматургії – складний творчо-дослідницький процес «розкладання» драматургії та розгляд (дослідження) складових його змісту та форми: ідейного спрямування, конфлікту, жанру, композиції, специфіки відображеного у творі життя, характерів дійових осіб, стилю, мови твору тощо.

Режисерський аналіз драматургії – підготовчий етап самостійної роботи режисера над створенням майбутнього сценічного твору. До кола питань режисерського аналізу входять обґрунтування вибору твору; вивчення специфіки відображеного у драматургії та творчості автора; дослідження власне самої драматургії.

Аналіз як дослідження складових драматургії має проводитись комплексно, без відокремлення одного від іншого, а в їх взаємозв'язку та взаємодії, засвоєння драматургії як художнього цілого.

З чого ж починати режисерський аналіз музичної драматургії (маю на увазі партитуру твору, а не лише літературну основу)? Як не дивно, не з визначення теми, проблеми, ідеї, а з кістяка драматургії – подієвого ряду. Він формується вчинками, які творять факти, а є дійові факти, що творять проблемність, конфліктність, поступовість життя. Факти, які підтверджують даність, уточнюють, розширюють, надають об'ємності, емоційного окрасу течії життя, залишаються фактами, а дійовий факт, який кардинально змінює конфлікт, його гостроту, спрямованість, розстановку сил у конфлікті, принципово міняє масштаби зіткнення, може визначатися як подія. Звичайно, подія докорінно і принципово змінює і течію сюжету як зовнішнього виразу розвитку подієвого ряду драматургії. Таким чином, вчинки, факти, події та навіть випадок творять подієвий ряд, тобто об'єктивний зміст музично-сценічного твору.

Визначення подієвого ряду твору допоможе віднайти наскрізну дію, яку творить головний герой або колективна сила (головні герої твору) для досягнення певної мети. Їм обов'язково протистоїть контрнаскрізна дія (воля, зусилля, фізичні та психічні вчинки, матеріальні сили персонажів, що протидіють, роблять супротив, стверджують свої бажання). На стиці наскрізної та контрнаскрізної дій, як правило, виникає подія (подія, яка рухає історію, сюжет, розвиток конфлікту). Головних подій не так вже й багато. Як правило, одна подія в основі експозиції (латентна стадія зіткнення), зав'язки (зародження стадії конфлікту), кульмінації, розв'язки, можливо, але не обов'язково передкульмінації, післякульмінації, фіналу. А ось у періоді розвитку дії конфлікту їх буває множина, хоча іноді й не так багато. Сприяння правильної оцінки фактів та подій допомагає виявленню послідовної, логічної та органічної поведінки персонажу.

До того ж оцінка фактів і події є визначальним фактором виявлення надзавдання драматургії, природи характеру та предмету конфлікту. Саме із

об'єктивно виявленого, дослідженого подієвого ряду визначається, викристалізовується конфлікт драматургії – головне, фундаментальне зіткнення, яке і буде рухати (рухає) течію сценічної дії персонажів, їх фізичних і психічних зусиль, устремлінь, філософських і етичних позицій тощо. Конфлікт не придумує режисер, а ретельно, точно, вивірено виводить із тріади вчинки-факти-події твору (подієвого ряду твору). І для точності визначення конфлікту дуже важливо з'ясувати суб'єктивне ставлення до подій і фактів автора твору, драматурга. Конфлікт – сутність музично-сценічного твору. За визначенням французького театрознавця П. Паві, конфлікт – зіткнення антагоністичних сил драми, зіткнення протилежних сил, подолання труднощів, перешкод, відкриття нового, невідомого; суперечність, що приводить дійових осіб до боротьби, розгортається у подіях п'єси та загалом завершується в її межах.

Конфлікт виникає з двох причин: прагнення персонажів до різної мети та досягнення мети різними шляхами. Конфлікт визначається як головний та побічний (щодо наскрізної дії п'єси); зовнішній та внутрішній (щодо дійової особи); трагедійний, драматичний та комедійний (за характером боротьби); вичерпний, важко вичерпний, невичерпний (за способом розв'язання).

У конфлікті важливо з'ясувати зміст конфлікту, виявити конфліктуючі сили (розстановка дійових осіб щодо головного конфлікту драматургії, їх наскрізна дія та протидія); предмет конфлікту (об'єкту драматичної боротьби між персонажами) та його розвитку (початок боротьби, розвиток, кульмінація та її завершення).

Тепер, коли виявили модуль конфлікту, можна визначати жанр драматургії. Класика визначення жанру – це емоційне ставлення автора до зображувального об'єкту. Один із авторитетів практичної режисури дає своє визначення, що жанр – спосіб відображення, кут зору автора на дійсність, переломний момент у художньому образі. Але що таке у драматургії зображувальний об'єкт або кут зору на дійсність, мало зрозуміле для практичної режисерської роботи (для театрознавства, можливо, прийнятне визначення). У практичній роботі над драматургією головний чинник – конфлікт. А от кут зору

на автора, на конфлікти (зародження, зав'язка, розвиток, взаємопроникнення, а головне – розв'язка) дають можливість підступити до з'ясування жанру. Ми знаємо три основні фундаментальні жанри: трагедія, драма і комедія, – та безліч похідних від них. Якщо брати відповідно до конфлікту, то у трагедії конфлікт невичерпний. У драмі конфлікт важко вичерпний, а в комедії – легко вичерпний (або й дріб'язковий, як у водевілі, опереті, жарті). Саме поведінка конфлікту дає і визначення тих сотень підвидів жанру. У «Хазяїні» І. Карпенка Карого дві смерті – агронома Зозулі та Терентія Пузиря, п'єса закінчується погромом в одному із сіл, яким володіє Хазяїн, а конфлікт знищення «злих сил» відбувається дріб'язково: Пузир побіг за гускою, що смикала скирду снопів зерна, напорвся на кілок, що стирчав із землі, відбив нирки, через жадобу відмовився лікуватися і вривав дуба. Чим не комедія? У «Наталці Полтавці» М. Лисенка серйозний конфлікт Наталки і владного чоловіка, юриста Виборного, до смішного легко вирішується на користь бідної та беззахисної дівчини Наталки. У першому випадку комедія соціального, у другому – лірична, бо конфлікт на основі взаємовідносин між чоловіком і жінкою та почуттями між ними.

Жанр включає такі складові: а) жанрові особливості; б) міра умовності; в) відчуття природи почуттів; г) спосіб існування персонажа. Звичайно, якщо брати розширене поняття жанру драматургії, то варто додати, що жанр – це емоційне ставлення автора до конфліктної системи, композиції, побудови характерів персонажів, побудови діалогу, використання мовного компоненту тощо.

Що таке тип умовності? Це міра співвідношення конкретного й абстрактного, побутово-історичної достовірності та узагальненості у сценічному творі. Жанр драматургії визначає зміст і форму побудови твору, визначає співвідношення всіх компонентів: сценічної дії, темпоритму, характерів персонажів, залученість у конфлікт, атмосфера, в яку занурене відображення у п'єсі життя. Проблеми жанру розлого і детально розглянуто у книзі видатного режисера-практика українського театру В. Василько «Фрагменти режисури» у розділі «Проблеми жанру у режисурі».

Тепер можна приступати до визначення ідейно-тематичного розділу (тема, проблема, ідея драматургії). Визначень поняття теми є просто величезна кількість. Є мистецтвознавчі, театрознавчі, режисерські визначення тощо. І режисерських визначень багато. Є визначення, що тема – головна проблема; або тема – досліджувана боротьба, коло подій; або «про що говориться у творі». Мені здається, що для режисерського визначення у всіх визначеннях немає чистоти визначення. Тема – головна проблема. Тут один термін покриває інший, тема то тема, а проблема – проблема.

Тема (з грец. те, що покладено в основу; про що) – це проблемне явище або коло проблемних явищ, що відображені автором у драматургії (певного періоду на певній території) з метою дослідження, висвітлення прогнозу, моделювання, попередження тощо. Це можуть бути явища самотності, невгамовної пристрасті, безпричинної неспровокованої ревності, украденого щастя, безталання тощо. Тема із безкінечності та космосу, всесвіту має обмежити певний контур розгляду подій у часі та просторі, не дає можливість у майбутньому режисеру розглядати події взагалі, безконкретно. Точне визначення теми із конфлікту твору конкретизує майбутній процес втілення. Проблема (від грец. – завдання) – життєве протиріччя, яке виявляє і досліджує автор у драматургії, це питання, що вимагає вивчення та розв'язання. У драматургії автор може торкатися декількох проблем, що у сукупності становлять проблематику драматургії. Проблема може і має давати окрас темі, але це самодостатній компонент режисерського аналізу твору. І, нарешті, ідея (від грец. – поняття, уявлення) – головна думка музично-сценічного твору, емоційно-інтелектуальне ставлення автора до відображуваної ним дійсності (конфлікту), думка, до якої драматург повертає увагу.

Усі три складові ідейно-тематичного аналізу (тема, проблема, ідея) взаємопов'язані, одне поняття витікає з іншого, вони мають обов'язково взаємоузгоджуватися, а не силоміць, формально підганятись. Тому мені здається, що проблема режисерського аналізу драматургії, зокрема музичної, у наш час не тільки не знімається, не послаблюється, а все більше зростає.

Режисерський аналіз музичної драматургії – обов'язкова і гостро необхідна умова в роботі музичного режисера над задумом майбутньої вистави. Це перший і фундаментальний розділ з тріади режисерського постановочного плану вистави (режисерський аналіз драматургії, режисерський задум та режисерське втілення вистави).

За кількості сучасних сценічних починань, особливо класичного репертуару, здійснити оригінальну, самобутню, неповторну виставу без глибокого, всебічного, тотально-вивіреного аналізу музичної драматургії сумнівно. Тільки повне пізнання, якнайглибше занурення у мотиви виникнення задуму автора, закономірностей зародження, розвитку, взаємозбагачення і розв'язання конфлікту, способу організації композиційної побудови мотивів поведінки персонажів, їх бажань, намірів, уподобань, жанрової організації викладення сюжетної історії та багато іншої дослідницької роботи матиме можливість вийти на свій, притаманний тільки собі, індивідуальний режисерський задум вистави.

У терміні «режисерський аналіз драматургії» важливі обидві складові: і «аналіз», і «режисерський». Аналіз – розчленування предмету пізнання, абстрагування його окремих сторін чи аспектів. Аналіз драматургії – складний творчо-дослідницький процес «розкладання» музично-сценічного твору і виявлення складових його змісту та форми ідейного спрямування, конфлікту, жанру, композиції, характерів дійових осіб тощо. Визначення складу і властивостей цілісності системи музично-сценічного твору, уточнення форми будови структури, дослідження кожного елементу цілісної будови твору, закономірностей, за якими твір задуманий, втілений у певну форму, пронизаний цілісним функціонуванням даного модуля.

Аналіз – розчленування не з метою знайти закладену автором логіку сценічної дії даного механізму, не переіначити, не підпорядкувати нашій суб'єктивній логіці, а дослідити, пізнати, відгадати, віднайти, прослідкувати саме авторське бачення відображеного у творі життя.

Аналіз має бути проведений через дію (дія – вольовий психофізичний акт, спрямований на подолання перешкоди з метою досягнення цілі). Лівову долю сценічної дії ведуть персонажі музичної драматургії, а оркестр веде основну дію засобами музичної виразності. Тому необхідне скрупульозне вивчення музичної партитури як музичної драматургії.

За багато років роботи зі студентами я помітив, що рідко у кого з них на 2-3 занятті вже готовий режисерський задум уривку, акту, а то і вистави. У більшості з них з'являється спокуса швидко зупинитися на зовнішньому ознайомленні з музичною драматургією, є бажання свої поверхневі уявлення нав'язати драматургові. Має бути навпаки: авторська концепція повинна мати абсолютний формат/варіант/статус.

До того ж у сучасну музичну режисуру часто залучаються люди без фундаментальної режисерської освіти, спеціалісти з інтуїції, так звані креативно мислячі. Чи можливо таке у медицині, інженерії, атомній енергетиці чи хоча б у диригентському мистецтві? Чому дилетантизм так часто допускається у сфері режисури? Можливо тому, що так легше, але доцільніше.

**ЛАРИСА КАДИРОВА**

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

*народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, заслужений діяч культури Польщі, професор, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, акторка Київського театру «Сузір'я» та Херсонського академічного театру ім. М. Куліша.  
(Київ, Україна)*

## **ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ВИДАТНИХ ПОСТАТЕЙ КУЛЬТУРИ**

### **І МИСТЕЦТВА В ЛІТЕРАТУРНИХ ПРОГРАМАХ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

В умовах сьогодення, як ніколи, зростає потреба суспільства в просвітницьких програмах засобів масової комунікації, однією із дієвих форм якої є літературний мистецький проєкт. Його характеризує різноманітність тематичної спрямованості з відображенням життя і творчості видатних постатей художньої культури і мистецтва різних країн та історичних епох.

Значення літературно-мистецьких проєктів на радіо і телебаченні складно переоцінити. Вони виступають як спосіб пізнання світу, в якому ми живемо; сприяють формуванню ціннісних орієнтирів у суспільстві; здійснюють просвітницьку діяльність; впливають на етико-естетичне виховання, становлення світоглядних та громадянських позицій слухача/глядача.

Тематична спрямованість проєктів, створених та презентованих на радіо та телебаченні автором повідомлення, різновекторна. Найбільш яскраві та знакові приклади ілюструють багату палітру авторських вечорів, мистецьких програм, щомісячних читань та інтерв'ю, кінофільмів та аудіозаписів.

Найбільш плідним і цікавим для глядачів/слухачів виявився цикл авторських вечорів про 18 лауреатів Національної премії імені Тараса Шевченка» та про 14 родин видатних майстрів української театральної сцени; 60 творчих зустрічей зі всесвітньовідомими українськими митцями; 60 ювілейних вечорів, присвячених видатним письменникам, поетам, композиторам; 10 вечорів класичної та сучасної поезії. Усі ці зустрічі було проведено за участю у ролі організатора/режисера/ведучої/читця автора означеного повідомлення.

На цих вечорах кияни зустрічались з провідними діячами мистецтва та літератури: Л. Костенко, В. Шевчуком, Н. Матвієнко, І. Драчем, П. Мовчаном, М. Жулинським, Н. Сумською, А. Хостікоєвим та іншими. В Українському домі цикл літературних вечорів, присвячених творчості П. Мирного, П. Куліша, М. Рильського, А. Міцкевича, Д. Павличка, Ю. Мушкетика, Ш. Бодлера, також був організований, зрежисований та проведений за участі автора повідомлення.

З 1980 року й донині за ініціативи Л. Кадирової вийшли в радіо- та телеэфір 30 мистецьких програм, присвячених видатним постатям літератури, театру, кіно. На телеканалі «Культура» нею записано 5 моновистав із циклу «Театр Лариси Кадирової». Водночас на каналах «Промінь» та «ТРК» відбуваються щомісячні читання поезії, а на радіоканалі «Ера» автор повідомлення надає щомісячні інтерв'ю з проблем розвитку театрального мистецтва загалом та українського зокрема.



На телеканалі «Культура» Л. Кадировою як сценаристом та ведучою створено відеофільми «Моя Заньковецька», «Моя Леся Українка», «Поєми Т.Г. Шевченка», «Цвістимеш ти, покіль мій спів лунає. За листами та поезіями Івана Франка» (композиція М. Косіва), «Поезія Ліни Костенко», «Сповідь Марусі Чурай. Ліна Костенко». А з 1987- 2011 роки автор повідомлення знялася у 20 кінофільмах за творами українських драматургів та письменників, записала 8 аудіодисків, присвячених творам видатних українських поетів та прозаїків, як класиків, так і сучасників.

При цьому завжди намагалася зберегти Ойкумену мови, слова, думаючи про екологію української мови. Найбільшою популярністю серед українського слухача/глядача користувалася тема землі та мови.

Земля і мова. Тема землі – це тема виживання не тільки слова, а й української мови в цілому, але й знання історії та мови й історії української культури. Це про любов до нашої землі, до слова, до пісні. Ми пам'ятаємо слова Б. Грінченка: «Любов дарує назавжди, егоїзм дає лиш у борг». Кожна людина, маючи моральний закон у собі, мусить пам'ятати, що над нами небо – зіркове. І там зірки Івана Франка, Миколи Лисенка, Марії Заньковецької, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка, Лесі Українки, Леся Курбаса. Ми маємо говорити про те, що крізь час та простір існує зв'язок естафети емоційної, інтелектуальної, духовної. Творімо наш земний Парнас!

Потрібно говорити про українське слово не тільки на національному, але й на міжнародному рівнях. Авторка повідомлення об'їздила багато країн, грала в різних приміщеннях, різних формах простору. І всюди я грала українською мовою. Пам'ятаю в Португалії виставу «Не плачте за мною ніколи» М. Матіос. Підійшов режисер португальського театру Руї Мадейра і сказав, що не потрібен рухомий рядок португальською мовою, який пояснював сценічну дію у виставі, бо все зрозуміло з дій актриси, з її духовної та інтелектуальної присутності. Саме це найголовніше: актор і глядачі починають розуміти одне одного на вербальному і невербальному рівнях.

Коли актор починає грати, відлущуються всі побутові звички, все штучне, неприродне, те, що стримує людину в лещатах, весь той дріб'язковий намул. Людина робиться оголеною. А від тієї оголеності рецептори пам'яті, підсвідомості, якщо хочете, навіть інтуїції таке видають на-гора, про що ти ніколи не думав. І це не генетична пам'ять, а щось більше, що є у світі, але чого ми не здатні в житті відчувати, це та духовна оболонка, той емпірей, що є над кожним із нас. І цьому неможливо навчити. І тут зосереджується увага на відкритті нових рівнів для сприйняття, але далі людина через інсайт має це все відчувати своїм серцем і розумом. Тоді це по-справжньому. І тоді те, про що вона переповідатиме людям, які прийшли подивитися, буде реальністю, але *магічною реальністю*, як у Маркеса. Слухач відчуває магічний реалізм і поряд – українське голосоведіння. Якщо це вдасться поєднати і на тому тлі прокреслити суто пластичний театр, тоді може бути дуже цікава сторінка в житті української культури.

Словом і про слово говоримо зі студентами, кажучи про життєвий і творчий шлях пізнання, на якому попереду віхами майорять наші духовні предтечі. Згадуючи їхні імена в просторі та часі, ми обов'язково ведемо за собою глядацький асоціативний ряд літератури, слова, музики. Ми все це об'єднуємо і говоримо: що ж це за слово, написане на білому аркушеві паперу, потім інтерпретоване та озвучене нами? А перекладене слово? А перетворене у пластику, жест? Виразність мовлення. Голос. Дихання. Дикція. Орфоепія. Звук. Резонатори. Гімнастика мовного апарату. Наголоси. Структурно-інтонаційна організація тексту. Логічна виразність. Інтонаційна виразність. Темпо-ритм. Міміка і жест як компоненти виразності. Техніка мовлення. Слово-дія. Творча фантазія. Відчуття правди. Спостереження. Оволодіння мелодекламацією, як генофондною основою українського театру.

Це основи мовної культури, які за збереження органічної якості звуку допоможуть студенту музичної академії виявляти свої думки й почуття, допоможуть у чистоті звучання сценічного інтонаційного виявлення зберегти красу, міць, своєрідність української мови в її усній мовності.

Сьогодні, працюючи зі студентами над композицією «Весь світ – театр...І ми в ньому актори», об'єднуємо імена вершини світової театральної культури англійця В. Шекспіра та українки Лесі Українки, перша драма якої «Блакитна троянда» увірвалася у модерний світ Європи – світ символу. Вона торкнулася проблеми розвитку культури, яка «потребує своєї жертви», поставила питання: «Для чого мусять люди жити?», порушила питання людяності. Портрет Лесі Українки намалював Іван Труш, кажучи: «Нам треба стояти... ногами на нашій землі, головою бути в Європі, а руками охоплювати якнайширше справи української нації».

Автор повідомлення сформувала особливий напрям сценічного мовлення у вітчизняному театральному мистецтві, який характеризує не тільки інтонаційно-емоційне забарвлення мови, але й її візуальний образ, що передбачає одночасне застосування засобів виразності різних видів мистецтв: музики, співу, танцю, сценічного руху, пластики, образотворчого мистецтва тощо. Школа сценічного мовлення Л. Кадирової яскраво проявилася в її наступниках-учнях, які продовжують розвиток цього напрямку на провідних театральних сценах, у філармонійних установах, у вищих мистецьких навчальних закладах України.

**МАРІАМНА КАПІТУЛА**

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

*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*

*(Київ, Україна)*

## **ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРІВ МАЛИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ**

**Постановка проблеми.** Існування театрів малих форм української традиції має численну перевагу та актуальність в умовах сучасних викликів сьогодення. Театри малих форм організують свою репертуарну політику,

звертаючись до сучасних творів, створюючи інтерактивні вистави з метою залучення більшої кількості глядачів. Головною місією театрів, які працюють у контексті національних традицій, є просування художньої культури українського етносу, збереження та передача наступним поколінням цінностей, пов'язаних з особливим кодом нації. Театри малих форм більш мобільні та адаптивні, можуть виступати на різних майданчиках: на відкритій сцені, просто неба, у школах, лікарнях, бібліотеках тощо. А це розширює або сприяє розширенню глядацької аудиторії, знайомить з мистецтвом людей, які до цього часу ніколи не заходили до театру. Зазвичай театри малих форм мають менший бюджет, на відмінну від великих іституцій, але водночас вони є більш гнучкими в управлінні ресурсами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Стан функціонування українського театру у період соціокультурних перетворень сьогодення розглядав В. Ковтуненко [5]. Особливостям існування сучасних театрів малих форм загалом та їхньої репертуарної політики зокрема присвятив свою статтю О. Співаковський [6]. Українську міфологію зі специфікою її обрядовості дослідив В. Войтович [1]. Характерним ознакам української обрядовості присвячені праці О. Воропай [3] та І. Ігнатенко [4]. Відображенню українських культурних традицій у театральних виставах присвячена публікація С. Воробйова [2]. Огляд вищезазначених матеріалів дозволяє констатувати необхідність наукових розвідок із дотичного застосування української обрядовості в театрах малих форм на тлі сучасних складних соціокультурних процесів.

**Мета дослідження** – проаналізувати сучасний стан функціонування вітчизняних театрів малих форм, виявити доцільність їх видозмін у контексті української традиції з історично-достовірними інтерпретаціями обрядовості.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Процес інтеграції України в європейський простір відбувається швидкими темпами та охоплює всі сфери господарської та культурної діяльності. Театр як активний компонент цього процесу постійно змінюється і вимагає від фахівців реагування на мінливі

обставини та пошуки нових напрямів саморозвитку. Це призводить до змін світосприйняття, перегляду пріоритетів та проявів нових цінностей. В існуючій парадигмі сценічного мистецтва функціонування театрів малих форм зазнає багато перешкод на етапі сучасного існування. Із шаленим розвитком масової культури, такої як стрімінгові платформи, відеоігри та інтернет, попит на музично-театральні постановки впав. Швидкий розвиток новітніх технологій створює виклики для всієї галузі театрального мистецтва, змушує шукати нові інноваційні форми з метою найбільшого емоційного впливу на вибагливого глядача. Сучасні соціокультурні умови змушують керівництво театрів шукати шляхи оновлення репертуару, щоб привернути увагу нових глядачів.

Театри малих форм не можуть залишатися в архаїчних форматах, не враховуючи потреби та інтереси сучасної аудиторії, досвід країн Європи. Вплив масової культури, зміна ціннісних орієнтирів у суспільстві, комерціалізація театру змушують режисерів часто спрощувати сценічні версії вистав, а гедоністично-розважальний компонент ставити вище пізнавально-розвивальної та аксіологічно-виховної місії театральних інституцій. Якщо суспільство стає менш зацікавленим у культурних подіях, може зменшуватися інвестиційний інтерес до театрів. У вітчизняних реаліях сьогодення ставлять питання доцільності фінансування театрів малих форм, забуваючи про те, що їх спрямування на українську традицію сприяє збереженню культурної спадщини нації.

Культурні потреби та запити глядача в Україні кардинально змінилися в умовах збройного конфлікту. Війна спровокувала потребу в психологічній реабілітації населення та відволіканні його від стресових ситуацій. У цьому контексті культурні події, такі як вистави театру, можуть стати важливою формою відпочинку та відновлення емоційного стану. Театри малих форм української традиції, постановки яких відображають національну та історичну спадщину, можуть стати особливо важливими для глядачів у пошуку своєї ідентичності та вияву патріотичних почуттів. З початком повномасштабного вторгнення збільшився попит на вистави, які презентують українську націю як

етнос із багатолітньою історією та культурою. Вистави, насичені українськими традиціями, звичаями та обрядами, допомагають глядачу усвідомити власну ідентичність, код українського етносу. Вистави, організовані театром української традиції під орудою автора дослідження, занурюють переселенців із Донеччини та Луганщини у середовище національної культури, мотивують їх до вивчення української мови. Останнім часом зросла потреба глядачів у спілкуванні, спільній рефлексії та підтримці один одного, і це чудово забезпечує театр малих форм за рахунок своєї камерності та інтимності. Наближеність до своєї аудиторії в маленькому інтерактивному просторі театрів малих форм дозволяє встановити глибокий особистісний зв'язок із глядачем.

У цьому контексті багато театрів малих форм звертаються до творів українських класиків. Репертуаром української спрямованості режисер створює різножанрові театральні вистави, які відображають вітчизняні культурні традиції, звичаї та обряди, привертаючи увагу до осмислення національної спадщини. Залучення глядачів через виставу до таких стародавніх звичаїв і обрядів, як сватання, весілля, хрещення, похорон та інших, створює незабутній момент поєднання сучасних глядачів з їхніми пращурами. Українські народні пісні, мелодії та танці передають атмосферу, настрій, духовний контекст вітчизняної культури. Режисери, відтворюючи атмосферу українського села або міста за допомогою національних костюмів та декораційного оформлення вистав, допомагають глядачам відчувати автентичність та глибину культурного спадку. Використання візуальних ефектів, мультимедійних проєкцій та інших новітніх арт-технологій в етностилі доповнює інтерпретацію української тематики, справляючи глибоке емоційне враження на глядача.

**Висновки.** Театри малих форм української традиції адаптуються до соціокультурних викликів сьогодення, шукають нові теми, що звучать особливо актуально в період збройного конфлікту. Сучасні потреби глядача зазнають видозмін в умовах тяжких випробувань українського народу. Режисерський досвід театрів малих форм української традиції із використанням у репертуарі творів вітчизняних класиків відображає багату культурну спадщину нашої

країни, сформовану на національних традиціях, звичаях, обрядах та історичних подіях.

#### Список використаних джерел

1. Войтович, В., 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
2. Воробйов, С. Д., 2020. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій. *Українське музикознавство*, 46, сс.18–29.
3. Воропай, О., 1958. *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис: у 2-ох томах*. Т. 1. Мюнхен: Українське видавництво.
4. Ігнатенко, І., 2016. *Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.
5. Ковтуненко, В. І., 2002. *Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
6. Співаковський, О. В., 2020. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство*, 46, сс.75–85.

**ОЛЕНА КАСЬЯНОВА**

ORCID: <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)

### ВПЛИВ ІНСТИТУТУ РИТМУ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА НА СТАНОВЛЕННЯ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ЗАСАД МУЗИЧНОЇ РЕЖИСУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Постановка проблеми.** В історії музичного театру різних часів провідну роль у постановках оперних вистав відігравали драматурги, композитори, співаки, танцюристи, диригенти, художники, режисери, хореографи, сценографи тощо. І нині не стихають дискусії про те, хто є лідером-постановником оперного дійства. В ідеалі це має бути тріумвірат диригента, режисера, сценографа, які повинні виробити узагальнене концептуальне бачення музично-театрального спектаклю в контексті композиторського задуму оперного твору. На практиці це непоодинокі випадки домінування в інтерпретації та постановочному процесі найбільш досвідченого чи авторитетного члена тріумвірату або того, хто зміг забезпечити фінансовий бік оперного проєкту. У такому випадку складно досягти художньої цілісності вистави, оскільки представники трьох основних складових оперного синтезу,

по-різному трактуючи музичну драматургію, мізансценічне вирішення, художній образ дійства, будуть суперечити один одному.

Але в історії становлення музичного театру доби модерну вже був прецедент злагодженої співпраці диригента, режисера, художника і хореографа у сценічному прочитанні оперного твору, пов'язаний із діяльністю Інституту ритму Еміля Жака-Далькроза. Завдяки його пошукам і експериментам були сформовані основоположні засади оперної режисури, на підґрунті яких упродовж ХХ століття у різних європейських країнах утворилися своєрідні режисерські школи і системи. Необхідність наукових розвідок творчого доробку Інституту ритму як важливого досвіду злагодженої взаємодії між командою постановників-інтерпретаторів у пошуку нових засобів виразності та їх оригінального синтезу, співзвучних сьогоденню, актуалізує обрану проблематику.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Авторські системи Еміля Жака-Далькроза «ритмічне виховання» та його попередника Франсуа Дельсарта «виразність людини» здійснили революційний прорив у сценічному вирішенні театральних творів загалом та музичних і хореографічних зокрема. Аналізу системи сценічної виразності Ф. Дельсарта у гармонійному взаємозв'язку тіла – емоції – думки присвячене дисертаційне дослідження М. Шкарабана [7]. Ним же зроблено скорочені переклади «Системи виразності людини» Ф. Дельсарта [2] та «Евритмії» Е. Жака-Далькроза [3], в яких викладається сутність відкриттів цих митців, особливості їх застосування в театральній практиці. Вплив ідей «системи виразності» Ф. Дельсарта і системи «рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза на теоретичне підґрунтя нової техніки театрального танцю розглянула у своїх монографіях М. Погребняк [5, 6]. Застосування основоположних засад авторських систем цих митців у роботі з акторами над театральними виставами українського режисера-новатора Леся Курбаса дослідили у своїх працях Г. Веселовська [1], Д. Лабінська [4], Н. Чечель [8]. Огляд означених джерел дозволив з'ясувати вплив цих відкриттів на пошуки



нового синтезу мистецтв у експериментальній сценічній діяльності Інституту ритму.

**Мета дослідження** – проаналізувати музично-театральний аспект функціонування Інституту ритму Е. Жака-Далькроза, визначити започатковане ним підґрунтя режисерських засад у втіленні оперного твору.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Діяльність Інституту ритму тісно пов'язана з гармонійним поєднанням мистецьких новацій двох видатних постатей музичної культури, Ф. Дельсарта та Е. Жака-Далькроза, які зробили неоціненний внесок у формуванні знакових положень сценічного прочитання оперного твору.

Дельсарт Франсуа Олександр Нікола Шері (1811-1871), французький оперний співак, педагог, композитор, теоретик сценічного руху і вокалу, у своїй мистецькій практиці неодноразово стикався із ситуацією неприродної, штучної акторської гри при створенні художнього образу персонажа. Існуюча на той час система умовних знаків-символів не дозволяла оперному співакові виявити у пластиці та міміці дійсний емоційний стан героя відповідно до розвитку музичної драматургії твору. Це спонукало митця до вивчення «тілесних рухів», пластичної виразності дітей, дорослих та душевнохворих у звичайних та екстремальних ситуаціях. На підставі цих спостережень Ф. Дельсарт створив систему із класифікацією поз, жестів, рухів за смисловим призначенням залежно від емоційного стану людини. Дослідниця М. Погребняк писала: «Система Ф. Дельсарта вчила володіти законами ритму, сценічного дійства, метрично точним і виразним рухом, що відповідає певній емоції» [6, с. 41].

Спираючись на відкриття Ф. Дельсарта, швейцарський педагог, композитор, музикознавець Е. Жак-Далькроз (1865-1950) приділив увагу винятковому значенню ритму для досягнення сценічної виразності. Задля швидкого і повного оволодіння ритмікою, емоційним характером і образним змістом музичного твору Далькроз пропонував його «тілесно прожити» і перетворити у русі. Мистецько-педагогічна діяльність Далькроза у Вищій

школі музики в Берліні сприяла широкій популяризації нового музично-танцювально-театрального методу навчання, завдяки чому у 1911 році за підтримки співзасновника Німецької ліги праці Вольфа Дорна на території «міста-саду» Геллерау поблизу Дрездена був побудований Інститут ритму Е. Жака-Далькроза. Як тут не провести паралелі із відкриттям театру Ріхарда Вагнера в Байройті за підтримки Людвіга Баварського? Інститут ритму в Геллерау проіснував до серпня 1914 року, а з початком Першої світової війни був переведений у Женеву (1915), де став поступово втрачати свою популярність через неможливість запрошення до співробітництва видатних діячів музично-театрального мистецтва із країн, що воюють.

Структура Інституту складалася з трьох відділень, де мистецтвом евритмії за творчим методом Далькроза оволодівали музиканти, майбутні викладачі ритмічної гімнастики (із виданням дипломів) та актори музично-театральних жанрів. За навчальним планом слухачі опановували ритмічну гімнастику, сольфеджіо, імпровізацію, хор, танець або пластику. Викладацький склад інституту, як і колектив учнів, був інтернаціональним і в основному представлений митцями з різних європейських країн. Навчання проводилося німецькою та французькою мовами у доброзичливих та сприятливих умовах співдружності.

Кульмінацією діяльності Інституту ритму стало проведення влітку 1912 року першого Свята ритмічних ігор фестивального зразка, родзинкою якого була презентація пластичного рішення «недансантих» жанрів поліфонічної музики із «рідким сполученням пантоміми, гімнастики, балету і опери». Водночас найбільше емоційне враження на глядачів справили сцени із глюківського «Орфея» з оригінальним і несподіваним на той час сценографічним вирішенням «живого простору» Адольфом Аппіа. Далькрозу, близькому за своїм методом поглядам Р. Вагнера на оперу як синтетичний твір мистецтва, вдалося органічно поєднати піднесену музику Х. В. Глюка, емоційно-смісловий спів, виразну сценічну пластику, які, за відгуками глядачів, ідеально резонували із суворою простотою сценічного оформлення

А. Аппія, оригінальним освітленням, новаторськими мізансценами. Це синтетичне дійство відбувалося у чіткій відповідності музичній партитурі, що на той час вважалося новітнім, незвичним й перспективним напрямом у сценічному прочитанні оперного твору.

Наступного, 1913 року, на другому Святі (фестивалі) ритмічних ігор опера Х. В. Глюка «Орфей» вже була презентована повністю у супроводі симфонічного оркестру та запрошеної солістки Дрезденської опери. Усі інші партії – вокальні, хорові та пластичні – виконували учні Інституту ритму.

Свята (фестивалі) у Геллерау збирали тисячі гостей, серед яких було багато видатних постатей літератури та різних видів мистецтва. Після перегляду музично-театральних вистав вони обмінювалися думками, висловлювали свої враження з приводу побачених здобутків і знахідок, що сприяло вдосконаленню сценічної виразності під час підготовки співаків-акторів, урізноманітненню мізансценічного вирішення оперних дійств. Серед гостей Геллерау були Бернард Шоу, Поль Клодель, Макс Рейнгард, Гуго фон Гофмансталь, Адольф Аппія, Рудольф фон Лабан, Констянтин Станіславський, Сергій Рахманінов, Сергій Дягілев, Анна Павлова, Вацлав Ніжинський та багато інших знакових постатей.

Завдяки широкій популярності систем Дельсарта-Далькроза курси ритмічної гімнастики розповсюдилися у багатьох європейських країнах: Австро-Угорщині, Бельгії, Великій Британії, Іспанії, Німеччині, Польщі, Швеції, Швейцарії, Росії, на теренах України тощо. Тільки у Німеччині ритмічна гімнастика була введена в навчальні плани восьми гімназій та двадцяти п'яти консерваторій. Опанування системами Дельсарта-Далькроза відбувалося і в театральних установах: Німецькому театрі М. Рейнгарда, Берлінській опері, Королівській опері Штутгарта, Драматичному театрі Гамбурга, Майнгеймській і Дрезденській опері, Німецькому театрі Праги. У Росії підготовка акторів за системами Дельсарта-Далькроза відбувалася в театрах Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, А. Таїрова, Оперній студії К. Станіславського. Окрім цього, дисципліна ритмічної пластики (евритмія)

викладалася більш ніж у 70-ти педагогічних закладах, дитячих садках, школах, середніх та вищих музичних і театральних освітніх установах.

На теренах України одним із перших досягнення Інституту ритму започаткував режисер-новатор Лесь Курбас, який застосовував студійний метод виховання акторів, спираючись на розробки цієї установи. У незалежній студії, відкритій Курбасом при київському Молодому театрі, його підопічні ритмічно рухалися за системою Далькроза, оволодівали мистецтвом жесту за системою Дельсарта, опановували танцювальну майстерність під керівництвом соліста і хореографа Руських сезонів у Парижі М. Мордкіна, займалися фехтуванням, акробатикою, хором, грою на музичних інструментах, читанням партитур, працювали над мовним апаратом, вдосконалюючи артикуляцію і техніку дихання. Розробляючи власну концепцію перетворення, митець спирався на надбання ритмопластики Дельсарта-Далькроза, намагаючись досягти одухотвореності та осмисленості у виконавській майстерності акторів різних театральних жанрів.

Але на початку 30-х років ХХ століття з ідеологічних міркувань викладання ритмопластики за системами Дельсарта-Далькроза в СРСР поступово припинилося і було замінено дисципліною «Сценічний рух», яка увійшла до навчальних планів середніх та вищих мистецьких закладів: музичних, хореографічних, театральних. Творчі знахідки двох видатних постатей світової культури пізніше були використані у художній гімнастиці; у процесі становлення різних напрямів, стилів, течій танцю модерн; частково збереглися під час підготовки музикантів, співаків, хореографів, режисерів, акторів театру і кіно.

**Висновки.** Музично-театральна діяльність Інституту ритму в Геллерау, спираючись на досягнення сценічної виразності Ф. Дельсарта, тілесного відображення і перетворення у русі музичного змісту твору за Е. Далькрозом, сприяла органічному злиттю музики, співу, сценографії, пантоміми, гімнастики, балету у сценічному прочитанні оперних творів. Участь провідних майстрів театральної сцени у щорічних фестивалях у Геллерау позначилась на

становленні основоположних засад музичної режисури, які впродовж ХХ століття сформували у різних країнах своєрідні режисерські школи і системи.

#### Список використаних джерел

1. Веселовська, Г., 2007. *Театральні перехрестя Києва 1900-1916-х рр.: Київський театральний модернізм*: монографія. 2-ге вид. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
2. Дельсарт, Ф., 1998. *Система виразності людини*. Переклад з французької та російської М. Шкарабана. Київ.
3. Жак-Далькроз, Е., 1998. *Евритмія*. Переклад з англійської М. Шкарабана. Київ.
4. Лабінська, Д., 2022. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. У кн.: Лабінський, М., упорядн. *Курбас Лесь. Філософія театру*. Харків-Київ: Видавництво «Основи», видавець О. Савчук, сс.851–859.
5. Погребняк, М., 2020. *Нові напрямки театрального танцю ХХ- початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, кроскультурні зв'язки, стильова типологія*: монографія. Полтава: ПП «Астроя».
6. Погребняк, М., 2015. *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція*: монографія. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
7. Шкарабан, М. М., 2006. *Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
8. Чечель, Н., 1993. *Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920-1930х років. Проблеми трагедійної вистави)*. Київ: Наукова думка.

**ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5191-3144>

народна артистка України,

лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка,

професор, завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

(Київ, Україна)

#### СИНТЕЗ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ, МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ

#### ТА КОНКУРСНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПІДВИЩЕННІ

#### ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОПЕРНОГО СПІВАКА

Сучасне оперне виконавство характеризується необхідністю переосмислення вокальної підготовки співака-актора, обумовленої зменшенням терміну його введення у виставу, пошуку вирішення проблеми оптимізації технологічної та сценічної складових у створенні художнього образу персонажа. Це спонукає перегляд і вдосконалення сучасної вокальної освіти задля комплексного підходу до виховання співака-актора, його інтенсифікації в контексті зростаючих вимог театральної діяльності. У цьому

аспекті важливо визначити контекст методологічної послідовності підготовки вокаліста, спроможного виконувати універсальні завдання партії-ролі в опануванні оперним репертуаром.

На початковому етапі така послідовність передбачає роботу майбутнього виконавця з викладачем дисципліни «Оперний спів». У рамках цієї дисципліни студент знайомиться зі специфікою вокального виконавства як видом творчої діяльності в музичному театрі; набуває знань і практичних навичок з постановки голосу, співу як психофізичного процесу, особливостей орфоєпії різних національних оперних шкіл. Завдяки опануванню дисципліною у майбутнього співака формуються професійні компетентності з основ вокально-технічної майстерності, читання з листа, напрацювання репертуару, відповідного виконавського профілю студента, необхідні йому для засвоєння наступного етапу навчання в оперному класі.

В оперному класі на підставі сформованих технологічних особливостей вокального виконавства студент набуває знань і практичних навичок із застосування комплексу засобів виразності при створенні вокально-сценічного образу в різних за жанром і стилем музично-театральних виставах, оволодіває методикою роботи над партією-роллю у взаємодії з іншими виконавцями. Завдяки опануванню дисципліною у майбутнього співака формуються професійні компетентності у співпраці з диригентом і концертмейстером при вдосконаленні технічних та образно-психологічних прийомів роботи над партією-роллю; синтезуванні вокальної техніки з акторською майстерністю, сценічним рухом, мовленням, танцем, «обігруванням» костюма і реквізиту при створенні цілісного художнього образу в обраному фрагменті вистави.

Одночасно з оперним класом студент вивчає дисципліну «Вокальний ансамбль», де знайомиться зі специфікою групового виконання оперних творів різних жанрів і стилів; набуває навичок роботи над елементами вокально-ансамблевої техніки, принципами колективного музикування, злагодженої взаємодії з іншими партнерами. Завдяки опануванню

дисципліною у майбутнього співака формуються професійні компетентності в різноманітних видах (суголосся та різноголосся) та складах (дует, терцет, квартет тощо) ансамблю; відчутті його всієї партитури, прийомів спільного виконавського рішення при збереженні індивідуальності свого голосу; розкритті змісту оперного уривку з чітким дотриманням ритмічної структури всіх темпових, динамічних, штрихових особливостей реалізації.

Завершальним етапом підготовки співака-актора є заняття в оперній студії, кінцевим результатом яких є створення цілісного вокально-сценічного образу в музично-театральній виставі за участю хору, оркестру, балету, мімансу з його апробацією на широкого глядача. В оперній студії студент набуває практичних навичок відпрацювання технологічних та художніх прийомів виконання арій, речитативів, ансамблів у супроводі диригента, оркестру та хору; пластично-мізансценічного вирішення художнього образу персонажа у співпраці з режисером, сценографом, балетмейстером. Завдяки опануванню дисципліною у майбутнього співака формуються професійні компетентності, пов'язані зі здатністю індивідуальної художньої інтерпретації партії-ролі в контексті особливостей національних оперних шкіл, виконавських жанрів і стилів; створенням цілісного вокально-сценічного образу у синтезі співу, акторської майстерності, танцю, сценічного руху, елементів художньо-сценографічного оформлення вистави, деталей театрального костюма, аксесуарів; взаємодією з іншими виконавцями, хором, балетом, мімансом, технічними службами тощо під керівництвом постановочної групи.

На процес інтенсифікації фахової підготовки співака-актора оперного жанру значний вплив здійснює мистецька практика, котру він проходить, беручи участь у концертних заходах академії, Києва, України до державних, ювілейних, професійних свят, а також в оперних виставах музичних театрів України та зарубіжжя. І якщо концертне виконавство для студентства вже стало нормою життя, то їх участь у міжнародних оперних проєктах в Україні та за кордоном характеризується непоодинокими випадками. На процес

залучення студентства до мистецької практики в оперних театрах України та зарубіжжя вплинули екстремальні умови збройного конфлікту, що спонукали від'їзд оперних співаків та частини студентів за межі країни. Наприклад, харківська «Схід Опера» через масове відбуття співаків і артистів оркестру залучає до роботи в театрі талановиту молодь, яка одночасно навчається і працює у виробничих умовах професійної інституції.

Частина студентів, які виїхали з України в Європу, дистанційно навчаючись у НМАУ ім. П. І. Чайковського, влаштувалась на роботу в оперних театрах різних країн. Але ще до означених подій деякі талановиті студенти запрошувалися на гастролі до провідних оперних театрів Європи та Америки (О. Дядів, В. Тишков, В. Плужникова, В. Буяльський та ін.).

Неабияку роль у підвищенні виконавської майстерності співака-актора відіграють національні та міжнародні оперні конкурси і фестивалі, в яких вже багато років беруть участь студенти академії. Автор публікації ще під час навчання в Київській консерваторії неодноразово брала участь у подібних заходах, виборюючи звання лауреата, що сприяло запрошенню її після закінчення навчального закладу солісткою Київського театру опери та балету імені Тараса Шевченка. Серед її вихованців – 25 лауреатів: 2 – всеукраїнських, 18 – міжнародних конкурсів, 5 – міжнародних фестивалів у Італії, Франції, Албанії, Словаччині, Україні тощо.

Завдяки можливості продемонструвати на конкурсах-фестивалях свою якісну універсальну підготовку в контексті різних національних вокальних шкіл і систем, значний відсоток випускників академії запрошений на роботу солістами в Національну оперу України, Одеську, Львівську, Київську оперу; працюють у Королівському театрі (Мадрид), Ірландській національній опері (Дублін), Королівському Ковент-Гарден (Лондон), театрах Італії (Ферара, Падуа, Ровіго); у національній та обласних філармоніях України. Деякі з них передають набуті знання і навички, працюючи у вищих та середніх музичних закладах освіти.



Затребуваність випускників академії свідчить про правильно обраний вектор переосмислення фахового виховання оперного співака в контексті синтезу вокальної підготовки, мистецької практики та конкурсної діяльності задля конкурентоспроможності випускників на ринку театральних послуг.

**ДЕНИС КОЧЕРЖУК**

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9280-7973>*

*аспірант відділу музикознавства та етномузикології*

*Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології*

*ім. М. Т. Рильського НАН України;*

*доцент кафедри музичного мистецтва,*

*заступник завідувача кафедри музичного мистецтва*

*ПЗВО «Київський міжнародний університет»*

*(Київ, Україна)*

#### **ЯВИЩЕ ЗВУКОЗАПИСУ В ГАЛУЗІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПЕРЕТИНІ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТЬ**

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. галузь театрального мистецтва зазнала значних змін. Ці трансформації відбулися через перехід усіх культурологічних та мистецьких сфер на новий рівень застосування мультимедійних технологій, зокрема звукозапису.

Сучасні процеси аудіовізуального мистецтва вплинули на розвиток театральної біржі країни в цілому. Вже наприкінці ХХ ст. почали з'являтися унікальні форми вистав зі сценічної майстерності, розбудовувалися різні напрями спеціалізації театральної культури, з'явилися специфічні звукові та візуальні технології.

Беззаперечно, нині мистецтво – одна з найважливіших арен модифікації нових ідейних напрямів ХХІ ст. Досягнення у галузі звукозаписних технологій дозволяють не лише фіксувати й аналізувати стан театральної культури, але й перспективно розробити оптимальні варіанти уніфікації звукового простору під час моделювання художнього оформлення. Окрім того, важливим елементом робочого процесу зі звукотехнічними апаратними комплексами стає вміння організації взаємодії (бажано максимальної) акторського складу трупи з

технічним персоналом театру (звукорежисерами, звукоінженерами, stage-man та ін.), що закладається ще під час репетицій.

Особливо важливими для досягнення художньої цілісності спектаклю є якість візуального та аудіооформлень. Основним елементом емоційного впливу на глядацьку аудиторію є сам постановочний процес, що значною мірою пов'язаний з правильним вибором звукового оформлення (точно підібрані мелодії, музичні фрагменти, шумові ефекти тощо, які моделюють звуковий дизайн вистави) та, звісно, підбір локацій і послідовність сценографічної дії. Такі аспекти сучасного театру дозволяють удосконалити взаємодію між учасниками-акторами, режисером, костюмером, саунд-дизайнером та звукорежисером.

За розвідками науковця М. Ю. Ужинського, який констатує факт розвитку цифровізації культури в XXI ст., сучасний культурно-мистецький простір – це не лише взаємосинтез між мистецтвом та технологіями, але й окремий фактор аудіовізуального простору, що став складовою театрального, циркового, кінематографічного та телевізійного напрямів [3, с. 2]. Дослідник наводить історичні факти того, що у XIX – до першої половини XX ст. центральною фігурою у створенні компонентів аудіовізуальних вистав був композитор, аранжувальник та театральний режисер (з його музичними уподобаннями). Проте у XXI ст. формування аудіо та сценографічного ряду стало прерогативою звукорежисера.

Взагалі фундаментом для музично-звукової концепції вистави є її драматургічна основа, сценічний задум та композиційна практика. Нині серед процесів у створенні звукової складової спектаклю, що окреслені системою вчень розвитку сценічних дійств під час показу театрального видовища, особливого значення набуває вираження звукотехнічного ряду. Це відбувається завдяки тому, що звукорежисер паралельно з театральним режисером вибудовує підґрунтя цілісного художнього полотна (тобто стає своєрідним «співрежисером»).

Загалом щодо практичної реалізації комп'ютерних технологій у театральній галузі XXI ст., то невід'ємною потребою стало спеціальне

оснащення робочих кімнат звукорежисера, звукоінженера та художника-постановника відповідним професійним інструментарієм. Тобто новітніми засобами аудіотехнологічного забезпечення, що дозволятиме моделювати різні репетиційні форми постановочного (звукового) процесу, а паралельно з цим – проектування елементів матеріально-культурної частини театральної вистави. Поставлене завдання у вирішенні означених проблем вимагає також створення спеціалізованого програмного аудіопродукту, використання і модифікацію сучасних комп'ютерних засобів та оновлення технічного складу пристроїв, які б могли функціонувати за допомогою новітніх звукових технологій.

Як зазначив фахівець у галузі сценічного мистецтва Є. Пономар, таке інформативно-ресурсне забезпечення дозволить скомпонувати організаційну роботу театральних майстерень, зокрема у створенні локаційних звукових баз театрів, на основі яких буде можливим отримувати відомості щодо використання тих чи інших звукових форм під час показу спектаклів [2, с. 38]. Саме на цьому аспекті дослідниця Є. Пономар акумулює свою увагу, вказуючи, що основний вектор руху цифрової індустрії зосереджено на тому, щоб зберігати авторські права виконавців, композиторів та студійних корпорацій, які не завжди є захищені під час недоцільного використанні аудіопродукту серед професійних показів. Це пояснюється тим, що значна кількість цифрової (музичної) інформації почала активно розпорозуватися у суспільстві на початку ХХІ ст., відколи цифрова індустрія постала в інформаційному просторі у найрізноманітніших проявах. Тобто слухач або глядач активно послуговувався тим чи іншим музичним продуктом відповідно до свого смаку чи симпатії до обраного виконавця і таким чином допомагав певним артистам досягати успіху в галузі шоу-бізнесу. Театральні біржі, студії, корпорації розпочали активне відслідковування цифрового музичного продукту за допомогою спеціалізованих платформ-студій (зокрема, на 2006-2008 рр. найбільшим цифровізованим контентом був відеохостинг «Ютуб» та музичні телевізійні канали на кшталт «М1», «М2» тощо).

У період 2010-2020-х рр. інформатизація суспільства постала в новому векторі: з появою переносних пристроїв, які могли вмістити в собі безліч додатків, iTunes, Google Play Music, Shazam та ін., з'явився ліцензований аудіопродукт, що вмістив повну інформацію про авторів, студійні бази, виконавців та, звісно, плату за користування тією чи іншою композицією (її прослуховування). У зв'язку з цим театральна галузь також скорегувала свою діяльність до сфери шоу-бізнесу, хоча на початку це була орієнтація на використання мелодій неліцензійного контенту (хоча прибуток за показ вистави та продаж квитків йшов виключно сценографічній біржі).

Варто усвідомити, що сучасні процеси звукорежисерської практики – це не лише ремесло технічного спрямування, але й цілісний мистецький комплекс. Творча звукорежисура пов'язана зі створенням художньо-сценічних образів, формуванням концепції звукового простору, драматургії вистави, пошуком нових звукових джерел та подальшою їх обробкою, із застосуванням складних звукотехнічних прийомів. Як зауважує театрознавець Є. Власов щодо особливостей характеру здійснення пошуку надсучасного звуко-технічного оформлення, звукорежисер є не лише техніком-інженером, але й музикантом (у т. ч. автором та композитором, який керується профільними знаннями з музичною теоретико-практичною базою, він послідовно формує звукову картину композиції [1, с. 14]).

Всебічним науковим трактатам театральної звукорежисури було присвячено й дослідження американських аудіотехнологів. Одним з перших, хто ґрунтовно вкорінився в досліді мистецького театру та звукової палітри оформлення вистави, був Б. Овсінскі. Спеціаліст стверджував, що на професійну діяльність звукорежисера покладається не лише об'єднання творчих рис особистості та технолога, але й драматургія вистави, режисура номеру, знання з основ акторської майстерності, теорії музики та опанування виконавською практикою, а також вміння відчувати та скомпонувати напрям музичного стилю. Тобто чим більше галузевих напрямів звукорежисером було вивчено, тим

успішніше можна буде збудувати творчі завдання та втілити їх у життєвий задум глядача [4, с. 31].

Отже, формування театральної режисури на перетині ХХ та початку ХХІ ст. відіграло важливу роль у галузі звукоінженерії. Театральна практика надала значний поштовх у вдосконаленні звукового простору, сформувала нові театральні риси в пошуках надсучасних звукових положень, а також акумулювала в собі всі мистецькі течії, у тому числі й інструментально-вокальну практику. Звісно, всі дослідження не надають вичерпну відповідь щодо режисури театру та кіно в ХХІ ст., адже поява нових засобів обробки звуку, вдосконалення технічних складових пристроїв констатує той факт, що технології інженерного спрямування стали не тільки невід'ємною складовою, але й базою театального мистецтва та є суттєвим доповненням до цілісного комплексу творчого процесу артистів молодшої генерації.

#### **Список використаних джерел**

1. Власов, Є. О., 2003. *Музичне оформлення драматичної вистави*: навчальний посібник. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
2. Пономар, Є. О., 2019. Новітні технології сучасного театального мистецтва. В кн.: *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття*, I Всеукраїнська науково-практична конференція, Київ, Україна, 19 квітня 2019. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, сс.35–39.
3. Ужинський, М. Ю., 2021. *Сценофонія як культурно-мистецький феномен*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
4. Owsinski, B., 2004. *Recording Engineer's Handbook*. 2nd edition. NY: ArtistPro.

**АНАСТАСІЯ КУЗНЕЦОВА**

*ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6923-0942>*

*секретар кафедри оперної підготовки та режисури*

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

*Науковий консультант: Колесник Євдокія Василівна,*

*народна артистка України, лауреат Національної премії України*

*імені Тараса Шевченка,*

*професор, завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури.*

*(Київ, Україна)*

#### **РОБОТА НАД ПАРТІСІЮ-РОЛЛЮ МАРГАРИТИ З ОПЕРИ Ш. ГУНО «ФАУСТ» ЗА ТВОРЧИМ МЕТОДОМ ЄВДОКІЇ КОЛЕСНИК**

Починаючи дані роздуми, автор повідомлення вважає за необхідне зробити певний історичний зріз композиторської творчості Ш. Гуно та надати

основні відомості про постать Євдокії Василівни Колесник – виконавиці партії Маргарити в його опері «Фауст».

Шарль Гуно – представник романтичної епохи. Його реформаторська діяльність у сфері оперного жанру зробила композитора знаковою фігурою в музичній культурі ХІХ століття. Будучи одним із творців жанру французької ліричної опери, Гуно у своїй мистецькій діяльності дотримувався власного естетичного кредо. Воно полягало в єдності краси і правди, образно-емоційному змісті, способі глибоко схвилювати кожную людську душу. Таким чином він вносив у французький оперний театр риси ліричної сповідальності. Для творчості композитора характерна домінантність ліричного фактору. У цьому контексті композитори і лібретисти в роботі з літературним джерелом у першу чергу акцентували свою увагу на ліричній фабулі твору, робили фокус уваги та проблематики на ліричній драмі героя. Яскравим прикладом такої співпраці композитора і лібретиста стала перша французька лірична опера Ш. Гуно «Фауст», в основі якої лежить літературне першоджерело – перша частина великої релігійної трагедії Гете. З приводу особливостей музичної драматургії опери композитор відмічав, що в релігійних ідеях та почуттях музика знаходить найбільш благородні та піднесені форми. Однією з головних тем в опері Гуно «Фауст» є тема спокутування гріха, разом з нею – тема жертвності в цьому спокутуванні, що дуже сильно переплетена з жіночою образністю і дає посилення ліризації твору.

Однією з центральних фігур в опері «Фауст» для нас постає Маргарита. Трагічність долі головної героїні, її любов, жіночність, жертвність у спокуті гріхів привертають увагу глядачів вже понад півтора століття і викликають співчуття до її талану.

Однією з яскравих у психологічно-емоційному наповненні партії головної героїні була солістка Національної опери України Євдокія Колесник. Колесник Євдокія Василівна – українська оперна й камерна співачка (сопрано), педагог, народна артистка України (1978), професор (2005), закінчила Київську консерваторію (1968, по класу Н. Захарченко). Вона стала гідною

представницею національної вокальної школи на підґрунті переосмислення італійської (здебільшого), французької, німецької, слов'янської оперних традицій. Це дозволяло їй як співачці використовувати у своєму виконанні різні стилі, епохи, бути затребуваною. Різноманітність і складність репертуару Є. Колесник просто фантастична. Вона виконувала провідні партії в майже 40-а українських і зарубіжних, класичних та сучасних оперних творах. Образи її героїнь вирізняли виняткове музичне трактування у стилі різних епох і несхожих характерів. А її творче кредо: «Бачити своїми очима, судити своїм світоглядом, зберігаючи нелегку міру об'єктивності» допомогло співачці досягати повного злиття технічного і сценічного компонента у виконанні партії-ролі, психологічного обґрунтування дій персонажів.

Інтеграційні процеси у сучасному музичному театрі сприяють затребуваності вихованців академії не тільки в Україні, але й за її межами. Виконання оперних партій українською мовою або мовою оригіналу потребує якісної підготовки співака. У роботі над створенням цілісного вокально-сценічного образу Маргарити з опери Ш. Гуно «Фауст» автор повідомлення користувалася порадами свого педагога Є. Колесник, які сформувалися на підґрунті становлення національної вокальної школи.

Наталія Йосипівна Захарченко (вокальна «мама» Є. Колесник) наполегливо дотримувалася принципу поступовості розвитку голосу, демонструвала важливість постійної витримки та терпіння педагога. Найважливішим моментом у навчанні студента вона вважала єдність його музичного та вокально-технічного розвитку, вимагала тільки художньо-осмисленого виконання будь-якого твору або навіть вправи. Звертала увагу учнів і на обов'язковість дотримання співацького режиму.

У процесі обговорення теми навчання не треба доводити, що оптимальний результат занять у класі вокалу не закінчується тільки на постановці голосу, хоча вона, беззаперечно, є важливим фундаментом вокальної професії. Зазвичай у процесі консерваторських занять педагоги-вокалісти прагнуть навчити своїх вихованців вокальній техніці, що є певним

професійним маркером звучання голосу. Така орієнтація закономірна, тому що у професійному житті в цілому співак займається налаштуванням та удосконаленням свого найголовнішого інструменту все своє життя. Часто можна почути вислів, що «голос – основа всієї подальшої роботи співака». Із цим твердженням важко сперечатися. Але, на думку сучасних педагогів, треба опанувати мистецтво створення цілісного вокально-сценічного образу, знати стильові ознаки етикету, умов перебування персонажа в різних історичних епохах і країнах.

Таким чином, із вищесказаного випливає принцип сучасного вокального виховання: єдність технічних і художніх завдань. Процес самоосвіти також є невід'ємною частиною комплексної професійної підготовки. Головне завдання – заглибитися в нотний текст, у всі авторські ремарки і вимоги як виконавські наміри, обґрунтувати «зсередини» вибір темпу, нюанси гучності, штрихи, агогічні деталі. Це все мотивується емоційними станами героя, їх намірами та переживаннями. Виконавцю слід відчувати, розуміти та аналізувати психологічні відтінки емоційного стану, уявити зовнішні деталі поведінки героя. Інтерпретатор має осмислено і чуйно відтворювати інтонаційні характеристики героя, бо інтонаційна драматургія – це компонента, перед якою пасують усі формальні дії та пристосування. Вокалісти, починаючи свою кар'єру і будуючи власний стиль виконання, повинні відчувати та розуміти межі своєї творчої свободи: вона завжди в межах авторського задуму, але ніколи не руйнує його.

Одними з перших дій на початку роботи над створенням образу персонажа є робота над технологічними аспектами, основними з яких ми можемо назвати наступні: вокально-технічна складова співака-актора, ознайомлення зі змістом твору й історією його написання, вивчення нотного матеріалу, робота над орфоепією, особиста трактовка образу з використанням акторської майстерності.

Важливе й особливе місце посідає орфоепія. Кожна мова різна, сповнена власними особливостями: буквами та буквосполученнями, які мають певне і специфічне звучання, притаманне лише цій мові. А слова мають певні



наголоси. Треба підкреслити, що вокальна орфоєпія певною мірою відрізняється від класичної, тому що вона тісно пов'язана з ритмічністю, звуковисотністю, та виписаним розспівуванням певних складів слова автором музичного тексту. Наприклад, у французькій орфоєпії літера «р» є ларингальною (гортанною) приголосною, але при співі вона виконується як сонорна. Цей метод дозволяє уникнути надмірного руху гортані під час виконання.

Після завершення технічного етапу співак-актор переходить до нового, що включає у себе роботу і співпрацю з концертмейстером; педагогами (вокалу, фонетики, які часто надаються європейськими театрами; танцю; пластики). Важливу роль відіграють концертмейстери, від яких залежить якість, і певною мірою швидкість вивчення нотного матеріалу. Здебільшого вони знають технічну складову співу і можуть надавати професійні та влучні поради виконавцям. Коли музичний текст вивчено та опрацьовано, переходять до наступного етапу – роботи з диригентом-постановником. Диригент допомагає віднайти та скорегувати образ, доносить до співака бачення музичного матеріалу, спираючись на його власну трактовку музичних акцентів твору, образно-стилістичну інтерпретацію режисера-постановника, відчуття епохи. Наступний етап – зустріч з режисером-постановником, який ставить завдання та допомагає з віднайденням необхідного відчуття і бачення сценічного втілення персонажа в оперній виставі. Режисер, розводячи мізансцени, допомагає артисту-вокалісту відчути сценічний простір та взаємодіяти з партнерами. Заключним етапом є презентація вистави глядачу, де співак-актор демонструє на публіку результат своєї роботи та співпраці з іншими митцями. Її успіх залежить від систематичної, плідної взаємодії із членами команди із забезпечення оперного синтезу.

#### **Список використаних джерел**

1. Антонюк, В. Г., 2007. *Вокальна педагогіка (сольний спів)*: підручник. Київ: ЗАТ «Віпол».
2. Колесник, Є. В., 2020. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Українське музикознавство*, 46, сс.8–18.
3. 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 академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.106–116.

4. Колесник, Є. В., 2021. Інтерпретація образу головної героїні опери Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2021, 3–4(52–53), сс.146–159.

5. 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.

6. Колесник, Є. В., 2023. Становлення принципів оперного виконавства у контексті генези української вокальної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(59), сс.119–137.

**ЛАРИСА ЛЕВАНОВА**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6685-744X>

*головний режисер Оперної студії, заслужений діяч мистецтв України,  
викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.  
(Київ, Україна)*

## **ФОРМАТ РЕАЛІЗАЦІЇ СПІЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ**

### **У СПІВДРУЖНОСТІ ОПЕРНИХ СТУДІЙ МУЗИЧНИХ АКАДЕМІЙ УКРАЇНИ**

Екстремальні реалії сьогодення створили багато викликів, перед якими постало наше суспільство, мистецькі навчальні заклади України та наша молодь. Пандемія... Немоżliвість проводити заняття. Війна... Тривоги... Трагедії....Сум... Біль... Кожен творчий вищий навчальний заклад України намагається вирішити ці проблеми: багато хто зі студентів та викладачів виїхав за кордон, втратив рідні домівки та можливість працювати. Обстріли, після яких немає можливості займатись в аудиторіях. Практика студентів майже зупинилась, виступи на професійних сценах, участь у міжнародних та всеукраїнських фестивалях поставлені на паузу та під питанням існування.

Проєкт «Мистецтво єднає Україну» було започатковано в екстремальних умовах збройного конфлікту. Автори проєкту (Сергій Ковнір – викладач кафедри сольного співу Національної музичної академії України, соліст Національної опери України, заслужений артист України і Лариса Леванова – головний режисер Оперної студії академії, заслужений діяч мистецтв України, викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури) намагались створити творчі умови, об'єднати молодь та викладачів мистецьких навчальних закладів.

У травні 2023 році на базі НМАУ імені П. І. Чайковського керівництву академії був запропонований вокальний проєкт за участю професорів, студентів трьох музичних академій України: Києва, Одеси, Дніпра. Протягом трьох днів відбувались майстер-класи професорів трьох академій, творчі зустрічі, круглі столи, проводилися оркестрові репетиції з провідними диригентами України. Проєкт був створений для професійного розвитку молодого оперного співака і передбачав надбання ним унікального досвіду співпраці з провідними постановниками, диригентами, викладачами та колегами в творчій і надихаючій атмосфері.

До складу організаторів, викладачів, концертмейстерів, диригентів передбачалось залучення провідних діячів культури і мистецтв України, видатних артистів оперної сцени, народних та заслужених артистів України, професорів та викладачів музичних академій.

До програми проєкту планувалося увести:

- майстер-класи для студентів із фахових дисциплін «Вокал», «Робота диригента з оперним співаком», «Майстерність актора»;
- відкриті лекції, круглі столи, творчі зустрічі, відкриті репетиції з оркестром або з концертмейстером;
- гала-концерт провідних солістів оперних театрів та студентів музичних академій країни.

У травні 2023 року проєкт вперше відбувся в Національній музичній академії, де були представлені:

- вокальні майстер-класи:
  - завідувача кафедри оперного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського, народного артиста України, професора Олександра Дяченка;
  - завідувачки кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського, лауреатки Національної премії України ім. Т. Шевченка, народної артистки України, професорки Євдокії Колесник;
  - викладачки кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики, солістки Львівської національної опери

ім. С. Крушельницької, лауреатки міжнародних конкурсів Катерини Миколайко;

- професора кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії України ім. А. Нежданової, народного артиста України Василя Навротського;

- відкриті зустрічі з професорами академій Києва, Дніпра та Одеси;
- репетиції студентів з головним диригентом Оперної студії НМАУ

ім. П. І. Чайковського Сергієм Голубничим та з диригенткою Національної опери України, народною артисткою України Аллою Кульбабою;

• церемонія нагородження та вручення сертифікатів учасникам проекту;

• концерт провідних солістів оперних театрів та студентів академій з оркестром оперної студії академії (Велика зала імені Героя України Василя Сліпака).

У вересні 2023 року мистецький вокальний проєкт відбувся в Дніпровській академії музики, де були представлені:

• вокальні майстер-класи Олександра Дяченка, Євдокії Колесник, Алли Позняк (солістки Національної опери України, заслуженої артистки України) та Василя Навротського;

- відкриті зустрічі з професорами академій Києва, Дніпра та Одеси;
- майстер-клас доцентки кафедри оперно-симфонічного диригування й кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ

ім. П. І. Чайковського, диригентки Національної опери України, народної артистки України Алли Кульбаби;

• церемонія нагородження та вручення сертифікатів учасникам проекту;

• відкрита репетиція та концерт провідних солістів оперних театрів та студентів (CONCERT HALL Дніпровської академії музики).

Після проведення двох перших мистецьких вокальних проєктів у Києві та Дніпрі почали надходити пропозиції колег зі Львова та Харкова приєднатись до

проекту з побажанням реалізувати спільні ідеї. До 85-річчя Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського було прийнято рішення запросити до участі музичні академії та оперні студії Харкова, Одеси та Дніпра, які постійно знаходяться під обстрілами, не мають змоги повноцінно працювати. Їх репертуар через відсутність належного штату солістів, студентів, які виїхали за кордон, не може бути реалізований повною мірою. Студенти-вокалісти не мають практики на професійній сцені. Це спонукало автора публікації шукати шляхи повноцінного забезпечення репертуару кожної зі студій через залучення студентів і солістів оперних студій музичних академій України.

Обмін студентами, спілкування, проведення спільних майстер-класів, відкритих репетицій з оркестром, обговорення та круглі столи надали можливість вирішення нагальних проблем. Під час обговорення були висловлені пропозиції щодо подальшої співпраці, а саме:

- розширення тематики майстер-класів із запрошенням провідних режисерів, вокалістів, диригентів, викладачів;
- запрошення студентів і викладачів вишів, солістів оперних студій України до участі в репертуарних виставах НМАУ задля повноцінного набуття професійних компетентностей;
- запровадження практики для студентів-режисерів кафедри оперної підготовки і музичної режисури НМАУ, здійснення постановок в оперних студіях різних міст України;
- проведення спільних мистецьких заходів за участю студентів вищих навчальних закладів, солістів і диригентів оперних студій України у різних регіонах нашої держави.

Така необхідність призвела до обміну творчим досвідом, педагогічними школами, режисерськими підходами та набуття студентами професійних навичок в умовах навчального оперного театру. Маємо надію, що поступово це призведе до ідеї створення не тільки всеукраїнського мистецького проекту «Мистецтво єднає Україну», яке проводитиметься в різних містах України, а й міжнародного за участі музичних закладів освіти зарубіжжя.

Така співдружність спонукає до синтезу науки та мистецької практики, що забезпечить якісну підготовку митців різних сфер музично-театральної діяльності, їх конкурентоспроможності на ринку театральних послуг.

**ЯНА ЛЕВЧЕНКО**

*ORCID: [https:// orcid.org/0009-0003-7405-0502](https://orcid.org/0009-0003-7405-0502)*

*магістрант другого 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.*

*(Київ, Україна).*

#### **ДИТЯЧИЙ РЕПЕРТУАР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ**

Постановка проблеми. Сучасний стан репертуарної політики музичних театрів України стосовно дитячої аудиторії характеризується значним дефіцитом вистав, спрямованих на малечу. Це створює велику проблему для культурного та інтелектуального розвитку дітей, забезпечення їхнього доступу до якісних музичних творів. Диспропорція та пріоритетність дорослого репертуару над дитячим, який вирішується за остаточним принципом; неврахування особливостей сприйняття творів мистецтва малечею; превалювання зарубіжної тематики над українською; неврахування в її інтерпретації особливостей психології та ментальності вітчизняного маленького глядача актуалізують наукові розвідки з обраної тематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формування репертуарної політики сучасного музичного театру України загалом, а особливо для дітей та юнацтва, зокрема в умовах зміни ціннісних орієнтирів у суспільстві, розглянула Л. Канюка [2]. Режисерські підходи до інтерпретації музично-театральних творів у сучасній парадигматиці сценічного мистецтва проаналізував С. Шутько [8], наголошуючи на дійсно новаторських або епатажно-вulgаризованих спробах сценічного прочитання оригіналу постановником.

Причини зменшення дитячого репертуару порівняно із дорослим у музичних театрах України, невідповідність його трактування психологічним можливостям сприйняття творів мистецтва молодшим глядачем визначила О. Шевельова [7]. Культурологічний аналіз видозмін дитячого репертуару в сучасній парадигматиці культури і мистецтва здійснила О. Сапіга [6]. На формування морально-етичних засад майбутньої особистості у ранньому віці звернула увагу Л. Лохвицька [3]. Особливості музичної драматургії дитячих творів у жанрах опери та мюзиклу окреслили Н. Мозгальова [5] та А. Стьопіна [6]. Концепт режисерського задуму музично-театральної вистави в умовах сучасної театральної естетики запропонував П. Ільченко [2]. Огляд означених джерел дозволяє констатувати необхідність проведення комплексних наукових розвідок з обраної тематики.

Мета дослідження – проаналізувати сучасний стан репертуарної політики щодо молодшої глядацької аудиторії, виявити шляхи режисерських підходів до вирішення музично-театральних творів, пріоритетних для малечі.

Виклад основного матеріалу. Сучасна дитина багато часу приділяє розвагам у гаджетах, передивляючись мультики або короткі відеоролики в тіктоці або інстаграмі. У цьому контексті дитина поступово втрачає інтерес до традиційних видів мистецтва, що може негативно вплинути на формування її особистості та гармонійне виховання. Спираючись на ці обставини, митцям необхідно працювати над створенням нового, цікавого репертуару для малечі, враховувати їх вікові особливості, інтереси та потреби.

Ставлення адміністрації музичних театрів України до дитячого репертуару за залишковим принципом може бути зумовлено декількома факторами: обмеженим попитом на дитячі вистави порівняно із дорослими, складнощами у створенні оригінальних творів для цієї глядацької аудиторії; недостатніми ресурсами для адаптації існуючих творів для дітей; їх комерційною недоцільністю в жорстких ринкових умовах тощо. Це може призвести до прорахунків у вихованні нових поколінь, обмеженню всебічного розвитку малечі. У майбутньому ця нова молода генерація буде визначати

вектори розвитку країни, тому успішність існування держави значною мірою залежатиме не тільки від професійної підготовки індивіда, але й від закладених і сформованих у дошкільному віці його особистісних якостей. Пізніше на цьому підґрунті сформується всебічно розвинена обізнаність, мобільність, зростання інтелекту, культурного рівня людини, її вміння поєднувати традиції із новаціями, вітчизняні здобутки із зарубіжними, що впливатиме на соціокультурні процеси у суспільстві.

Ставлячи питання щодо недостатньої кількості дитячого репертуару в музичних театрах України, О. Шевельова [7] наголошувала на комерційній недоцільності вистав для молодших глядачів. Дитячі спектаклі потребують багато зусиль і фінансів і мають вузькопрофільну глядацьку аудиторію. Вони не є настільки затребуваними, як вистави для дорослих глядачів, потреби яких намагаються задовольнити сучасні режисери, перетворюючи класичну оперу на видовищність, скандал та епатаж. Таким чином, за допомогою якісної реклами, яскравих афіш режисери намагаються будь-яким способом заохотити глядача, який у більшості випадків не є поціновувачем оперного мистецтва, але на нього діє маркетингова магія. Натомість ми отримуємо індивіда, який готовий витратити чималі кошти не для того, щоб насолодитись високим мистецтвом, а скоріш за все, щоб не відставати від сучасних тенденцій та бути в тренді.

Якщо серед репертуару театрів України ще можна знайти опери або мюзикли для дітей молодшого шкільного віку, то матеріалу, який би відповідав інтересам та потребам наймолодшого глядача, майже немає. На думку автора, це пов'язано з певними особливостями цієї вікової групи. Діти молодшого віку дуже стрімко розвиваються і готові отримувати та обробляти багато нової інформації. Враховуючи віковий фізичний розвиток, дитина може бути дуже активною, мати багато енергії, це абсолютно нормальне явище для цього періоду. У такому віці дитина навряд чи зможе витримати цілу виставу, не встаючи з місця, не рухаючись, мовчки. Звичайно, це неможливо, але режисер у співпраці з композитором, лібретистом, художником та балетмейстером може створити сприятливі для наймолодшого глядача умови. Для цього



використовують яскраві костюми та декорації, ілюстративні, а не умовні засоби виразності, незрозумілі та недоступні для такого віку. Під час вистави бажано робити невеличкі інтермедійні перерви із застосуванням ігрових елементів, різноманітних інтерактивних прийомів тощо. Ці хвилинки розвантаження допоможуть дитині не втомлюватись, а переключатись з одного виду діяльності на інший, бути співучасником дійства, допомагати головним героям у вирішенні їх проблем. У деяких місцях вистави маленьким глядачам можна дозволити разом із героями підспівувати та підтанцювати, кричати, тупотіти, сміятись, тобто проявляти різні емоції. Для цього режисер та актори повинні бути готовими до постійного діалогу з маленькою публікою, не боятись проявів нею різних емоційних станів.

Як суперечливий приклад однієї з останніх постановок для дитячого віку може послужити опера «Кіт у чоботях», прем'єра якої відбулася 28 жовтня 2023 року в Національній опері України. Автор музики – відомий театральний композитор Юрій Шевченко. З одного боку, сценографічне вирішення вистави, костюми персонажів, її концептуальне режисерське прочитання в цілому відповідають психології сприйняття творів мистецтва дитиною молодшого віку. Водночас у постановці була недостатньою для цього віку динаміка розвитку подій. Деякі фокуси, які б так могли зацікавити глядача, показували у глибині сцени збоку, бо так було зручно вибудувати мізансцену. А коли Людожеру співали колискову, він весь час простояв на сцені замість того, щоб вже нарешті лягти спати. Не зовсім зрозумілі дії персонажів Муркіса та зеленого ведмеда, якого постійно тримав на ланцюжку почет короля і принцеси. Проблема багатьох сучасних режисерів у тому, що вони недооцінюють розумові здібності дітей, які одразу бачать фальш або неправду.

Останнім часом у сучасних європейських постановках режисери почали використовувати арт-технології, це стало привертати увагу маленьких глядачів та їх батьків, особливо враховуючи значення та широке використання ресурсів інтернету, соціальних мереж та популяризації цієї сфери. Але в умовах сьогодення театри не завжди можуть дозволити собі таке задоволення.

Особливо це стосується мюзиклів, де може бути задіяно багато апаратури: мікрофони, інтерактивні екрани, комп'ютерна графіка. На жаль, у цьому плані ми дуже відстаємо від європейських країн, для яких це не розкіш, а звичайні речі, доступні кожному театру.

Проблема дефіциту якісного дитячого репертуару у музичних театрах України потребує негайного розв'язання та уваги з боку митців та адміністрації театрів. Зокрема, активна робота над створенням цікавих, адаптованих за віком вистав може допомогти привернути увагу дітей до традиційного мистецтва та сприяти їхньому гармонійному розвитку. Їх необхідно розглядати як інвестицію в майбутнє, оскільки вони формують смак та інтерес до мистецтва вже з раннього віку.

Сучасні технології та креативні підходи мають великий потенціал у сценографічному вирішенні вистав, повинні зацікавити маленьких сучасних глядачів та відповідати їхнім потребам і уподобанням. Використання яскравих костюмів, ілюстративних декорацій та інтерактивних елементів може створити сприятливу атмосферу для позитивного сприйняття дитиною оперного мистецтва. Перерви з ігровими елементами допоможуть дітям зберегти інтерес та не втомитись під час перегляду вистави.

Отже, для подальшого розвитку дитячого репертуару важливо знайти баланс між естетикою, освітнім потенціалом та комерційними аспектами, щоб забезпечити доступність високоякісного мистецтва для всіх вікових груп глядачів.

**Висновки.** Аналіз дитячого репертуару в музичних театрах України виявляє його недостатню кількість та окреслює проблему недооцінки потенціалу мистецтва для дітей у зв'язку з його комерційною недоцільністю. І хоча вистави для дітей вважаються менш прибутковими, це не зменшує їх значущість для культурного розвитку та виховання особистості. Складності у просуванні дитячих вистав можуть бути подолані за допомогою креативної реклами та інноваційних підходів.

#### Список використаних джерел

1. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної

театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.

2. Канюка, Л. С., 2020. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. В кн.: Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності, матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, Україна, 2-3 березня 2020. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.65–71.

3. Лохвицька, Л., 2020. *Калейдоскоп моральності для дошкільнят: розвивально-виховний контент*: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Мандрівець.

4. Мозгальова, Н. Г., 2010. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 1(12), сс.80–83.

5. Сапіга, О. В., 2023. *Дитячі фестивалі як аксіологічні імпрези сучасної культури*. Дис. д-ра філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

6. Стьопіна, А., 2021. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(51), сс.76–90.

7. Шевельова, О., 2020. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*, 46, сс.30–44.

8. 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.

**СОФІЯ ЛУГОВА**

*ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9928-6149>*

*студентка четвертого курсу*

*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.*

*(Київ, Україна)*

## **ІННОВАЦІЙНІ АРТ-ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ЯК ДІЄВИЙ ЗАСІБ**

### **ПОГЛИБЛЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО ТВОРУ**

**Постановка проблеми.** Доба інформаційних і цифрових технологій із

застосуванням їх досягнень у різних сферах життєдіяльності людства значно вплинула на сучасний музичний театр у контексті розширення можливостей його сценографічного оформлення. Різноманітні сучасні арт-технології, цифровий театр, застосування штучного інтелекту, мультимедіа та інші компоненти сценографічного оформлення спектаклю можуть сприяти поглибленню драматургії твору з його емоційним впливом на глядача або перетворити його на шоу-виставу із домінуванням видовищно-гедоністичного

компоненту. Пріоритет форми чи змісту в музично-театральній виставі залежить від концептуального бачення режисером її художнього образу в контексті або всупереч композиторському задуму. Означений аспект актуалізує обрану тематику дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В українській науковій думці пошуки та експерименти в сценічному мистецтві завдяки застосуванню інноваційних арт-технологій досліджувала К. Юдова-Романова [2]. Автор надала класифікацію сучасного сценографічно-технологічного інструментарію, окреслила його функціональне призначення та можливі способи застосування у підготовці мистецького продукту. Режисерські підходи до застосування сучасних арт-технологій у задумі та реалізації оперної вистави проаналізувала О. Савчук [1]. Автор окреслила специфіку постановочної роботи в умовах появи нових колаборацій в опері, визначенню шляхів візуальної та технічної співпраці у створенні художнього образу вистави.

Проблема співіснування людини та штучного інтелекту в сучасному суспільстві та його життєдіяльності розглядалася Браяном Крістіаном [3] з окресленням впливу технологій на ціннісні орієнтири суспільства. Стюарт Дж. Рассел [5] дослідив проблеми та ризики, пов'язані з розвитком штучного інтелекту, такі як втрата контролю, непередбачувані наслідки та можливість проявів його «волі», несумісної з цілями людини.

Наукова робота за співавторством G. Ramkumar та S. Abarna [4] з'ясовує новаторські принципи застосування штучного інтелекту в театральній діяльності. Автори розглядають його методологію та технології, які використовуються для покращення різних компонентів театральної продукції, таких як сценарії, декорації, вистави та взаємодія з глядачами. У роботі наводяться практичні приклади та аналіз інноваційних застосувань штучного інтелекту у сфері театру.

**Мета дослідження** – проаналізувати сучасні пошуки та експерименти із застосуванням арт-технологій та штучного інтелекту в сучасному музичному театрі; визначити перспективні напрями їх застосування задля поглиблення

драматургії оперного твору; дослідити пріоритетні режисерські підходи до їх використання на сцені.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток науково-технічного прогресу суттєво вплинув на сферу життєдіяльності людини початку двадцятого століття. Це проявилось в широкому спектрі технологічних, мистецьких і культурних досягнень. Наприклад, у фільмі «Метрополіс» режисера Фріца Ланга, знятому ще у 1927 році, продемонстровано вражаючі масштаби індустріалізації та механізації тогочасного суспільства, що стало однією з важливих тем того періоду. Водночас у театральному мистецтві Адольф Аппія як технолог та один з реформаторів жанру зробив значний прорив у використанні світла в просторі. Майже у той час Ервін Піскатор, сценограф та художник-декоратор, використовував нові матеріали і технології для створення вражаючих образів на сцені, що дало поштовх розвитку театральній сценографії. Ці приклади демонструють, як наукові та технічні досягнення вплинули на розвиток мистецтва та культури на початку ХХ століття.

Майже через 100 років розвиток інформаційних та цифрових технологій суттєво вплинув на сучасний музичний театр, розширюючи можливості його сценографічного оформлення та поглиблюючи драматургію вистави. У сьогоденні різноманітні арт-технології, включаючи цифровий театр та мультимедійні рішення, відкривають нові шляхи взаємодії з глядачем та створення сценічних образів, які неможливо було б реалізувати раніше.

Наприклад, у дослідженні вже згаданих співавторів G. Ramkumar та S. Abarna визначені можливості застосування штучного інтелекту для автоматизації процесів сценографічного оформлення. Алгоритми програми можуть аналізувати сценарії та музичний матеріал для створення інтерактивних сцен або візуалізації музичних тем.

Проте, разом з перевагами існують і ризики використання штучного інтелекту в музичному театрі. Як вказує Стюарт Дж. Рассел, існує потенціал

втрати контролю над технологіями та непередбачуваних наслідків впливу штучного інтелекту на сприйняття глядачем вистави.

Загалом, наукові дослідження та експерименти із застосуванням штучного інтелекту в музичному театрі вказують на потенціал для поглиблення драматургії твору та створення унікальних сценічних образів. Однак необхідно уважно враховувати етичні аспекти та забезпечувати контроль за розвитком технологій, щоб зберегти ідею автора та емоційний зв'язок між виконавцями і глядачем у виставах музичного театру.

Висновки. Застосування інформаційних та цифрових технологій у різних аспектах життєдіяльності людини, включаючи мистецтво та музичний театр, відкриває безліч нових можливостей і викликів. Розвиток різноманітних арт-технологій, цифрового театру та мультимедіа створює нові простори для творчості та експерименту в сфері сценографічного оформлення вистав.

Проте разом із новаторством виникають і нові проблеми. Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє констатувати, що співіснування людини і штучного інтелекту в сучасному суспільстві стає все більш проблемним і актуальним. Роботи Браяна Крістіана та Стюарта Дж. Рассела підкреслюють важливість розуміння можливих ризиків та етичних аспектів використання технологій у мистецтві, зокрема в музичному театрі.

Наведена наукова робота за авторством G. Ramkumar та S. Abarna вказує на перспективи використання штучного інтелекту в театральній сфері завдяки новаторським методам і технологіям, які можуть покращити якість театральної продукції та збагатити взаємодію з аудиторією.

Дослідження підкреслюють необхідність збалансованого підходу до використання технологій у мистецтві. Хоча нові можливості вражаючі, важливо залишати пріоритетність на збереженні емоційного зв'язку з аудиторією та глибокого змісту твору.

#### Список використаних джерел

1. Савчук, О., 2022. Опера та сучасні арт-технології. Виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49(2), сс.28–33.
2. Юдова-Романова, К. В., 2017. *Технічні засоби оформлення сценічного простору: навчальний посібник*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.

3. Christian, B., 2020. *The alignment problem: machine learning and human values*. New York: W. W. Norton & Company.
4. Tsiouostas Ch., Petratos D., Kaliakatsos-Papakostas M., Katsouros V., and others, 2020. Innovative applications of natural language processing and digital media in theatre and performing arts. In: *Entrenova 2020*, virtual conference, Split, Croatia, 10-12, September 2020. Split, vol. 6(1), pp.84–96.
5. Russell, S., 2019. *Human compatible: artificial intelligence and the problem of control*. New York: Viking.

**НАТАЛІЯ МЕХ**

*ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5846-505X>*

*доктор філологічних наук, професор,  
заслужений працівник освіти України,  
завідувач відділу екранно-сценічних  
мистецтв і культурології  
ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України  
(Київ, Україна)*

### **ПЕРЛИНА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА»**

#### **У ВІТЧИЗНЯНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ НА РІЗНИХ ЧАСОВИХ ЗРІЗАХ КУЛЬТУРИ**

Цьогоріч виповнюється 205 років перлині української драматургії – незрівнянній «Наталці Полтавці» Івана Котляревського. Відомо, що твір було написано у 1819 році. Іван Петрович, будучи директором Полтавського театру, прагнув покращити далекий від звичайного життя театральний репертуар живою, народною п'єсою. Крім того, мотивом для написання твору був своєрідний протест І. Котляревського проти викривленої та примітивної оцінки українства у драматургії московитів відповідного часового зрізу культури. Ці передумови й сприяли появі «Наталки Полтавки» в українському мовно-культурному просторі.

За свідченнями сучасників, для сюжету твору Котляревський використав реальну історію кохання бідної дівчини-селянки, яка відстоювала своє право на щастя. Моральна краса та велич Наталки протиставлена лицемірству, крутійству, хижацтву сільської верхівки. Сюжет має чітко виражене соціальне спрямування.

На думку І. Карпенка-Карого, п'єса стала «праматір'ю» українського народного театру, адже «її герої вийшли ніби з глибин народного життя. Це люди, прості, працьовиті, високої людської гідності й чеснот, із відкритою

поетичною душею, з глибоким ліризмом. Та їм судилося пережити глибокі моральні драми, психологічні конфлікти, що були викликані соціальною нерівністю і породженим нею зіткненням протилежних інтересів» [Іванченко 2015: 138-139].

Автор «Наталки Полтавки» так визначає її жанр: «опера малоросійська у двох діях», натякаючи читачеві на велику кількість пісень та вкраплення музичного супроводу у твір. З погляду сьогодення – це драматичний твір, де побутовий конфлікт проливає світло на соціальні відносини між різними верствами населення, зокрема, простих селян, наймитів та чиновників.

Знаємо, що «Наталка Полтавка» – перший твір нової української драматургії, в якому поєдналися ознаки сентименталізму та просвітницького реалізму. У часи, коли було написано п'єсу, в європейській літературі стрімко почав розвиватися сентименталізм, для якого характерним є прагнення відтворити світ почуттів простої людини та викликати співчуття до героїв твору. Ці тенденції ми помічаємо у драмі, спостерігаючи, як І. Котляревський звертається до людських почуттів, акцентує увагу на їх силі, щирості та глибині. Вже на початку твору ми, занурюючись у пісню, яку співає головна героїня Наталка, ніжна та вірна дівчина, що зітхає за далеким коханим, починаємо перейматися її долею.

Котляревський майстерно уособив народний жіночий ідеал у своїй героїні. Вродлива, розумна, добра та дотепна дівчина Наталка, яка з повагою ставиться до старших, виявляє силу характеру, міць та сміливість, коли відстоює своє кохання. Імпонує читачеві, що головна героїня попри все бореться та досягає успіху, адже подружнє щастя для неї не мислиться без коханого Петра.

Цінності, які сповідує дівчина, її духовна сила та мудрість, попри молодий вік, приваблюють та не лишають байдужими. Читач співчуває Наталці, яка змушена йти на самопожертву, люблячи свою матір. Старша жінка розуміє щастя зовсім не так, як її дочка. Для Горпини матеріально забезпечене життя є надзвичайно цінним, а Наталка прагне бути з коханим



чоловіком, виконати свою обіцянку вийти за нього. Наталчине щастя – це подружнє життя з Петром, щирим, безкорисливим парубком, який також здатен на самопожертву заради коханої. Вона для нього є сенсом життя. Він любить та піклується про неї, але не егоїстично, а жертвовно. Він думає про майбутнє Наталки, зважає на прагнення її матері Горпини, забуваючи про себе самого.

Головні герої мають благородні та шляхетні душі, вони створені одне для одного. І, врешті-решт, наприкінці п'єси мати, слухаючи спокійну та лагідну мову Петра, переконується, що донечка буде щасливою лише з любим її серцю. Вона, за несподіваним проханням Возного, благословляє дітей на щастя, на здоров'я та гарну долю, говорячи довгоочікувані молодими слова: «Бог з'єднав вас чудом, нехай і благословить своєю благодією...».

Материнське благословення, яке Іван Котляревський вводить у текст твору, є свідченням пошани до моральної чистоти, духовної сили, мудрості простих людей, до тих цінностей, які вони сповідують, до їх мови та традицій.

«Наталка Полтавка» глибоко національна характерами та естетичною формою, написана живою розмовною мовою, побудованою на засадах народності. Автор майстерно використовує невичерпні скарби української народної мови та пісенної творчості під час змалювання кожного з героїв, демонструє глибоке знання прекрасної душі українського народу та любов і повагу до світлого розуму й щедрого серця кращих представників українства. Він піднімає складні проблеми соціальної нерівності та гіркої безталанності сільської бідноти, зверхності багатих над бідними у тодішньому суспільстві. Фактично, це перша соціально-побутова драма із селянського життя в усій європейській літературі.

Івану Петровичу Котляревському вдалося створити такий яскравий образ української сільської дівчини, щиросердної, кмітливої, рішучої, який став знаковим в українському мовно-культурному просторі. Він 205 років (!) не старіє, а полонить серця мільйонів читачів та глядачів своєю красою, моральною чистотою та силою духу.

Для української музичної царини характерним був і залишається інтерес до багатогранної творчості І. Котляревського. Наша культура знає чимало композиторів, які писали музику до п'єси «Наталка Полтавка». Це такі митці, як Адам Барцицький, Алоїз Єдлічка, Опанас Маркович, Микола Васильєв, Володимир Йориш та ін. Видатний український композитор Микола Лисенко, приступаючи до роботи над оперою, ознайомився з різноманітним музичним матеріалом, що супроводжував численні постановки «Наталки Полтавки» на різних театральних сценах. Проте існуючі варіанти не влаштовували його. Лисенко приваблював сюжет твору щирою любов'ю до простих людей, оптимізмом, гумором та реалістичним відображенням українського тогочасного села, відносин та традицій. Композитор звернувся до п'єси І. Котляревського ще у 1864 році. Проте перший варіант опери був не бездоганним. Митець, прагнучи вдосконалення та набуваючи досвіду в музично-драматичному жанрі, працював над музикою до славетного твору майже чверть століття. І лише у 1889 році вийшов друком клавір. Наголосимо, що саме однойменна опера Миколи Лисенка стала окрасою не лише українського оперного мистецтва, а й шедевром світової музичної культури.

М. Лисенко тісно пов'язує музичний матеріал опери з драматургією п'єси, свідомо не переобтяжує лібрето додатковими сюжетними лініями, новими персонажами. Композитор прагне засобами музики максимально розкрити сюжет та образи, які створив Іван Котляревський. Ще за життя М. Лисенка його творіння здобуло велику популярність. Фактично, це був найрепертуарніший твір перших українських професійних музично-драматичних труп. Там грали М. Заньковецька, І. Садовський, П. Саксаганський, І. Мар'яненко та ін.

На сцені Київського оперного театру вперше «Наталку Полтавку» було поставлено у 1936 році. З того часу її популярність не зменшилась і до наших днів. Вона є й сьогодні в репертуарі різних театрів по всій Україні.

На сучасному часовому зрізі культури, зокрема в 2012 році, у вітчизняному музичному театрі «Наталка Полтавка» була представлена в

оновленому вигляді. Авторами нової постановки перлини української драматургії стали видатний український композитор Мирослав Скорик та режисер-постановник, головний режисер Національної опери України Анатолій Солов'яненко. Вони осучаснили та скоротили оперу, зберігши при цьому всі основні сенси та посили, які несе цей видатний культурний продукт наступним поколінням.

Анатолій Солов'яненко наголошував на важливості нового прочитання та інтерпретації відомого оперного шедевру, адже «саме з цього твору починається знайомство з оперним театральним мистецтвом у дітей шкільного віку. Аби їх зацікавити, я намагався зробити виставу такою, щоб ми не втратили свого молодого глядача. У нашій інтерпретації опера стала динамічною, яскравою та виразною. Я змістив акценти від туги, сліз та злиднів до світлого життєрадісного побуту, який притаманний українцям, до нашої щирості та широкої душі. Надав опері позитивного забарвлення, звернув увагу глядача на українську обрядовість, наповнив «Наталку Полтавку» гумором, українською душевністю. І якщо раніше вистава тривала три з половиною години, ми скоротили її до 2 дій по 45 хвилин, що відповідає двом спареним урокам української літератури. У розмовних сценах ми скоротили все те, що не стосується сценічної дії напряму, і склали нову музичну картину – з розширенням кількості музичних інструментів» (Урядовий кур'єр 14.07.2012).

Поява нової редакції опери та мотивація авторів проекту, що креативно та виважено намагалися осучаснити й актуалізувати для молодшого покоління вдатний культурний продукт, абсолютно відповідали тим потребам та запитам, які виникали у сучасного глядача.

«Наталка Полтавка» є справжньою перлиною української музики. Вона яскраво розкриває національний побут, типові характери та традиції завдяки фольклорній основі музики. Ключові пісні опери вже давно вийшли за її межі й сприймаються у різних куточках світу як символи української культури.

#### **Список використаних джерел**

1. Іванченко, Р., 2015. «Віють вітри, віють буйні...». У кн.: І. П. Котляревський,

*Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник.* Перевидання. Київ: Дніпро, сс.137–140.

2. Котляревський, І. П., 2015. *Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник.* Перевидання. Київ: Дніпро.

**СОФІЯ МІСЬКО**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4215-6156>

студентка 4-го курсу

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.

(Київ, Україна)

### **ІСТОРІЯ ЗНАКОВИХ СЦЕНІЧНИХ УТІЛЕНЬ ОПЕРИ П'ЄТРО МАСКАНЬ «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ»**

**Постановка проблеми:** Опера П. Масканьї у період її створення стала співзвучною естетичним і поетичним пошукам у мистецтві двох останніх десятиліть ХІХ ст. Цей твір швидко розпочав свою тріумфальну ходу по всьому світу, яку він зберігає до сьогодні. У ньому піднімається ряд важливих актуальних життєвих людських питань: відданості та вірності в коханні, помсти та честі, самопожертви та покаяння, права людини та свобода вибору в умовах певних «неписаних» законів, які актуалізують затребуваність твору у сучасного глядача.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Особливості режисерських підходів до інтерпретації опери П. Масканьї «Сільська честь» розглянули А. Помпєєва [1] та В. Ревенко [2]. Характер вирішення опери в європейському та українському контексті окреслили М. Черкашина-Губаренко [5] та Ю. Станішевський [3, 4]. Відгуки на постановку опери П. Масканьї «Сільська честь» надав І. Хенкен [6]. Огляд публікацій дозволив виявити специфічні ознаки знакових сценічних утілень твору в реаліях сьогодення.

**Мета дослідження** – проаналізувати та порівняти особливості значення сценічних постановок опери «Сільська честь» для сьогодення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Опера П. Масканьї «Сільська честь» – найяскравіший зразок веризму в музиці. Стрімко і стисло розвивається дія, до якої залучені незвичні для старої італійської опери прості люди, жителі села.

Назва опери «Сільська честь» не зовсім точно передає італійський заголовок, сенс якого скоріше «сільське благородство» або «лицарство». Драма почуттів виражена в музиці правдиво, сильно. Поєднання натуралістично-побутової картини селянського життя з музикою, що увібрала традиції старої італійської школи, створило своєрідний ефект. Композитор використав сицилійський фольклор, щоб передати колорит середовища.

Уся драма розгортається на тлі яскраво виписаної картини сільського життя. Симфонічне інтермеццо, що відокремлює фінал від попередньої дії, ніби створює часову перспективу. Драматизм музики, її наспівність, свіжість фарб визначили життєвість опери.

«Cavalleria rusticana» (іт.) – одноактна мелодрама з музикою П. Масканьї, лібрето Джованні Тарджоні-Тоццетті та Гвідо Менаскі, заснована на оповіданні романіста Джованні Вергі. Опера належить до раннього періоду творчості композитора.

У липні 1888 року міланський музичний видавець Едоардо Сонзоньо оголосив конкурс, відкритий для всіх молодих італійських композиторів, які ще не бачили на сцені жодної з його опер. Їм було запропоновано представити одноактну оперу, і три найкращі (обрані журі з п'яти видатних італійських критиків і композиторів) були виконані в Римі Сонзоньо.

П. Масканьї дізнався про конкурс лише за два місяці до кінцевої дати і попросив свого друга Джованні Тарджоні-Тоццетті, поета і професора літератури в Королівській італійській військово-морській академії в Ліворно, надати йому лібрето. За основу опери було обрано п'єсу «Сільська честь» Дж. Вергі. Разом з колегою Г. Менаскі, Дж. Тарджоні-Тоццетті взявся за створення лібрето, надсилаючи його П. Масканьї частинами, часом лише

кілька віршів на зворотному боці листівки. Оперу представили в останній день дедлайну.

Світова прем'єра опери «Сільська честь» (*Cavalleria Rusticana*) відбулась в Римі 1890 року і стала одним з найбільших триумфів в історії оперного мистецтва. Композитору П. Масканьї довелося виходити на сцену 60 разів для поклонів, які тривали приблизно стільки ж, скільки і його одноактна вистава. Оперу дуже високо оцінив сам Джузеппе Верді, вважаючи П. Масканьї своїм мистецьким спадкоємцем, продовжувачем його справи в музиці задля увічнення славетних традицій великої італійської опери. Надзвичайно палким шанувальником творчості молодого італійця був і Петро Чайковський, який відзначав неабияку обдарованість автора «Сільської честі» та вдалий вибір сюжету.

Прем'єра викликала справжню сенсацію, започаткувавши новий музичний напрям – веризм. Сюжети веристських опер пов'язані із зображенням винятково сильних, часто перебільшених пристрастей, які штовхали героїв на злочини, які вони роблять стосовно тих, кого люблять. Веристи малюють людину в той момент, коли від кохання до ненависті один крок.

В опері «Сільська честь» визначилися характерні риси веристського напрямку: відхід від героїко-романтичної традиції; звернення до сучасних сюжетів, пов'язаних зазвичай із темами кохання і ревності; акцент на психологічних переживаннях героїв, картинах повсякденного побуту; підвищено експресивний вокальний стиль, що дістав своє найвище вираження в «аріях крику»; збагачення речитативно-декламаційної сфери.

П. Масканьї майстерно вплітав у динамічний симфонізм своєї опери народно-пісенну мелодію сицилійських наспівів, що відображає соціальний стан героїв опери.

На честь П. Масканьї було випущено кілька медалей, сам король нагородив композитора почесним званням «Кавалер Корони». Від П. Масканьї

чекали нових опер. Однак жодна з наступних чотирнадцяти не піднялася до рівня «Сільської честі».

Критики після успішної прем'єри писали, що в цій опері П. Масканьї продовжив традиції славнозвісного Гаetano Доницетті (йдеться про «Любовний напій»). Серед шлягерних номерів – знаменита «Молитва» (Regina), арія Сантуцци «Voi lo sapete, o mama» та Інтермецо до III дії, які часто виконуються на багатьох сценах світу. Ще навчаючись у консерваторії, П. Масканьї показав Інтермецо до опери диригентові Ла Скала. Партитура зацікавила маестро новаторськими ідеями, але, знаючи про заборону виконувати твори студентів консерваторії, що існувала тоді в Італії, він попросив узгодити питання з дирекцією навчального закладу. Коли ж очільник консерваторії, знаменитий скрипаль-віртуоз Антоніо Бацціні (Antonio Bazzini), ознайомившись із партитурою, назвав опус П. Масканьї «музикою для божевільних», обурений молодий композитор із гучним скандалом залишив навчання незадовго до випускних іспитів. Попри те, що П'єтро Масканьї увійшов в історію мистецтва насамперед як оперний композитор, його інтермецо до опер «Вільям Раткліф», «Ізабо», «Аміка» та інші є справжніми шедеврами італійського симфонізму кінця XIX – початку XX століть.

У двох постановках, які автор дослідження взяв для аналізу, спільним є лише музика та сюжет, а режисерський задум та інтерпретація суттєво відрізняються. Постановка, яка відбулась на оперному французькому фестивалі в 2009 році, є осучасненою, але у більш традиційному вирішенні. В основних декораціях сценічного простору є лише великий хрест з розп'яттям та вервицями, які у збільшеному вигляді розкладені по всій сцені та символізують життєвий шлях людини до Бога. Тому Великодня святкова хода з прославленням в хоровому Пасхальному Величальному гімні Воскресіння Христового (Regina coeli) представлена на сцені театру, як у реальному житті.

У нещодавній постановці в Амстердамі немає святкової ходи, немає і декорацій, які зображають церкву чи крамницю мами Лючії. На сцені

розміщений лише рояль та стільці для хору. Одяг є основним атрибутом протягом усієї опери: хористи двічі переодягаються, а одяг Лоли стає предметом конфліктних суперечок. Ця постановка зроблена з максимальним використанням технологій, притаманних можливостям сьогодення, які зображають надруковані партитури із сучасним сплетінням, портретне фото із Лоли та Турідду.

Треба зазначити два моменти, які суттєво відрізняють представлені двома режисерами мізансцени та декорації. У більш сучасній інтерпретації є цікаве режисерське рішення із дзеркальним відображенням глядацької зали на задній площині сцени, що візуально створює театр у театрі. У цій новій постановці на початку опери в прелюдії є фінальна мізансцена опери, де статичний хор завмер перед двома скривавленими головними героями. Після цієї першої мізансцени всі виконавці стали звичайними артистами театру і почали спочатку «грати оперу». У цьому контексті виникає багато аналогій у першій сцені хору, який готується до виходу на глядача, переодягаючись чи, можливо, приміряючи новий одяг до святкування Пасхи. Саме такі цікаві таємниці режисера, закладені в мізансценах, є досить чіткими і послідовними, але залишають за собою певну інтригу для роздумів.

В обох постановках задіяні кращі співаки світу, які правдиво та майстерно перевтілюються у своїх героїв. Але режисерське бачення персонажів відрізняється. Наприклад, Лола в постановці 2009 року зображена як бездіяльна кокетка. У новій постановці вона активна учасниця всіх подій з Альфіо, прикидається перед ним люблячою і чуттєвою дружиною, помічницею в житті та супутницею, яка в усьому розуміє і підтримує свого чоловіка.

Образ Сантуцци тут є експресивним, імпульсивним, з виконавськими акцентами, прописаними в партитурі, а сучасна Сантуцца в другій постановці – більш лірична за вокальною партією. У неї немає таких експресивних інтервальних стрибків з надмірними наголосами на складових частинах музичного слова.



Шедевральним зразком сценічного втілення «Сільська честь» став фільм-опера режисера Франко Дзефіреллі 1982 року. Акторський склад включає всесвітньо відомих артистів: Олену Образцову (Сантуцца), Пласідо Домінго (Турідду), Федору Барб'єрі (Лючія), Ренато Брусон (Альфіо), Аксель Галл (Лола).

Не оминув популярний італійський шедевр і сцену Національної опери України. Овації на честь генія П. Масканьї лунали в далеких 1924 (українською мовою), 1957, 1973 та 1984 роках. Зі світом бурхливих побутових колізій в кращих традиціях веризму глядачів знайомили видатні виконавці: Лариса Руденко, Галина Туфтїна, Дмитро Гнатюк, Анатолій Солов'яненко, Сергій Козак. Остання прем'єра на київській сцені відбулася 24 грудня 2010 року. Режисер М. Гамкало, диригент – І. Гамкало, солісти: Сантуцца (І. Даць та Л. Монастирська), Турідду (С. Фіцич та О. Гурець). Театральна критика і глядацька аудиторія тепло і схвально прийняли означену версію опери, що стала черговим досягненням вітчизняного музичного театру.

Сьогодні опера входить до постійного репертуару Львівського та Одеського національних оперних театрів.

Висновки. Творчості Масканьї притаманні яскравий симфонізм та масштабність оркестру, який підкреслює глибокий психологізм простих людей та їх емоційний стан. Надзвичайно проникливі мелодичні композиції опери та драматургічна проблематика піднятих у ній проблем не залишають байдужими поціновувачів оперного мистецтва і тримають її на вершині популярності вже майже півтора століття.

#### Список використаних джерел

1. Помпеева, А., 2015. «Сільська честь» П. Маскан'ї: аспекти «веристської» вокальної стилістики. *Науковий збірник Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 36, сс.65–76.
2. Ревенко, В. О., 2020. «Сільська честь» П. Масканьї в європейському музично-культурному контексті: до проблеми виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*, 31(2), сс.262–272.
3. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*: монографія. Київ: Музична Україна.
4. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України. 2001–2011*: монографія. Київ: Музична Україна.
5. Черкашина-Губаренко, М., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*:

монографія. Харків: Акта.

6. Henken, J., 2024. Intermezzo de Cavalleria rusticana, [online]. Available at: <<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2063/intermezzo-from-cavalleria-rusticana>> [accessed: 23 February 2024].

**КАТЕРИНА МУРЕНЕЦЬ**

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

студентка 4 курсу

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.

(Київ, Україна)

## **ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСЕРСЬКИХ УТІЛЕНЬ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЖЮЛЯ МАССНЕ**

**Постановка проблеми.** Звернення до духовної тематики у творах музично-театрального мистецтва в часи тяжких випробувань українського народу надає чітке розуміння того, що художня культура завжди перебуває у безпосередньому зв'язку із загальним моральним тонуом суспільства. У цьому аспекті такі цінності, як гуманізм, правда, справедливість, милосердя, щирість, любов, дружба, довіра, піддаються серйозним випробуванням, ревізіям та інтелектуальним маніпуляціям, що у разі втрати їх може спричинити глибоку духовну кризу людської спільноти. Якщо байдужість або неприйняття дійсності переходять в агресивну ворожість і зарозумілий цинізм, легко поширюються меркантильність, жадібність та дріб'язковість. Це стає проявом невиліковної хвороби в суспільстві та може стати руйнівною силою для всієї нації.

Одним із визначних представників духовної тематики в музично-театральному мистецтві став Жюль Массне (1842 – 1912), творчість якого досі не отримала однозначної оцінки. Більша частина його композиторської спадщини невідома не лише любителям музики, але й професіоналам.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Парадоксальним чином мистецтвознавчих матеріалів про творчість композитора досі небагато. Одним

із надважливих актуальних ракурсів у вивченні творчості Жюльє Массне стали саме його гуманістично-християнські ідеї, інтерпретація християнських образів в операх французького майстра.

Постать композитора Ж. Массне у контексті музичної культури другої половини XIX століття стала предметом дослідження Л. Мудрецької [7].

Мистецтвознавиця провела аналіз оперної творчості маестро пізнього періоду на початку XX століття [6], з'ясувала вплив вагнерівських поглядів духовного спрямування на оперну творчість Ж. Массне [5]. Вплив ораторіальних творів Г. Берліоза і Ж. Массне з духовної тематики на становлення означеного жанру визначила М. Вороніна [2]. В інших публікаціях науковиці розглянуто формування специфічних ораторіальних ознак духовної спрямованості «Марії Магдалини» Ж. Массне [3], контент вирішення образу головної героїні [1], характер масових хорових сцен [4] в означеній опері.

Огляд зазначених публікацій дозволяє констатувати малодослідженість духовної складової творчості композитора, що актуалізує обрану тематику.

**Мета дослідження** – проаналізувати жанрово-стильові особливості духовних творів Ж. Е. Массне, виявити режисерські підходи до втілення його знакових опер.

**Виклад основного матеріалу досліджень.** У культурному житті Франції порубіжжя XIX – XX століть стало переломною епохою, ознаменованою кризою позитивістських уявлень, розвитком ідеалістичних філософських концепцій та релігійним відродженням. На тлі темпів науково-технічного прогресу, що прискорюються, проявляється тенденція звернення суспільства до духовності та зокрема до релігії.

Відтворення християнських образів у французькому мистецтві другої половини XIX століття мало свої характерні особливості. Для французької ідеології цього часу була властива тенденція «приземлення» релігії. Разом з роботами німецького філософа Фрідріха Ніцше (1844 – 1900) виняткового значення у Франції набувають дослідження Ернеста Ренана (1823 – 1892) –

історика, лінгвіста та релігійного мислителя, який привернув особливу увагу до епохи раннього християнства.

Праці Е. Ренана стали джерелом багатьох ідей та образів у французькому мистецтві кінця ХІХ століття, здійснили безпосередній вплив на особистість Жюля Массне. У музиці цього періоду християнські образи набувають великого значення. На початку «романтичного століття» жанри духовної музики (меса, духовна ораторія тощо) ніби втратили своє домінуюче становище. На відмінну від релігійних, культових жанрів музичне мистецтво романтизму звертається до духовної проблематики в інших аналогах, які спочатку були суто світськими. Серед них – опера і світська ораторія. У цей час еволюція опери будується на взаємодії принципів драми, епосу та ритуалу.

Тенденція до сакралізації опери зростає наприкінці ХІХ століття. Проникнення християнських образів в оперу найбільш проявилось у французькому мистецтві, а саме у творах Ф. Галеві («Юдейка», «Вічний жид»), Дж. Мейєрбера («Пророк», «Роберт-диявол», «Гугеноти»), Ш. Гуно («Полієвкт», «Фауст», «День Замори»), К. Сен-Санса («Самсон і Даліла»). Герої цих опер наділені моральними чеснотами, які прийнято відносити до християнських, а саме: жертівністю, чистотою душі, добротою, милосердям, вірністю тощо. Любов знаходиться над усіма цими якостями, є наповненням християнської душі. Не лише гуманістичні християнські цінності залучають авторів названих опер. У кожній з них присутні й власне релігійні ідеї та мотиви, а в деяких випадках першоджерелами виявляються тексти Святого Письма («Вічний жид», «Самсон і Даліла») або життя святих («Полієвкт»).

Неодноразово звертається у своїй творчості до християнських образів і Ж. Массне. Вже перший його твір частково пов'язаний із релігійною сферою: фантазія на теми з «Пророка» Мейєрбера. Надалі, починаючи з 1873 року, композитора дедалі частіше приваблювали твори духовної тематики. Серед написаних майстром – ораторії «Марія Магдалина» (1873), «Богородиця» (1878), «Земля обітована» (1899); містерія «Єва» (1875); священна легенда

«Діва непорочна» (1880); опери «Іродіада» (1881), «Таїс» (1892), опера «Жонглер Богоматері» (1900).

Звернення Массне до релігійної сфери відобразило характерні тенденції у розвитку французької культури кінця XIX – початку XX століття. Інтерес композитора до християнських тем та образів був продиктований величезним враженням від прочитання праці Е. Ренана «Життя Ісуса». Водночас на творчість композитора значний вплив здійснили особисті обставини його біографії. У житті Массне неодноразово відбувалися ситуації, коли щасливі хвилини радості перепліталися з сумними подіями, несподіваними втратами близьких.

У 1896 році Массне залишає стіни Паризької консерваторії, куди у 1878 був запрошений професором для викладання контрапункту, фуґи, композиції. Причини звільнення Массне невідомі, але можна припустити, що однією з них була невідповідність його методики викладання з новаторськими устремліннями учнів. У стінах Паризької консерваторії вже підростало молоде покоління, яке згодом склало «ядро» нової французької музики, а саме: Альфред Брюно, Гюстав Шарпантьє, Флоран Шмітт, Шарль Кеклен. Деякими з них романтик та лірик Массне став сприйматися як прихильник минулого. Вимушене відлучення від улюбленої справи тяжко переживалося немолодим композитором. Незабаром після цього, на межі 1890-1900-х років, Массне серйозно захворів. Але пережити тяжкі життєві випробування композитору допомогла стійкість його віри. У 1912 році Массне написав останній невеликий розділ спогадів «Посмертні думки», де підбив філософський підсумок своїм духовним шуканням.

Трагічні життєві обставини, які переслідували композитора впродовж життя, стали, мабуть, однією з причин того, що в його творчості значне місце посідало релігійне начало. Воно стало однією із смислових констант протягом усього творчого шляху Массне. Приклади цього можна побачити і в хорових творах композитора, і в його операх. «Іродіада» і «Таїс» найбільш повно втілюють інтерес автора до сфери християнської тематики. Ці опери

відокремлені одна від одної майже десятирічним часовим інтервалом (1881, 1892). Вони утворюють лінію, що об'єднує найбільш плідний у творчому плані період життя композитора. Можна стверджувати, що звернення Массне до християнських образів стало однією з характерних ознак зрілої оперної творчості французького композитора, яка продовжує здійснювати свій вплив і на сучасне життя людства.

Режисерські підходи до інтерпретації духовної тематики загалом і в часи тяжких страждань людської спільноти зокрема, коли моральні устої суспільства зазнають спокус і випробувань, повинні бути виваженими і дуже обережними. За доби панування постмодерністської естетики високі ідеали, благородні вчинки, духовні цінності стали підлягати іронічному трактуванню, а часто і вульгаризованому вирішенню. Такі зневажливі режисерські підходи негативно впливають на дискредитацію духовності суспільства, сприяють його розлюдненню, формуванню споживацьких, аморальних, викривлених світоглядних позицій. Це може призвести до саморуйнування особистості, її високого призначення, самознищенню людства.

Щоб не зашкодити становленню основоположних моральних засад під час виховання нових поколінь в екстремальних умовах існування соціуму, музично-театральним інституціям і особливо режисерам-постановникам необхідно дбайливо й обачно ставитися до трактування оперних творів на духовну тематику, ретельно аналізувати особливості композиторського задуму та професійно його втілювати, не ображаючи естетичних почуттів потенційного глядача.

Напевно, можна було б сказати, що під час тяжких випробувань людства духовне життя має бути таким самим, як і в мирний час. Але це не зовсім так, тому що життя людей в екстремальних умовах руйнування їх звичного способу існування, занурення у стан негативних емоцій та постійного психологічного тиску і невпевненості у завтрашньому дні здійснює великий вплив на моральний клімат у суспільстві. Насильство, страждання, втрата, тривога і невпевненість отруюють життя людей, спонукають їх до

необхідності докорінних змін заради кращого майбутнього для своїх нащадків. І в цьому контексті у людської спільноти виникає гостра потреба у зверненні до духовних начал свого існування, основою яких є всеосяжна любов, глибока турбота про всю нашу велику єдину родину. Тому звернення суспільства до творів музично-театрального мистецтва на духовну, християнську тематику в часи тяжких випробувань українського народу сприятиме пошуку правильних шляхів до відновлення позачасових людських цінностей, повернення до мирного щасливого життя, віри у впевненість найближчого надійного сьогодення.

Висновки. Усвідомлення важливості християнської проблематики у творчості Ж. Массне надає новий погляд на стиль автора, оскільки традиційно творчість композитора зводять до лірики. Християнські гуманістичні ідеали (милосердя, простодушність, доброта, людяність, щирість, миролюбність та ін.) втілені у творах Массне. Духовна любов представлена композитором як образ вищої цінності, а образ щирого мистецтва – як образ божественного начала. Для формування позачасових моральних засад молодого покоління, яке у найближчому майбутньому може стати основною рушійною силою цивілізаційних процесів у суспільстві, діячі мистецтв і особливо режисери-інтерпретатори повинні дуже обережно й обачно підходити до вирішення духовної тематики в музичному театрі, не дискредитуючи високі ідеали, надихаючи людство на творення, а не руйнування.

#### Список використаних джерел

1. Вороніна, М. О., 2011. Образ головної героїні в ораторії Ж. Массне «Марія Магдалина». *Київське музикознавство*, 40, сс.83–90.
2. Вороніна, М. О., 2017. Ораторії «Дитинство Христа» Г. Берліоза і «Марія Магдалина» Ж. Массне та їх роль в історії жанру. *Київське музикознавство*, 55, сс.179–199.
3. Вороніна, М. О., 2013. Ораторія Массне «Марія Магдалина» в контексті західноєвропейської ораторіальної традиції. *Київське музикознавство*, 45, сс.167–178.
4. Вороніна, М. О., 2012. Хорові сцени у священній драмі Ж. Массне «Марія Магдалина» як один з факторів визначення жанру ораторії. *Київське музикознавство*, 44, сс.29–35.
5. Мудрецька, Л., 2013. Вагнерівські впливи в опері «Есклармонда» на Ж. Массне. *Київське музикознавство*, 45, сс.78–196.
6. Мудрецька, Л., 2006. Опері Ж. Массне початку ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 44, сс.101–113.
7. Мудрецька, Л., 2008. Погляди на особистість та творчість Ж. Массне. *Київське музикознавство*, 28, сс.48–59.

**ВОЛОДИМИР НІКОЛАЄНКО**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0488-933X>

*Національний академічний драматичний театр імені І. Франка,  
актор, народний артист України, доцент,  
доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.  
(Київ, Україна)*

## **СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ АРТИСТИЧНИХ ДІЙ В ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

**Постановка проблеми.** Опера як унікальний вид мистецтва поєднує та організує у собі різноманітні елементи, що входять до складу театральної вистави: поезію, пластику, музичне та акторське мистецтво, сценографію, хореографію тощо. Центральною постаттю, що уособлює реальну взаємодію частин як єдиного цілого, є оперний співак, який у своєму ідеальному втіленні є досконалим музичним інструментом, майстром художнього слова та пластичного рішення ролі. Як феномен особливої природи оперного тексту в культурно-історичному просторі, що «диктує» його різноманітні трактування, класичні опери вимагають відповідної специфіки підходів від співаків-акторів. Ці підходи зумовлені не лише індивідуальністю виконавців, а є відображенням уявлень та ідеалів суспільства, що утворюють культурно-історичний контекст. Це актуалізує питання відповідності рівня професійної майстерності артистичних дій оперного співака провідним світовим тенденціям виконавського мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика вокального виконавства та артистичної майстерності у творчості оперного співака отримала неабияке висвітлення у наукових працях вітчизняних дослідників: Ч. Вана [1], М. Жишкович [2], Л. Мухіної [3]. Серед зарубіжних авторів означену проблему на стику різних галузей науки вивчали Г. Гарднер [4], А. Дамахіо [5], Б. Іларі [7], Д. Де Олівєєра [6].

Історіографічний аналіз засвідчує, що, незважаючи на актуальність дослідження, найбільш розробленими аспектами проблематики є питання артистичної майстерності у творчості оперного співака XIX – першої половини



XX століття та артистична майстерність провідних українських співаків у XXI столітті. Натомість бракує наукових праць, предметом яких є методи і підходи до навчання та формування засобів тілесної виразності оперного співака на сучасному етапі розвитку оперно-виконавського мистецтва.

**Мета дослідження** – виявити специфіку тілесності як важливої складової артистичної майстерності, визначити перспективні підходи до розвитку артистичних дій на сучасному етапі професійної підготовки оперних співаків.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучасна оперна вистава зовнішньо максимально наближена до загальної театральної естетики XXI століття. Водночас мова опери в аудіальному просторі, а саме текст партії-ролі та специфіка її втілення співаком-актором, є самотньою художньою реальністю оперного театру. Творча індивідуальність оперного виконавця традиційно формується інтуїтивним, емоційним сприйняттям музики, що співвідноситься ним з процесом співочої фонації, який, у свою чергу, має психофізичну природу. Саме це, за твердженням дослідників, зумовлює прагнення до єдності партії-ролі, яка представлена у партитурі та сценічно-образному трактуванні. Водночас саме дуалістична структура партії-ролі унеможливорює буквальне застосування в процес розвитку психотехніки співака-актора досвіду драматичного мистецтва в практиці оперного театру. Проте дослідники наголошують на тому, що психофізичний процес вокальної фонації може і повинен бути поєднаний з психологією акторської творчості, із завданням виховання сценічних навичок оперного співака. [Ч. Ван, с. 30]

Фізіологічний бік впливу голосу-інструменту на слухача не може не мати своєї відповідності в контексті психофізичних навичок співака. На думку дослідників, феномен консервативності та самодостатності виконавця стосовно системи виховання сценічних навичок визначається тенденціями сучасної школи драматичного мистецтва. Ступінь психофізичного впливу сценічного відчуття музики через класичний спів, а, відповідно, емоційне посилення переживань порівняно з актором драматичного театру значно збільшується.

Оперно-вокальне виконавство, на думку Л. Мухіної, розуміється як «мистецтво передавати виразними засобами ідейно-образний зміст музичного твору <...>, що проявляється у володінні інтерпретаторськими процедурами. Вокальне виконавство проявляється у володінні інтерпретаторськими (розуміння задуму автора, змістове наповнення, звукове втілення), вокальними (співацька установка, звукоутворення, співацьке дихання, артикуляція, агогіка тощо), артистичними діями (експресивна натхненність виконання, органічна пластика співака, які гармонійно відповідають художньому образу, масштабність і переплетення драматизму, глибини і парадоксальності класики з сучасністю) [3, с.3].

Сучасні закордонні дослідники наголошують на тому, що, використовуючи термін «оперно-вокальне виконавство», доцільно значно розширити художні цілі за межі вокальної техніки. На думку Д. Де Олівейри, ідея полягає в тому, що оперно-вокальне виконання є результатом балансу між звуковими і незвуковими аспектами [7, с. 25]. У першу групу включені аспекти, що безпосередньо пов'язані з голосом: вокальне здоров'я, технічна майстерність, репертуар, що відповідає зрілості та здібностям голосової системи, а також аспекти, що пов'язані зі звуко-виразною реалізацією у взаємодії з акомпануючими йому інструментами, – стиль, динаміка, тембр, фразування, темп.

У другу групу включені аспекти незвукового порядку, сценічної композиції, в яку входять освітлення, костюми та декорації, а головне – тілесність співака-артиста на користь фізичного вираження. В оперній виставі результат залежить від органічності форми взаємодії та балансу між зазначеними аспектами. У контексті безпосередньо ролі співака у постановці його тіло має два вирішальних завдання, пов'язаних з вираженням як звукового, так і візуального (пластичного) інструмента. Як звуко-вокальні варіації, так і варіації, пов'язані з жестами і рухами тіла, залежать від контролю рівня м'язового тону. Оскільки вся мускулатура має іннервацію, тобто це є м'язи, поєднані з нейронами, і оскільки ці нервові закінчення укорінені в усіх

м'язах, поєднуючи їх з мозком, то м'язова активність безпосередньо пов'язана з нейронною активністю.

А. Дамасіо акцентує увагу на тому, що оскільки нейрони є особливими клітинами щодо інших, різниця полягає в їх функції, тобто в «здатності нейрона виробляти електрохімічні сигнали, які здатні змінювати стан інших клітин» [5, с.58]. На думку вченого, зміни стану інших клітин є джерелом активності, що складає і регулює поведінку, і також робить свій внесок у мозкову діяльність. Для того, щоб мозок міг зареєструвати можливі звуково-вокальні та тілесно-виразні варіанти, створити спогади про ці рухи, які можна швидко відтворити в процесі художнього виконання, людина повинна свідомо пройти через ці переживання. Більше того, для пришвидшення відновлення цих спогадів під час виступу артист повинен не лише свідомо проходити через тілесні переживання, але також переживати їх знову і знову. Це є вищий прояв високого акторського перевтілення: «Я – над усіма і в той же час присутній збоку». Повторення прискорює процес відновлення пам'яті – м'язової, емоційної, образної та ін. Пам'ять є тілесною відповіддю, таким чином, тіло буде підготовлено до дії на сцені, способом, який можна інтерпретувати як інстинктивний, природний або інтуїтивний. Що стосується виражальних засобів та дій співака, багато з них можна спостерігати в різних контекстах соціального або художнього середовища, дізнаватися і відтворювати засобами повторення цих дій до конкретних фізичних вправ.

Незважаючи на різноманіття аспектів, пов'язаних з оперним виконанням, зазвичай можна побачити співаків, особливо з невеликим досвідом, які надзвичайну увагу приділяють роботі над вокальними вправами для досягнення технічної досконалості звуку. Водночас нехтування іншими цілями, або «що я хочу досягти» у виконавському мистецтві, забуваючи або свідомо ігноруючи дії партнера, можуть справити негативне враження на глядача.

Ймовірність співпраці співака-актора з відомими й раніше перевіченими партнерами вища, аніж з непередбачуваними. Це може бути корисним задля встановлення точки балансу між співом і сценічною виразністю тіла. Мова йде

про спеціальні вправи для тіла, спрямовані на розвиток його виражальних можливостей: міміки, жестів, рухів, ходи та ін.

Тілесна виразність – це передусім способи, якими тіло поводить себе в різноманітних повсякденних ситуаціях. Від реакції людини на навколишнє середовище до інстинкту виживання інформація і поведінкові спогади зберігаються в мозку. Наголосимо на тому, що в ракурсі окремих підходів неможливість безпосередньої екстраполяції методик, що застосовуються для підготовки драматичного актора, на процес підготовки оперного співака практично зникає.

Дослідники стверджують, що навчання і вдосконалення відбувається протягом всього життя. На основі викладених вище аспектів можна стверджувати, що дієвим засобом розвитку виражальних можливостей тіла виконавця є експресивний тілесний розвиток, заснований на свідомій практиці вправ, спеціально розроблений для стимулювання різноманітних способів самовираження. Оскільки весь життєвий досвід кожної людини завжди різний, природно, що кожен досягає певної стадії життя з власними поведінковим та емоційним багажем, який може стати у нагоді для бажаного артистичного виконання або ні.

На сучасному етапі існує дві точки зору відносно інтелекту і таланту. Відповідно до першого, традиційного напрямку вважається, що ці фактори є вродженими і не можуть бути набутими. Другий напрям пов'язаний з останніми відкриттями в галузі нейробіології, а також з теорією психолога Г. Гарднера про множинний інтелект з передбаченням можливості навчання та розвитку найрізноманітніших компетенцій через елементи, які пробуджують інтелект у кожній людині. Найбільш адекватним теоретичному обґрунтуванню нашого дослідження є другий напрям нейробіології. Теорія Г. Гарднера наразі здійснює відчутний вплив на галузь освіти і, певною мірою, співзвучна тому, що вивчається у галузі філософії феноменології. У дослідженні пізнання Г. Гарднер виділив сім здатностей інтелекту: логіко-математичний, лінгвістичний, просторовий, кінестетичний тілесний, міжособистісний,

внутрішньо-особистісний, музичний. У вокальному виконавстві повинні бути присутні принаймні шість з цих видів інтелекту: лінгвістичний, тілесно-кінестетичний, музичний, міжособистісний, внутрішньо-особистісний та просторовий [4, с. 78].

Аналізуючи взаємозв'язок між музичними здібностями та теорією Г. Гарднера, Б. Іларі стверджує, що «на відміну від таланту музичний інтелект є загальною та мінливою рисою, яка великою мірою властива кожному і яка може бути змінена» [6, с.11]. На його думку, музичний інтелект включає різноманітні форми, що беруть участь у створенні музики, такі як виконання, спів, рух та репрезентування уявного зображення. Проте створення музики не обмежується одним інтелектом, або, принаймні до нього може бути долучений «суб-інтелект». Цей «суб-інтелект» є своєрідними специфічними компетенціями, що пов'язані з ритмом, мелодією, виразністю, слухом, детальним моторним контролем та голосоведенням. Вокальне виконання, яке включає в себе немусичні аспекти, не буде міститися в музичному інтелекті, але буде результатом балансу між цим інтелектом (який, у свою чергу, формується кількома «суб-інтелектами»), а також інтелектом лінгвістичним, просторовим, тілесно-кінестетичним, міжособистісним та внутрішньо-особистісним.

У вокальному виконавстві засоби тілесної виразності мають вирішальне значення як вагоме доповнення. Оскільки вокальна музика заснована на одному з найбільш звичних засобів спілкування – голосі, оскільки голосове повідомлення не відокремлене від тілесного спілкування, використання цих двох аспектів разом є звичайною справою. У вокальному виконавстві мова стає музикою і може продовжуватися за межами слова: звук і слово мають рівне значення для вираження звукового і не звукового змісту. У повсякденному спілкуванні ритм мови в кінцевому рахунку визначає ритм рухів, які його супроводжують, створюючи синхронність, яка допомагає передати ідею або продемонструвати емоційний стан. У музичному повідомленні ритм зумовлений у репрезентованому творі. Якщо рух тіла дозволяє підкорюватися тому, що визначає текст, велика ймовірність того, що під час музики ця

синхронність буде настільки ж гармонійною, як і в мові, у стосунках між тілом і звуком естетична краса полягає в їх гармонії. Таким чином, естетична краса у вокальному виконанні може виникати у взаємозв'язку між рухом звуку та рухом тіла, завжди відповідно до змісту тексту.

**Висновки.** На основі порівняння академічних програм навчання оперних співаків сформовано гіпотезу про те, що проблема полягає у відсутності тренування ментального тіла, тобто «команди-відповіді», та приділенню недостатньої уваги вправам на осмислення тіла, тренування концентрації, тренування детального м'язового сприйняття та тренування рухів тіла для посилення виконавської виразності. Здебільшого означені аспекти активно розробляються на сучасному етапі для акторських та хореографічних тренінгів, проте у контексті специфіки оперного виконання подібні розробки знаходяться на початковій стадії. На жаль, у багатьох випадках система навчання майбутнього оперного артиста не сприяє індивідуальному пошуку самовираження та творчості, оскільки в процесі їх розробки керуються переважно естетичними стандартами XIX століття. У консерваторіях під час першого року навчання набагато більше уваги приділяється тренуванню вокальної техніки, що зазвичай призводить до небажаної м'язової напруги та залежності від положення тіла, аніж тренуванням тіла майбутнього оперного співака для виступу.

Сучасні навчальні програми з підготовки оперних співаків повинні включати вправи, розроблені на основі театральної техніки, соматичної терапії та танцювальної практики, з урахуванням останніх досліджень нейробіології. На нашу думку, вони посприяють кращому осмисленню тіла та взаємозв'язку між тілом і звуком, розширять художньо-виражальні здібності майбутнього оперного артиста.

#### Список використаних джерел

1. Ван, Ч., 2017. Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, 1, сс.89–93.
2. Жишківич, М. А., 2018. Щаблі артистичної майстерності оперного співака Ігоря Кушплера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.168–172.

3. Мухина, Л., 2021. *Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття*. Дис. д-ра філософії. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
4. Gardner, H., 1994. *Estruturas da mente: a teoria das múltiplas inteligências*. Porto Alegre: Artes Médicas.
5. Damásio, A., 2010. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Lisboa: Temas E Debates – Círculo de Leitores.
6. Oliveira, D. M. G., 2016. *A expressividade do corpo na performance vocal*. Doutorado em Música. Universidade de Aveiro.
7. Pari, B., 2003. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. *Revista da ABEM*, 11(9), pp.7–16.

**СВЯТОСЛАВ ОВЧАРЕНКО**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1855-9358>

асистент кафедри музичного мистецтва,  
здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти за спеціальністю  
034 «Культурологія» Київського національного  
університету культури і мистецтв  
(Київ, Україна)

## ЕЛЕМЕНТИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ

### ПЕРІОДУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Актуальність полягає в аналізі впливу ідеологічних, політичних та соціокультурних чинників на творчість музичного театру періоду соціалістичного реалізму, а також в осмисленні його ролі у формуванні культурного ландшафту 30-80 років XX століття, зокрема розвитку українського музичного театру під пресингом радянської влади.

**Мета** – визначити елементи художнього синтезу в українському музичному театрі періоду соціалістичного реалізму.

Український музичний театр часів соціалістичного реалізму та радянської влади пройшов певні етапи розвитку, результат яких проявився у різновекторних творчих напрямках та регламентованому змісті вистав. Наприклад, у 1930-1950-х роках на часі був соціалістичний реалізм як домінуючий ідейний напрям, що обмежував вибір сюжетів та форми художнього втілення та синтезу. Провідні професійні та аматорські театри створювали вистави, що відповідали соціалістичним ідеалам і підкреслювали «позитивні» аспекти радянського життя.

Важливими жанрами означеного періоду залишались опера і балет. Тематика вистав часто віддзеркалювала героїку робітничого класу та визвольні події Другої світової війни.

Розвивався музичний театр для дітей, де створювалися вистави, призначені для виховання інтересу до музики серед молодого глядача.

Творчість музичного театру піддавалась обмеженням і цензурі. Теми, які не відповідали радянській ідеології, могли бути виключені з репертуару або тлумачитися у специфічний спосіб. Тим не менше, деякі композитори і режисери та актори знаходили творчу автономію і створювали високохудожні вистави, які, у деяких випадках, могли навіть висловлювати певну критику системи.

У першій третині ХХ століття активно розвивається жанр «мюзиклу» та «оперети». О. Голонська з посиланням на архівні джерела зазначає: «Буквально кожна стаття, присвячена опереті, розкривала мету створення нової радянської музкомедії. Газета «Вісті» пише, що оперета “мусить бути нашою культурною зброєю”. Її платформа має бути “допоміжним чинником у соціалістичному будівництві”, – підхоплював “Радянський театр” і додавав: “Завдання – виховувати нового громадянина республіки трудящих”» [Голонська, 2011, с. 164].

Музичний театр того часу був важливою частиною культурного життя радянського суспільства, але його існування підпорядковувалося політичним та ідеологічним вимогам системи. Особливо музичний театр, оперний, це відчуває і образотворча сфера мистецтва. Музика в цьому контексті знаходиться в ситуації взагалі непередбачених метаморфоз. Протест проти цієї ситуації непередбаченості та певною мірою неусталеності, звичайно, створює ті настрої, які вже були сформовані в 80-ті роки, далі вони лише посилюються і трансформуються, але мало змінюються. Отже, описати весь цей перетин проблем і всю цю гротескну ситуацію досить важко, але без неї ми не можемо осмислити, як здійснювався художній синтез у музичному театрі ХХ століття як явище розгорнутої феноменології стильових іплікацій, які були здійснені в



дуже різних соціальних обставинах політичного терору, ідеологічного тиску, хрущовської відлиги, посттоталітарної системи пошуку поетики. У цей період, коли почали формуватися пошуки нової сакральності, національної ідентичності, виникає трансформація регулятиву вертикалі як однієї ідеологічної або ідейної, естетичної парадигми, яку зазначив у свій час у кінематографі С. Ейзенштейн як «вертикальний монтаж» атракціонів. Атракціон як естетична максима був вертикаллю, яка абсолютно відповідала вертикалі ідеологічних і політичних інтенцій влади. Атракціон трансформується в атрактор, рекреацію хаосогенного середовища сучасної культури, яка вже є постмодерною.

Період соціалістичного реалізму в музичному театрі відзначався впливом ідеологічних та політичних чинників на творчий процес. Загалом, елементи художнього мистецтва в музичному театрі періоду соціалістичного реалізму віддзеркалювали владні ідеологічні стандарти, а саме:

- тематика та сюжети – відповідно до принципів соціалістичного реалізму тематика вистав у музичному театрі часто віддзеркалювала героїку робітничого класу, події, пов'язані з визволенням та будівництвом соціалістичного суспільства;

- ідеологічна лояльність – твори були спрямовані на підкреслення «позитивних» аспектів радянського життя та відповідали ідеології соціалістичного реалізму;

- героїчні персонажі – у музичних виставах часто з'являлися героїчні персонажі, які символізували силу, солідарність та саможертвність;

- музичний стиль – композитори створювали музику, яка відповідала соціалістичним ідеалам. Теми були часто масштабними, з епічними хоровими частинами та героїчними мотивами;

- цензура та обмеження – творчість музичного театру піддавалася цензурі, і теми, що не відповідали радянській ідеології, могли бути обмежені або виключені з репертуару.

Водночас, були створені вистави, які відзначалися національним колоритом і фольклорними мотивами, здійснювалася музична творча автономія та протест – деякі твори мали в собі елементи національного колориту та фольклору, що ставало спробою зберегти національну ідентичність, наприклад, фолк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» (1978).

**Висновки.** У період соціалістичного реалізму в українському музичному театрі спостерігалася велика відданість ідеології, що призводило до обмежень у виборі тем і форм виразу. Твори активно підтримували ідеали соціалістичного суспільства, героїзували робітничий клас і визвольні події. Опера і балет залишалися ключовими жанрами, і їхня тематика чітко відображала ідеологічні стандарти епохи.

Музичний театр для дітей активно працював над створенням вистав, спрямованих на виховання інтересу до музики серед молодшого глядача. Однак творчість цього періоду піддавалася цензурі та обмеженням, і теми, які не узгоджувалися із радянською ідеологією, могли бути виключені з репертуару. Музичний театр відігравав значущу роль у культурному житті радянського суспільства, але його існування підпорядковувалося політичним та ідеологічним вимогам, що визначалося в елементах художнього синтезу музичного театру періоду соціалістичного реалізму: тематика та сюжети, ідеологічна лояльність, героїчні персонажі, музичний стиль, цензура та обмеження.

У цей період, хоча музика і відчувала вплив ідеології, творці шукали способи зберегти національну ідентичність через використання елементів національного колориту та фольклору. Таким чином, український музичний театр став важливим агентом формування культурного ландшафту, втілюючи ідеологічні принципи та одночасно намагаючись зберегти свою творчу автономію та національну ідентичність.

#### Список використаних джерел

1. Голонська, О. І., 2011. Шляхи становлення Державної української музичної комедії (з історії театрального руху Харкова першої третини ХХ століття). *Музично-театральне мистецтво*, 3, сс.163–166.
2. Чабанюк, М., 2018. «Синтез» як художньо-естетичний феномен культури ХХ –

**АНАТОЛІЙ ПАЛАМАРЕНКО**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9530-002X>

*Національна філармонія України, читець, майстер художнього слова,  
народний артист України, Герой України,  
лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор,  
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.  
(Київ, Україна)*

### **РОЛЬ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА**

#### **В ЧАСИ ТЯЖКИХ ВИПРОБУВАНЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

З початком збройного конфлікту на теренах України спокійне, усталене життя українського народу змінилося докорінним чином. Сирени, вибухи, постійне перебування населення у стані емоційної напруги вимагають пошуку засобів відновлення психологічної рівноваги в суспільстві.

Означені екстремальні умови перебування українського соціуму потребують щиросердного спілкування, душевного тепла, розуміння складнощів, проблем і заспокоєння. У цьому контексті майстри художнього слова, розуміючи і співпереживаючи людям, можуть допомагати їм своєю творчістю. Завдяки вдалому підбору літературного матеріалу, спрямованого на потреби різних категорій слухачів: біженців, військових, поранених, людей похилого віку, дітей та молоді, митець може вплинути на їхнє сприйняття, що має своєрідний лікувально-психологічний ефект. Інтонаційно-емоційне забарвлення сценічного мовлення, обрання правильних акцентів на важливих речах може допомогти слухачеві встановити душевну рівновагу, мотивувати його на творення і відродження, а не на роз'єднання і руйнування.

Особливою увагою у різних верств населення в умовах сьогодення користуються прозові та поетичні твори на героїко-романтичну, комедійну тематику. Не меншою популярністю користуються й твори, спрямовані на збереження родинних цінностей, гідного виховання дітей і онуків.

Значимість слова, розуміння цього прекрасного, дивного поняття можна знайти у нашого пророка, Тараса Шевченка. Він нам каже:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос – більш нічого.

А серце б'ється – ожива,

Як їх почує!.. Знать, од бога

І голос той, і ті слова

Ідуть меж люди! ... (Т. Шевченко, Кобзар)

У тяжкий для України час слово – це і зброя, і ліки. Воно веде нас до перемоги, а може і зраджувати; слово може бути правдиве і неправдиве. У час, тяжкий для нашої держави, слово особливо надихає наших захисників, героїв на передовій. Адже вони відчують, що у слові – наша істина, наша правда. І чому ми стаємо непереможні? Як писав Шевченко:

Борітеся – поборете,

Вам Бог помагає!

За вас правда, за вас слава

І воля святая! (Кавказ).

Ми, український народ, народ з давньою історією, нащадки отих поколінь, які стояли не тільки за свою землю, але й захищали Європу від проклятої навали, різних орд, які йшли через Україну. І наші предки, козаки, стояли грудьми і відстоювали і нашу землю. І ми, наше теперішнє покоління, так само козацького роду. І це записано в нашому гімні, у наших серцях, у нашому розумі.

Коли виконуєш такі твори, перегнані через душу талановитої людини, письменника, поета, прозаїка, вони обов'язково мають свою впливову силу. Вона діє на людей, підіймає в них отой справжній, необхідний дух єдності українського народу, який ми відчуваємо у наш час.

**ОЛЕКСІЙ ПАЛАМАРЕНКО**

*ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4550-6441>*

*Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка,  
актор вищої категорії, провідний майстер сцени,  
заслужений артист України.*

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

### **ГРОМАДЯНСЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ В УМОВАХ ЗБРОЙНОГО КОНФЛІКТУ В УКРАЇНІ**

Є таке поняття – подія. Це коли час ділиться на до і після. Тяжкою подією стало повномасштабне вторгнення Росії на територію суверенної України. Ця подія за значимістю перебиває собою всі інші, які коли-небудь відбувалися в історії новітньої України. Війна – це колосальний стрес як для людства в цілому, так для кожної особистості окремо. Ми всі члени одного соціуму і поділяємо долю держави як повноправні її громадяни. Війна прийшла до кожного тією чи іншою мірою, прийшла додому, прийшла в мозок, прийшла в серце...

24 лютого 2022 року кожен громадянин чи громадянка відчули її тягар на власних плечах. Найбільш мужні взяли до рук зброю, багато хто став волонтером чи примножив свої зусилля на роботі, на життєво необхідних ділянках промисловості та підприємництва, сплачуючи податки та вносячи донати на розбудову ЗСУ. Війна не оминула і творчих працівників, зокрема акторів театрів та артистів естради. Кожен справжній художник за допомогою загостреної інтуїції відчуває духовну потребу суспільства, своє завдання як «бійця ідеологічного фронту».

Усією Україною поширилась ініціатива створення компактних фронтових бригад. Вони взяли на себе важливе завдання: заповнити ідеологічну складову нашого спротиву, розкрити захисникам України цілі та завдання збройного протистояння нашестю. Однією з таких мобільних груп стала фронтова бригада Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, до якої увійшов і автор цього нарису.

Мушу сказати, що взагалі-то у зону бойових дій, тоді ще відбувалася АТО, ми з колегами почали виїжджати ще на початку 2015 року. Пам'ятаю перший концерт: це був липень 2015. Розпечений донецький степ. Напівзруйнована Красногорівка, ледь вцілілий клуб, два десятки наляканих постійними обстрілами глядачів. Наших бійців майже не було – вони тоді вели бій у сусідній Мар'їнці. У автора цих рядків за спиною протягом всього концерту стояли спецназівці, які ладні були у будь-який момент накрити актора собою. У такій обстановці довелося виступати.

Читець довго думав, що такого, світлого і гарного, прочитати цим людям. Рішення прийшло само собою. Він згадав, що великий український поет Володимир Сосюра родом з Донеччини, тому прозвучали його слова: «Коли потяг удаць прогуркоче...» і так далі, і тому подібне. Особливо увагу глядачів привернули прекрасні поетичні рядки: «Ой, ви ночі Донеччини сині, і розлука, і сльози вночі...». Потім були вірші Василя Симоненка, зокрема «Лебеді материнства». Було трошки українського гумору від Павла Глазового. Читець побачив, як обличчя людей поступово вирівнювались, як на них поступала посмішка, як позитивні емоції, які дарує українська поезія, робили свою справу....

Це був перший концерт майстра художнього слова на Донеччині. Потім були інші. Зокрема Авдіївка, куди ми з колегою, фронтовим побратимом, заслуженим артистом України Андрієм Романієм поїхали у 2018 році на новорічні свята. Автор цих рядків прихопив тоді з собою костюм святого Миколая. Нас розмістили у місці дислокації підрозділу. В одного бійця на цей час припав день народження. І от можете собі уявити: кімната, де він святкує з бойовими товаришами, відкриваються двері, з'являється святий Миколай у гарному костюмі, з акуратно приклеєною бородою, називає ім'я бійця, благословляє його, як і годиться святому, і бажає всіх земних благ... Можу сказати чесно, у здорових дядьків, які тоді були присутні в тій кімнаті, в очах стояли сльози. Потім мені розповідали, що коли цей боєць згодом телефонував додому, він матері сказав, що він ніколи не загине, тому що його благословив

сам святий Миколай. Автор тоді зрозумів одну цікаву річ: у зоні бойових дій, на фронті, на нулі, загострюються найбільш таємні, приховані людські почуття. Тому художнику, митцю, актору варто про це пам'ятати і ретельно обдумувати кожен свій вихід.

Дуже цікава, змістовна і людяна була наша поїздка у Волноваху на Великдень 2021 року. Ми тоді привезли бійцям еньського підрозділу гостинці: багато пасок і влаштували прямо на території, де дислокувалася тоді частина, величезний мангал і частували бійців свіжими шашликами. Тоді ніхто ще не знав, що це буде останній Великдень мирного часу... Пам'ятаю хаос перших днів повномасштабного вторгнення: обстріли, тривоги, паніку... Мій добрий товариш, донеччанин, чудовий актор і організатор Андрій Романій зустрівся зі мною і актором нашого театру, народним артистом України Анатолієм Гнатюком і запропонував дієвий план творчої роботи. Ворог тоді стояв під Києвом. Треба було підбадьорити, розсмішити і розважити бійців одного із підрозділів, які захищали передмістя Києва.

Тоді за день було дано п'ять концертів. Це були опорні пункти, а також госпіталь. Найцікавіше, що коли виступали в госпіталі, перед персоналом, була повітряна тривога і ми перейшли у підвал. Але це ніяк не погіршило якість концерту. Ми зуміли налаштувати лікарів на натхненну працю і переконати їх у нашій перемозі, хоча ворог тоді стояв недалеко від того місця, де відбувся концерт. Ніколи не забуду слова вдячності командира одного із підрозділів, який підійшов, обійняв нас і сказав: «Тепер наші бійці ворога просто порвуть».

Можна багато розповідати про виступи фронтової концертної бригади театру в подальшому протягом буремного 2022-го року. Їх було багато. Вони були різноманітні. Кожен по-своєму цікавий, але, врешті-решт, хочеться систематизувати інформацію. Нам доводилось працювати з трьома основними категоріями глядачів. Перша – це безпосередньо бійці збройних сил України, солдати, офіцери. Наступна категорія – медперсонал і поранені в госпіталях. І третя, найважливіша – біженці, або офіційно – «внутрішньо переміщені особи».

Репертуар, хронометраж, тематична направленість концертів дуже відрізняються. Це слід знати актору фронтової бригади.

Отже почнемо з основної категорії – бійців збройних сил України. Тематика і хронометраж концерту залежить від того, де відбувається художній захід. Чи безпосередньо на рубежах оборони, чи в місці тимчасової дислокації. Якщо концерт відбувається перед бійцями, які щойно прийшли з окопів, то він повинен бути максимально компактний, агресивно-позитивний, гостро-сатиричний і розважальний. Тут стоїть завдання розсмішити за будь-яку ціну. Концерт проводиться на максимальній віддачі, залучається вся психофізика й усі фарби таланту. Це фактично творчий штурм. Коли концерт відбувається в місці тимчасової дислокації частини, то там виступ має інший характер. Це може бути трішки лірики: ліричний спогад про мирний час, про кохання, про материнство, але при цьому не треба забувати, що час виступу обмежений. Треба за мінімум часу передати глядачам максимум емоцій. Цікаву річ помітив, виступаючи перед бійцями: величезною популярністю у них користуються наші «акторські байки». Люди, які не втаємничені в нашій професії, слухають їх, як колись діти слухали казки діда Панаса на ніч.

Друга категорія – це медперсонал і поранені в госпіталях. Отут потрібен, скажу із власного досвіду, так само максимальний позитив. Твори, пісні, вірші, які вселяють надію в нашу неодмінну перемогу, перемогу добра над злом, перемогу здорового глузду над хаосом. Поранені дуже чутливі до фальші та страшенно не люблять, коли їх жаліють. Вони хочуть, щоб до них ставилися як до здорових. Це теж треба пам'ятати кожному артисту фронтових бригад.

І, нарешті, третя, найскладніша, категорія глядачів – біженці, або внутрішньо переміщені особи. Наприклад, наш концерт у Дніпрі, пансіонат, де розміщалися люди похилого віку, діти, жінки. Вони втратили своє житло. Наш творчий захід був підсилений тим, що ми привезли з собою гуманітарну допомогу. Це була матеріальна частина нашого художнього заходу. Ну, а потім був безпосередньо концерт. В імпровізованому залі було багато людей різного віку, у тому числі багато дітей. Довелося одразу перебудовуватися, тому що



коли в залі діти, не можна не брати їх до уваги. У нашому репертуарі були речі, які можна читати дітям. Потім, коли почався виступ Анатолія Гнатюка з його популярними естрадними піснями, я, як учасник дитячих новорічних заходів, перебрав на себе функцію аніматора. І під ритмічну музику водив з дітьми хороводи і танцював. Ви не повірите, як ці люди були нам вдячні. Саме тоді стало зрозумілим, що актор, художник повинен бути готовим до будь-яких викликів. Актор фронтової бригади повинен вміти все, а головне – бути винахідливим і діяти за обставинами.

Це короткий перелік відмінностей, цілей і завдань творчих виступів у зоні бойових дій. Головне, що повинно об'єднувати подібні виступи, – це вміння побороти особистий страх. Він обов'язково присутній. Вміти на якийсь час своїм серцем, своїм талантом, своєю титанічною вірою в мужність наших бійців і нашу перемогу подавляти негатив і пригніченість, які закономірно несе з собою війна. Мушу сказати, що колектив Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка – це, якщо хочете, «лицарський орден».

Я колись цікавився діяльністю фронтової бригади франківців під час Другої світової війни. Із здивуванням для себе дізнався, що до неї входили кращі актори нашого театру: Микола Яковченко, Ольга Кусенко, Віктор Добровольський, Юрій Шумський і багато інших знакових постатей, які складали цвіт і велич українського театрального виконавства. Можете собі уявити, в яких умовах вони тоді працювали... Знаю, що на фронті страшенно любили франківців. Їх навперейми запрошували на різні ділянки фронту, часто-густо безпосередньо на передову. Знаю зі спогадів, що чемпіоном за кількістю зіграних вистав в умовах фронту був «Шельменко» Г. Квітки-Основ'яненка. Автор цих рядків може від себе додати, що на нинішній нашій театральній сцені вже понад 25 років йде ця вистава з незмінним успіхом. Це перша вистава, якою ми продовжили перерваний повномасштабним вторгненням сезон 2022-го року. І нині ця вистава заряджає позитивом українську публіку. На неї охоче приходять цивільні, бійці Збройних Сил України, школярі,

студенти. Цей матеріал вселяє віру в непереможну силу кохання, силу доброго жарту, силу іскрометного гумору. Те, чим завжди людина перемагає негатив, зневіру і зло.

P.S. Пам'ятка актору фронтової бригади.

1. У зоні бойових дій немає гостей.
2. У зоні бойових дій усі бійці, незалежно від часу перебування.
3. Командир – командир для всіх.
4. Накази виконуються одразу і швидко.
5. Навики володіння вогнепальною зброєю та основи надання першої допомоги потрібно знати й оновлювати.
6. І останнє: відважний – це не той, який не боїться, а той, хто ДОЛАС СВІЙ СТРАХ.

Працюємо заради Перемоги!

Слава Україні!

**НАТАЛЯ ПАРХОМЕНКО**

*ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-7338-9620>*

*студентка четвертого курсу*

*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.*

*(Київ, Україна).*

### **ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕМОНОЛОГІЇ У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ВИРШЕННІ ОПЕРИ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО «ВІЙ»**

**Постановка проблеми.** В умовах сьогодення простежується тенденція збереження національних традицій на тлі світової інтеграції українського музично-театрального мистецтва, пов'язана із домінуванням зарубіжного репертуару над вітчизняним. Стрімке зростання зацікавленості населення у

національній культурній спадщині, повернення та відновлення творів українського музично-театрального мистецтва на тлі соціально-політичних подій країни в умовах збройного конфлікту обґрунтовують устремління вітчизняного соціуму до власної самоідентифікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Постать Михайла Івановича Вериківського (1896-1962), на жаль, є малодослідженою у театральній спадщині визначних митців музичної культури України першої половини ХХ століття. Окремі публікації із формування творчої особистості композитора, його мистецького доробку знайшли своє відображення в роботах Л. Архімовича [1], О. Давидової [3], Н. Толошняк [9] та інших. Його короткий біографічний нарис наданий Н. Шуровою в «Енциклопедії сучасної України» [11].

Короткий огляд музикознавчих джерел з опери М. Вериківського «Вій» надає нам уявлення про жанрово-стильовий аспект опери [Н. Толошняк, 9], особливості музичної драматургії [Л. Архімович, 1], форму та композиційну структуру написання твору [Н. Толошняк, 9].

Українська міфологія та демонологія відігравали значущу роль у житті наших предків, їх віруваннях, тому знайшла своє відображення у дослідженнях Г. Полянської [7] та О. Поріцької [8]. Цей інфернальний аспект відбився у творчості українських письменників, особливо у Миколи Гоголя. Знаковою демонологічною темою у його творчому доробку стала повість «Вій». Сценічні втілення гоголівського сюжету мають своє літературне підґрунтя: в інсценізації повісті М. Кропивницьким, у лібрето М. Вериківського до власної опери «Вій», у переопрацюванні роману В. Наріжного «Бурсак» для лібрето М. Черкашиної-Губаренко та Л. Михайлова до опери-балету В. Губаренка «Вій».

На даний момент наукових досліджень щодо сценічних прочитань опери «Вій» немає, адже твір, захищений авторським правом, довго пролежав недоторканим у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України. Тому автор означеної публікації здійснив спробу на підставі огляду вищезгаданих наукових розвідок запропонувати власну версію режисерської інтерпретації «Вія» М. Вериківського, порівняти однойменну

версію твору композиторів М. Вериківського у камерному, оперному і В. Губаренка у масштабному оперно-балетному форматах театральної реалізації.

**Мета дослідження** – проаналізувати особливості музичної драматургії «Вія» Михайла Вериківського, порівняти з композиторським баченням однойменного твору Віталія Губаренка, виявити специфічні режисерські підходи до вирішення образів української демонології в сценічних прочитаннях музично-театральних вистав.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Михайла Івановича Вериківського припадає на неймовірно тяжкий період кардинальних соціокультурних перетворень в Україні 20-40-х років ХХ століття. Представники тогочасного культурного осередку, такі як Микола Хвильовий, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Павло Тичина та Микола Зеров вплинули на світогляд і національну ідентичність композитора, спрямували його творчість у відповідному руслі. Творча спадщина М. Вериківського нараховує понад 400 творів та презентована багатьма жанрами, поява деяких з них належить митцю. До них належать перша українська ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923), перший український балет «Пан Каньовський» (1930). Будучи студентом сміливого експериментатора Болеслава Яворського, Вериківський сам почав шукати нові форми та звучання. На творчість композитора безпосередньо вплинув фольклор: саме з обробок народних пісень Михайло Іванович почав свій мистецький шлях. Та все ж особливе місце у композиторському доробку посідає опера. Його «оперний» період припадає на 1930-40-ві роки ХХ століття, коли М. Вериківський працював у Харкові, куди було на той момент перенесено столицю УРСР. У цей період одна за одною з'являються на світ опери: «Діла Небесні» за Остапом Вишнею (1931); «Вій» (перша редакція 1936 – музична комедія, друга редакція 1945 – комічна опера); «Сотник» (1939) та «Наймичка» (1943) за сюжетами Тараса Шевченка; «Втікачі» за повістю Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною» (1948). Єдиним твором у цьому жанрі, написаним поза «оперним»

періодом творчості композитора, стала «Слава» (1961), завершена в передостанній рік життя. Свої музично-театральні твори М. Вериківський написав у реалістичній оперній традиції, проте в опері «Вій» відчувається вплив експресіонізму, що переважав у передвоєнному світовому мистецтві 30-х років ХХ століття.

Серед більш відомих творів та постановок на даний сюжет Миколи Гоголя можна виділити оперу-балет «Вій» Віталія Сергійовича Губаренка, що має сценічну версію на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету (2014 р., режисер-постановник Г. Ковтун), а також має наукові та теоретичні дослідження, статті та рецензії в пресі.

Перше сценічне прочитання опери «Вій» М. Вериківського відбулося 16 червня 2023 року на камерній сцені Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у постановці автора дослідження та студентської музично-театральної трупи «Полудень». Станом на сьогоднішній день всього відбулося лише три вистави «Вія»: прем'єрний показ (16.06.2023), апробація на Великій сцені ім. Героя України Василя Сліпака Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (19.10.2023) та на сцені Київської державної школи мистецтв №2 ім. М. І. Вериківського (26.01.2024).

«Вій» М. Вериківського не є довершеною оперою, адже композитор ніде її не публікував. Вона зберігалася і досі зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України в рукописному варіанті, захищена авторським правом. Авторка дослідження змогла отримати доступ до обох редакцій у науково-навчальних цілях і отримати їх рукописні фрагменти. Опрацьовуючи обидва варіанти, вона створила власну редакцію опери «Вій», трохи змінивши номерну систему. Наприклад, переніс першої арії Панночки з першої дії в четверту задля посилення драматичного ефекту та напруги. Цю оперу слід віднести до камерного жанру, адже вона досить стисла та динамічна. Написана на лібрето самого композитора на підставі інсценуванням Марка Кропивницького за повістю Миколи Гоголя, опера за формою має 4 дії, пов'язані сюжетом, хоча наскрізність трохи втрачена за

рахунок зіставлення редакцій та номерів, які вдалося розшифрувати за почерком Вериківського. За режисерським задумом автора дослідження, місце дії залишається умовним, сценографія змінюється впродовж вистави самими дійовими особами (чортами), створюючи ілюзорність буття і ніби пропускаючи головного героя через духовні перевірки. Пластично-хореографічне рішення опери виконано в натуралістичному ключі, з елементами сучасної хореографії. Пластичне рішення підкреслює характеристику персонажів, надаючи їм відповідної образності.

Музична мова опери має образно-зображальний характер, підпорядкована певним персонажам та атмосфері картин. Наприклад, у картинах, де панує морок та чорти, у гармонії превалюють зменшенні акорди, у мелодії – напівтонові ходи, метр переважно трьохдольний, а в ритмічному рисунку переважають тріолі, синкопи та пунктири. Провідний лейтмотив опери – тема Панночки. Диригентка-постановниця опери «Вій» Катерина Ніколенко так говорила про цей твір: «У мелодії Панночки присутній підвищений четвертий щабель, це надає мелодизму риси національної пісні, що базується здебільшого на характерному гуцульському мелосі. Дуже гарно, спочатку композитор подає в мелодії арпеджовано висхідний ля-мінорний акорд, а потім надає цю «родзинку» у вигляді ре-діезу, підвищеного четвертого щабелю. Михайло Іванович ще виділив підвищений четвертий щабель тривалістю, зробивши ре-діез половинною нотою серед чвертних. Ця ламентозна мала секунда надає риси плачу».

Опера-балет «Вій» Віталія Губаренка має в собі схожі ідеологічні засади, адже Віталій Сергійович, як свого часу і Михайло Іванович, став яскравим представником української музичної культури і розвивав її разом із шістдесятниками. Опера-балет «Вій» В. Губаренка на лібрето Марини Черкашиної та Лева Михайлова має три дії та чотири картини, а також пролог та епілог. З оперою Вериківського оперу-балет «Вій» поєднує тяжіння до національного мелосу, особливо до західноукраїнського. Опера-балет В. Губаренка більш схильна до стильової наповненості бароко й у

постмодерністичному вирішенні. Різниться трактовка головних персонажів опери. Наприклад, у М. Вериківського головний герой Хома – тенор, що вказує на його молодий вік і відповідну відсутність достатнього досвіду, а у композиторському рішенні В. Губаренка Хому виконує буфонний бас, що робить Хому вже дорослішим та саркастичнішим.

Що поєднує ці дві різні композиторські трактовки одного сюжету, так це підхід до вирішення головного конфлікту, розв'язки: в обох трактовках опера, попри смерть головного героя, закінчується позитивною, мажорною тональністю, що підштовхнуло обох постановників до вирішення сцені у вакханальній радості темних сил. У М. Вериківського фінал опери звучить у до-мажорі, «чистій» тональності без жодного знаку, що натякає на спокуту і новий початок для душі героя. Тому автор дослідження, відштовхуючись від композитора, завершує оперу додаванням церковного хору «Зі святими в упокой» і променем вранішнього світла, направленим на Панночку, що символізує спокуту гріхів, перемогу над злом, та ніби говорить глядачеві, що Бог завжди готовий простити і прийняти душу своїх земних дітей.

Сцени опери-балету «Вій» Одеського національного академічного театру опери та балету в постановці Г. Ковтуна масштабніші, у них переважає хоровий компонент та кількість дійових осіб. Хореографічне вирішення, як і в опері «Вій» М. Вериківського, модернове, але має класичну основу і виконується артистами балету, у той час як у постановці автора дослідження роль хору та мімансу поєднується, і пластично-хореографічне рішення балетмейстерки Т. Терлецької розраховане на молодих артистів-вокалістів. Т. Терлецька за мету, у першу чергу, ставила передачу характеристики персонажів через їх пластичне вираження, всі хореографічні рішення відштовхувалися від пластичних образів та специфіки артистів, підкреслюючи індивідуальність кожного. Постановка опери «Вій» М. Вериківського камерна і від того більш мобільна за одеську постановку, тому її легко пристосувати до різних локацій як масштабних, так і зовсім невеликих, що дає змогу зручних гастролей у будь-яких умовах.

**Висновки.** Порівняння сценічного прочитання фінальної сцени з інфернальними персонажами, вирішеної в опері-балеті В. Губаренка «Вій» та в однойменній оперній виставі М. Вериківського, дозволяє констатувати відмінність режисерських підходів. В опері-балеті В. Губаренка «Вій», втілений на сцені Одеської національної опери, означений фрагмент вирішений у монументальному форматі із симультанним поділом сцени на реальний світ у виконанні хору та інфернальний – демонологічний у виконанні балету. В однойменній оперній виставі М. Вериківського, втілений на трьох різних за форматом сценічних майданчиках, означена сцена вирішена більш компактно із синкретичним, одночасним співом і пластично-хореографічним виконанням артистами-вокалістами. Порівняльний аналіз доводить можливість застосування означеної сцени в опері-балеті В. Губаренка тільки у форматі стаціонарного театру, а в опері М. Вериківського – на різних майданчиках і навіть у нетрадиційних локаціях, що говорить про її мобільність.

#### Список використаних джерел

1. Архімович, Л. Б., 1984. Оперна Шевченкіана. *Музика*, 1984, 1, сс.11–13.
2. Белік-Золотарьова, Н. А., 2014. Перетини реального та ірреального в хорівій драматургії опери Віталія Губаренка «Вій». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(23), сс.34–41.
3. Давидова, О. М., 2015. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923-1941 роки). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 113, сс.100–108.
4. Ірпінська дитяча школа мистецтв імені М. Вериківського: відгук на прем'єру оперної вистави «Вій» М. Вериківського на сцені КДШМ №2 ім. М. І. Вериківського 26.01.2024. *Facebook*, [online]. Режим доступу: <<https://www.facebook.com/share/p/Hx5Fk5AfFTg9V4Bz/>> [дата звернення: 27.01.2024].
5. Остроухова, Н. В., 2014. Твори Віталія Губаренка на одеській сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(23), сс.27–33.
6. Пархоменко, Н. С., 2024. Інтерв'ю з диригенткою-постановницею опери М. Вериківського «Вій» Катериною Ніколенко 15.01.2024. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
7. Полянська, Г., 2010. Образи української демонології в опері-балеті В. Губаренка «Вій» як чинник драматургічного конфлікту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.678–691.
8. Поріцька, О. А., 2017. *Духовна культура українців: народна демонологія у загальнослов'янському контексті (XIX–XX ст.)*. Київ: Ліра-К.
9. Толошняк, Н., 1986. Камерна опера М. Вериківського. (До 90-річчя від дня народження композитора). *Музика*, 6, сс.20–21.
10. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2015. Опера-балет Віталія Губаренка «Вій» у партитурі й на сцені. У кн.: М. Р. Черкашина-Губаренко, ред. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.344–348.
11. Шурова, Н. С., 2005. Вериківський Михайло Іванович. *Енциклопедія Сучасної*



України, [online]. Режим доступу: <<https://esu.com.ua/article-33589>> [дата звернення: 08.01.2024].

**НАТАЛЯ ПАРХОМЕНКО**

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-7338-9620>

*студентка четвертого курсу*

*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.*

*(Київ, Україна)*

## **ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ СТВОРЕННЯ**

### **ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ В ОПЕРНІЙ ВИСТАВІ**

**Постановка проблеми.** Ще на початку XIX століття опери ставилися місяцями та навіть роками, що дозволяло всій постановчій команді суттєво підійти до опрацювання матеріалу та сценічного втілення твору. У артиста-вокаліста було достатньо часу на ретельне вивчення партії, її глибоке осмислення, орфоепічні особливості (якщо опера написана іноземною для виконавця мовою), пошук образу та роботу з постановниками – диригентом та режисером. Нині в сучасному часопросторі з'явилася тенденція до пришвидшення процесу постановки терміном за пару місяців чи кілька тижнів. Такий підхід дещо примітивізує саму виставу та негативно впливає на професійний рівень співака-актора, адже часу на вивчення партії та власне її трактування, співпрацю з постановниками уже набагато менше. У зв'язку з цим виникає неможливість детального опрацювання музичного матеріалу та роботи над створенням образу, що призводить до погіршення вимови (в іноземних творах), відсутності особистого трактування партії-ролі виконавцем, спрощення музичної інтерпретації та мізансцен постановниками.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливість вокальної орфоєпії та правильної, поетапної роботи з артистом-вокалістом у своїх працях окреслили багато видатних майстрів сцени та науковців: В. Антонюк [1, 2], Б. Гнидь [3], Є. Колесник [4] та інші. Праці В. Антонюк [1, 2] та Б. Гнидь [3]

навіть увійшли до навчальної програми кафедр оперного співу та камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та стали обов'язковими для вивчення студентами-вокалістами в рамках предметів «Історія вокального виконавства» та «Основи вокальної методики».

**Мета дослідження** – проаналізувати особливості створення цілісного вокально-сценічного образу персонажа в оперній виставі, визначити алгоритм роботи над партією-роллюю.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасному оперному театрі в результаті пришвидшення процесу постановки порушилася дуже важлива складова: технологія роботи над партією-роллюю. Більш досвідчені співаки-актори, які починали свій творчий шлях у часи, коли вистави створювалися роками, мають попередній досвід детальної роботи над партією-роллюю. Вони ознайомлені з усіма технологічними аспектами, тож мають змогу втілити їх навіть в умовах сьогоденного спрощення змістовності оперних вистав. Молодим виконавцям цей процес дається складніше, адже першочерговим завданням для них є швидкість вивчення матеріалу, а не його осмислення та трактування. Через це зникає правильність вимови, відчуття та повне розуміння жанру й епохи твору, порушується інтонаційна й акторська складові, що призводить до мізансценічного та смислового спрощення вистави.

Першим кроком до вдалого сценічного втілення персонажа є робота над технологічними аспектами: вокально-технічна складова співака-актора, ознайомлення зі змістом твору й історією його написання, вивчення нотного матеріалу, робота над орфоепією, особиста трактовка образу з використанням акторської майстерності.

Важливим компонентом технологічного процесу роботи над партією-роллюю є орфоепія. У кожній мові є свої особливі букви та буквосполучення, які мають специфічне звучання, а слова, у свою чергу, мають певні наголоси. Вокальна орфоепія дещо відрізняється від класичної, бо її особливістю є ритмічність та звуковисотність складів кожного слова [1]. У деяких мовах вокальна орфоепія кардинально відрізняється від звичайної. Наприклад, у

французькій орфоєпії літера «р» є ларингальною (гортанною) приголосною, але при співі вона виконується як сонорна. Цей метод дозволяє артисту-вокалісту уникнути надмірного руху гортані під час виконання. Найкращим взірцем опанування вокальною орфоєпією можна назвати французьку оперну співачку Наталі Дессей. У своїй творчості вона блискуче виконує всі орфоєпічні особливості мови оригіналу твору.

Після завершення технічного етапу вивчення партії-ролі співак-актор переходить до нового, що включає у себе співпрацю з іншими митцями. Першою співпрацею виконавця стає робота з концертмейстером. Від попередньої технічної підготовки вокаліста та професіоналізму концертмейстера залежить подальший успіх постановки. Концертмейстер у даній ситуації має відігравати роль не тільки фортепіанного супроводу, але й педагога. У цьому полягає специфіка вокальних концертмейстерів: вони ознайомлені з технічною складовою співу, тож можуть давати професійні поради виконавцям. Коли музичний текст вивчено та професійно опрацьовано з концертмейстером, артист-вокаліст переходить до співпраці з диригентом-постановником. Диригент допомагає співаку-актору в роботі з масштабнішим музичним супроводом оркестру, зрозуміти задум композитора та віднайти потрібний для вистави образ. Він пропонує своє трактування музичного матеріалу партії-ролі, виражені в темпах та музичних акцентах твору. Надалі співак-актор зустрічається з режисером-постановником, який ставить завдання та сприяє знаходженню потрібного акторського відчуття для сценічного втілення персонажа в оперній виставі. На даному етапі важливо, щоб режисерський задум збігався з диригентським, бо в іншому випадку це створить дисонанс у свідомості виконавця та призведе до конфліктів під час роботи над постановкою. Режисер, вибудовуючи мізансцени, допомагає вокалісту відчувати сценічний простір та взаємодіяти з партнерами. Наступним етапом є вже безпосередньо готова вистава, де співак-актор демонструє на публіку результат своєї роботи та співпраці.

До кращих зразків співпраці у створенні цілісного художнього вокально-сценічного образу можна віднести постановку опери К. Дебюссі на лібрето М. Метерлінка «Пеллеас і Мелізанда», сценічно втіленою режисером Лораном Пеллі у творчій комунікації з диригентом Бертраном де Бії на сцені театру Ан дер Він (An der Wien) у 2009 році [5]. Весь музичний матеріал виконувався згідно з композиторським стилем та жанром твору, оркестр органічно доповнював сценічну дію. Режисерські та диригентські акценти у даній оперній постановці повністю збіглися, що є прикладом вдалого постановчого тандему. Блискуча техніка виконавців, їх інтонаційно-сміслові та акторське трактування персонажів, органічна взаємодія з партнерами доводить, що співаки-актори успішно пройшли всі етапи роботи над партією-роллю.

**Висновки.** Технічний етап є фундаментальним у підготовці складової партії-ролі, адже саме під час нього формуються основні засади образу, який буде в подальшому доповнений та відшліфований у творчій співпраці з концертмейстером, диригентом та режисером. Шлях роботи співака-актора над партією-роллю є кропітким та затратним за часом, тож пришвидшення процесу постановки може призвести до негативних наслідків, серед яких відсутність образного трактування виконавцем його партії; мелодичні та орфоепічні неточності в музичному полотні; неможливість концертмейстера, диригента та режисера провести детальну роботу з актором-вокалістом; спрощення мізансцен та музичної образності в супроводі. Це все призводить до деградації оперного мистецтва.

#### Список використаних джерел

1. Антонюк, В. Г., 2007. Основи вокальної орфоєпії. У кн.: В. Г. Антонюк, ред. *Вокальна педагогіка (сольний спів)*: підручник. Київ, сс.29–35.
2. Антонюк, В. Г., 2007. Професія: вокальний концертмейстер. У кн.: В. Г. Антонюк, ред. *Вокальна педагогіка (сольний спів)*: підручник. Київ, сс.103–108.
3. Гнидь, Б., 1997. *Історія вокального мистецтва*: підручник. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
4. Колесник, Є. В., 2020. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 46, сс.8–18.
5. Larry, L. L., 2009. Відгук на постановку опери К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» Л. Пеллі в театрі An der Wien, [online]. Available at: <<https://variety.com/2009/legit/reviews/pelleas-et-melisande-2-1200473170/>> [accessed: 18 January 2024].

**АНТОН ПЕРЕГУДА**

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

*магістр першого 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)*

### **СПІВПРАЦЯ ОПЕРНОГО РЕЖИСЕРА І СПІВАКА-АКТОРА У СТВОРЕННІ ЦІЛІСНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА**

**Постановка проблеми.** Інтеграційні процеси, що відбуваються в сучасному музичному театрі, сприяють втіленню міжнародних оперних проєктів за участі митців різних країн, а іноді й континентів. Постановка вистав інтернаціональними групами за короткий термін роботи призводить до спрощення сценічної дії в опері, тяжіння твору до концертного виконавства, недостатньої виразності сценічного образу. Тому необхідність створення цілісного вокально-сценічного образу персонажа актуалізує проблему комунікації режисера і співака-актора у повноцінній інтерпретації оперної вистави.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасні режисерські підходи до інтерпретації оперних вистав у контексті композиторського задуму твору, особливості комунікації роботи режисера і співака-актора у створенні цілісного вокально-сценічного образу розглянуті П. Ільченком [1] та С. Шутьком [7]. Специфіка підготовки співака-актора в контексті української оперної школи та її взаємодії із зарубіжними вокальними системами з'ясована Є. Колесник [5, 6]. Мисткинею на підставі власного досвіду роботи із провідними діячами України та зарубіжжя окреслений досвід створення художніх образів головних героїнь в оперних виставах із викладом алгоритму співпраці співачки із режисером, диригентом, хормейстером тощо [2, 3, 4]. Необхідність надання належної уваги дослідженню специфіки режисерського педагогічного методу в роботі зі співаком-актором у створенні цілісного вокально-сценічного образу як

злагодженого процесу формоутворення актуалізує обрану проблематику в умовах сьогодення.

**Мета дослідження** – проаналізувати сучасні прийоми комунікації режисера з оперним співаком, окреслити алгоритм співпраці над створенням вокально-сценічного образу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Проблема взаємодії оперного режисера та співака-актора у формуванні цілісного художнього образу персонажа стає важливою в контексті сучасного оперного мистецтва України. Зазначаючи видозміни в музичному театрі, що відбуваються завдяки євроінтеграційним процесам, С. М. Шутько зауважив, що український театр залишається на межі світових тенденцій у вдосконаленні оперного мистецтва.

Оперний режисер вивчає музичний матеріал, аналізує сюжет і розробляє унікальну концепцію вистави, узгоджуючи її з іншими членами постановочної групи: диригентом, сценографом/художником, хормейстером, балетмейстером тощо. Він співпрацює із солістами, хором, балетом, мімансом, керуючи репетиціями і визначаючи мізансценічний аспект вистави. Разом зі сценографом режисер розробляє художній образ вистави й образи персонажів.

Співпраця оперного режисера та співака-актора відіграє важливу роль у створенні оперної вистави. Але співак-актор фокусується лише на вокальній складовій образу персонажа. Він вивчає та виконує свою партію з урахуванням технічних аспектів, таких як дихання та фразування. Співак інтерпретує роль, розуміючи характер свого героя та намагаючись виразно передати його емоції через вокал і акторську гру. Тому важливою складовою створення цілісного художнього образу є його сценічна присутність та взаємодія з іншими учасниками вистави. У цьому контексті особливої уваги набуває комунікація режисера і співака-актора у створенні вокально-сценічного образу персонажа.

Спільна робота режисера і співака сприяє створенню високоякісної оперної вистави, де технічна майстерність і творче вираження об'єднуються задля втілення захоплюючої та емоційно насиченої вистави. Сергій Шутько зазначає: «Мистецтво – це формотворення». Саме від вдалого, оригінального та

виправданого вибору форми залежить подальше розкриття змісту, проблеми автора, його способу вирішення.

Майстерність оперного співака та музичного режисера знаходиться у тісній взаємодії для реалізації задуму оперної вистави. Режисери, розвиваючи творчі відкриття в образному вирішенні драматичних ситуацій, що відбуваються з героєм, вимагають від співака найвищого рівня синтетичної підготовки з об'єднанням вокально-технологічної та акторсько-сценічної складових. Щодо підготовки оперного співака-актора до виконання творчих завдань режисера в умовах реалізації сучасних міжнародних творчих проєктів, спостерігається тенденція спрощення мізансценування й акторської гри, обумовлена скороченням терміну підготовки вистави. Тому суцільне спрощення, мінімалізм і відсутність дії як основи театральної версії вистави призводять до небезпеки втрати основних професійних навичок як актора, так і режисера. Від цього падає рівень художності вистави і смаків глядача. Або навпаки – присутність пишності, пафосу і помпезності, надмірної оригінальності, умовності, які не прописані в композиторському задумі оперного твору. У цьому контексті намагання у будь-який спосіб здивувати глядача, що характерно масовій культурі, викликати у нього сильні емоції, невідповідні драматургії оперного твору, заважають достовірному сприйняттю оригінального задуму. Чи не означає це характерний для сучасного суспільства тренд, що мистецтво втратило необхідність, своє інституціональне виховне, пізнавальне, розвивальне призначення, а на його місце постає елітний атракціон?

Теорія каже, що дія – це основа театру. Актор – це майстер дії. Проте прагнення до швидкого виробництва оперного продукту призводить до штампів, надання переваги абстрактній режисерській концепції. Співаки у контексті театральної культури відстають від рівня підготовки драматичних акторів, оскільки їх мистецтво акцентується лише на майстерності вокалу та його виразності з вимогами у найкоротший термін вийти на сцену.

Видатні майстри оперної сцени вважали такий стан роботи режисера і співака-актора ганебним, який поступово призводить до втрати професіоналізму митців і спаду глядацького інтересу до проблем, які піднімає у своєму творі композитор. Тому дотичне сценічне прочитання авторського задуму твору-оригіналу можливе лише за умови тісної співпраці та плідної комунікації членів постановочної групи (диригента, режисера, хормейстера, сценографа, балетмейстера) та виконавського складу (солістами, хором, балетом, мімансом тощо).

Для прогресу театрального мистецтва необхідний жорсткий професіоналізм трупи. Він концентрується і створюється на репетиціях заради злагодженої взаємодії під час демонстрації вистави.

**Висновки.** У контексті сучасного оперного мистецтва в Україні проблема взаємодії оперного режисера та співака-актора у формуванні цілісного художнього образу персонажа виявляється ключовою. Для подальшого розвитку жанру необхідно відновити взаємозв'язок режисера й актора; дослідити механізм роботи над партією-роллю на рівні художнього створення образу; ґрунтовно вивчити методи комунікації цих двох знакових особистостей заради втілення оригінального композиторського задуму через його сценічну інтерпретацію постановником.

#### Список використаних джерел

1. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.
2. Колесник, Є. В., 2020. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Українське музикознавство*, 46, сс.8–18.
3. 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 академії імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.106–116.
4. Колесник, Є. В., 2021. Інтерпретація образу головної героїні опери Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.146–159.
5. Колесник, Є. В., 2022. Виховання співака-актора в контексті національної оперної школи. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2(55), сс.113–126.
6. Колесник, Є. В., 2023. Становлення принципів оперного виконавства у контексті генези української вокальної школи. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2(59), сс.119–137.
7. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.



**ОЛЕНА ПОНОМАРЕНКО**

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

*кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.  
(Київ, Україна)*

### **ІТАЛІЙСЬКІ МУЗИЧНІ ПРОЄКТИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

Італійський музичний проєкт «Равелло Фестиваль» («Ravello Festival»), 71-й сезон якого відбувся 2023 року, постійно збагачує свої можливості, впливаючи на ексклюзивний імідж міста Равелло. Високий професійний рівень художньої складової фестивалю, красивий ландшафт півдня Італії, що часто виконує роль природних декорацій, – усе це з року в рік викликає у публіки незабутні враження. Сильні сторони «Равелло Фестиваль» і протягом 71-й сезону визначили його успіх.

Індивідуальність бренду «Равелло Фестиваль» визначають такі складові: по-перше, у його назві відтворені місто (Равелло) і тип заходу (фестиваль), викликаючи у публіки неповторні асоціації з цим заходом, наголошуючи на ідентичності глядача з проєктом; по-друге, логотипи і символи – це візуальні елементи, які надають можливість публіці дізнаватися про бренд, основну ідею і пропозиції фестивалю, а також поширюють його позитивний імідж. Організатори «Равелло Фестиваль» розробили своєрідний логотип, щороку адаптуючи його до теми заходу. Так, логотип 2023 містить три кольори – синій, зелений і рожевий, а в центрі – скрипковий ключ синього кольору, головний символ музичної складової фестивалю, і чудова троянда, квітка Амальфітани. Ці кольори уособлюють кольори неба і моря, неперевершеної природної рослинності – всього, що становить своєрідність Равелло. М. Р. Черкашина-Губаренко пише: «<...> Фестивалі стали неодмінним атрибутом туристичного літнього сезону в Європі. Вони проходять і у великих музичних центрах, і в маленьких курортних містечках, у стаціонарних приміщеннях або на відкритому повітрі в оточенні мальовничої природи і старовинної архітектури, яка часто виконує роль природних декорацій» [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 70].

Ще одним цінним маркетинговим інструментом «Равелло Фестиваль» є веб-сайт італійською та англійською мовами, що миттєво вводить відвідувачів в атмосферу проєкту: на головній сторінці сайту розміщений логотип, фотографії міста, концертів і заходів фестивалю. Відвідувачі веб-сайту одержують інформацію, бронюють чи купують квитки онлайн, а також мають можливість спілкуватися з організаторами фестивалю вже по його завершенні.

Протягом 71-го сезону «Равелло Фестиваль» працювали дві секції: симфонічна й фортепіанна. У проєкті було представлено дев'ять симфонічних концертів, чотири джазових і концерт-марафон, присвячений Ф. Шопену. У симфонічній секції, яка традиційно відкриває фестиваль на сцені Бельведере Вілли Руфоло (Belvedere Villa Rufolo), 2023 року відбулось кілька концертів за участю європейських оркестрів: Віденського симфонічного оркестру радіо (ORF Radio-Symphonieorchester Wien); Люксембурзького філармонічного оркестру (Orchestre philharmonique du Luxembourg); Мюнхенського філармонічного оркестру (Münchner Philharmoniker); симфонічного оркестру Франкфуртського радіо (HR-Sinfonieorchester); оркестру Академії Театру Ла Скала (Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala); Філармонічного оркестру Дж. Верді міста Салерно (Orchestra Filarmonica G. Verdi di Salerno).

Дрезденський фестивальний оркестр (Dresdner Festspielorchester) і Кельнський концерт (Concerto Köln) під керівництвом американського диригента японського походження Кента Нагано (Kent Nagano) були дебютантами фестивалю, в їхньому виконанні прозвучала повна версія опери «Золото Рейну» Ріхарда Вагнера.

Джазова секція фестивалю на Віллі Руфоло організувала концертні зустрічі з музикантами світового рівня, серед них – Бред Мелдау (Brad Mehldau), американський джазовий піаніст, композитор, аранжувальник; Стефано Боллані (Stefano Bollani), італійський композитор, піаніст, співак, письменник, телеведучий; Гонсало Рубалькаба (Gonzalo Rubalcaba), кубинський джазовий піаніст, композитор; джазовий вокальний квартет «Голоси Нью-Йорка» («New York Voices») у супроводі Джазового оркестру міста Салерно, а

також Курт Елінг (Kurt Elling), американський джазовий вокаліст, лауреат премії Греммі, один з найвпливовіших голосів на міжнародній арені

На завершення фестивалю, який тривав два місяці, у саду Вілли Руфоло і церкви Санта-Марія-а-Градільло (Santa Maria a Gradillo) відбувся концертний марафон: десять концертів з фортепіанних творів Ф. Шопена у виконанні італійських піаністів Леонора Армелліні (Leonora Armellini), Клаудіо Берра (Claudio Berra), Елія Чечіно (Elia Cecino), П'єтро Де Марія (Pietro De Maria), Андреа Луккесіні (Andrea Lucchesini), Бенедетто Лупо (Benedetto Lupo), Габріеле Страта (Gabriele Strata), Алессандро Таверна (Alessandro Taverna), Алессандро Виллалва (Alessandro Villalva).

Певний лейтмотив-образ характеризує кожен проєкт фестивалю. Лейттема фестивалю 2023 – La mia terra (Моя земля).

У 71-му проєкті «Равелло Фестиваль 2023» дебютував Гідон Кремер, видатний скрипаль, зірка світової музичної сцени. На сцену Бельведере вілли Руфоло він піднявся зосередженим, попросив мікрофон, щоб особисто оголосити про виконання позапланового твору фестивалю: «Я зіграю для вас «Реквієм» Ігоря Лободи і присвячую його нескінченним стражданням українського народу». Автор «Реквієму» – композитор і скрипаль Ігор Лобода з Грузії, який живе і працює в Німеччині. Україна – це Батьківщина його батька, тому він не байдужий до її долі. За основу тематизму «Реквієму» для скрипки соло композитор обрав цитату з пісні Данила Крижанівського на вірші Тараса Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий». Цього вечора «Реквієм» звучав зі сцени Вілли Руфоло в сакральній тиші. Якість звуку, вишуканість інтерпретації викликали овації. Публіка щиро аплодувала, стоячи вітала музиканта насамперед за його позицію: «Неможливо залишатися байдужим до трагедії, а мовчати сьогодні означає потурати злу». Виступати проти війни, протистояти їй всіма засобами – це доля всіх музикантів, для яких єдиною «батьківщиною» є музика. Гідон Кремер зазначив: «Я не хотів відволікати чи розважати слухача красою, як деякі мої колеги. І я готовий жертвувати красою заради

правдивості звуку. Парадокс: справжнє мистецтво – це не абсолютна Краса, а краса з вадами. Між правдою і красою я обираю правду».

Безумовно, основна мета фестивалю – зацікавити публіку: культурних туристів та любителів класичної музики, які бажають відвідати Равелло не лише заради гарних краєвидів, м'якого клімату, історичних пам'яток, гостинної атмосфери; їх приваблює високий рівень музичної складової проекту. Підтримка музикантів, які змінили свої музичні інструменти на зброю, також важлива. Музичний фронт реагує сьогодні миттєво, створюючи в такий складний час для України низку концертних заходів, що допомагають зібрати кошти на підтримку ЗСУ, краще ознайомлюють публіку з українськими композиторами та підтримують бойовий дух українців по всьому світу.

#### Список використаних джерел

1. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
2. Balestra, C. e Malaguti, A., 2006. *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano: Edizione Franco Angeli.
3. *Ravello Festival 2023: il programma, 2023*, [online]. Available at: <<https://ecampania.it/event/ravello-festival-2023-il-programma/>> [accessed: 15 February 2024].

**ВЛАДА ПШЕБИЛЬСЬКА**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1855-863X>

викладач естрадного та джазового вокалу

КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв імені М. Вериківського»

(Ірпінь, Україна)

#### АВТОРСЬКА ПІСНЯ ЯК ІСТОРИЧНИЙ ФЕНОМЕН ТА ДЖЕРЕЛО МОГУТНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Пісня – це характер, духовна скарбниця народу, могутність та дорогоцінна спадщина, яка дісталася нам від минулих століть [1]. Музика має цілющу силу, допомагає виразити свої почуття та емоції, триматися у скрутних ситуаціях, підіймає моральний дух і надає віри в краще. Особливу силу має авторська пісня, що здатна об'єднати не тільки одну країну, а й увесь світ.

З 2014 року на території нашої держави почалася війна, а з 2022 – повномасштабне вторгнення. Патріотична пісня завжди мала велику силу, але, враховуючи обставини останніх років, твори патріотичного характеру набули особливої цінності та унікальності не тільки в Україні, а й закордоном.

Українські пісні линуць по всьому світу, згадаємо, наприклад, нещодавню перемогу українського гурту «Kalush Orchestra» з піснею «Stefania» на 66-му пісенному конкурсі «Євробачення», що відбувся в Турині, Італія, з 10 до 14 травня 2022 року. Талановиті музиканти отримали 192 бали від журі та 439 балів від глядачів. Через певний проміжок часу прекрасні та харизматичні українські співачки Jerry Neil та Alyona Alyona представили у Національному відборі на 68-й пісенний конкурс, який має відбутися у місті Мальме (Швеція), пісню «Teresa & Maria». В одному із рядків пісні є слова: «З нами Мама Тереза і Діва Марія» – знову ж таки, ми чуємо символічне слово «мама».

За результатами голосування зіркового журі у складі Андрія Данилко (український співак та актор), Сергія Танчинця (український співак, фронтмен та продюсер гурту «Без Обмежень») та Джамали (українська співачка кримськотатарсько-вірменського походження) та глядачів дівчата стали переможцями національного відбору та будуть представляти Україну цьогоріч. Зауважу, що українці саме їм віддали найбільшу кількість голосів у застосунку «Дія», а це понад 1 167 176! То, можливо, не випадково у цих піснях підкреслюється роль матері як одного із символів могутності українського народу?

Згадаємо назви пісень «Україна-мати» (сл. і муз. Марти Шпак), «Україна-ненька» (сл. і муз. Ніни Кірсо), «Україна-мати» (сл. Любов Пономаренко, муз. Ніколо Петраш), тобто бачимо, що наша могутня та незламна Україна досить часто порівнюється із матусею. До речі, у 2023 році у Києві до Дня Незалежності біля монумента «Батьківщина-мати» презентували нову марку «Україна-мати» накладом 600 000 екземплярів.

За певний проміжок часу ми можемо побачити, що саме авторські пісні, які оспівують значення України як матері для її дітей (українського населення), перемагають у конкурсах європейського рівня та стають дуже популярними серед українського та європейського народу, швидко розлітаючись світом.

З теми дорослого конкурсу «Євробачення» хочеться ще згадати виступ у 2023 році представниці від України на Дитячому Євробаченні Анастасії Димид

із піснею «Квітка». У змісті композиції, яку для дівчинки написала українська співачка Світлана Тарабарова, знову ж уособлюється матуся як головна героїня. Цікавим є порівняння донечки із «квіткою – маминою лебідкою». І вчергове ми маємо достатньо добрий результат: Настя посіла 5 місце, отримавши 128 балів, серед яких 45 від журі та 83 бали від глядачів, до речі, завдяки чому Анастасія опинилася на 3-му місці в телеголосуванні. Не менш важливим є той факт, що під час виступу Насті у Ніцці весь зал наспівував разом з нею «Квітку».

Дуже важливим знаряддям популяризації авторської пісні став інтернет. Українські автори-виконавці не лише створюють власні інтернет-ресурси (як-от «Відкрита енциклопедія авторської пісні», «Poezia.org, поезія та авторська пісня України»), але й розміщують власні твори на міжнародних інтернет-ресурсах, зокрема, найбільшому порталі, присвяченому авторській пісні, – «Bard.ru» [3].

Голова журі Всеукраїнського фестивалю-мистецтв «Зоряна Брама» Всеволод Сучков зазначив: «Приємні за своїм тембровим забарвленням голоси досвідчених виконавців чудово зливаються в гармонічному ансамблі, демонструючи інтонаційну і вокальну чистоту виконавської майстерності, гармонічну основу виконуваних співзвуч. Адже коли ми слухаємо обдарованих людей, виникає бажання просто насолоджуватися відкритістю і щирістю, котрими діляться учасники чудового тандему» [2, с. 123].

А й справді, саме в авторській пісні можна показати справжню щирість та викластися на повну, цим самим поділившись всіма своїми почуттями та емоціями. Особливою силою та могутністю володіє патріотична пісня, адже окрім того, щоб її написати, потрібно обов'язково з точністю втілити все, що «наболіло» у своєму виконанні. Тобто ті, хто не тільки пишуть, але і є виконавцями своїх музичних творів, мають перед собою декілька завдань, і це складніше, ніж тільки написати музичний твір для виконавця.

Отже, музична спадщина за період війни поповнилася великою кількістю патріотичних пісень, які звучать на благодійних концертах на підтримку Збройних Сил України та допомагають тримати нашим захисникам моральний дух, надають сили та натхнення на нові звершення в їхній нелегкій справі, а

також творчість українських виконавців підтримує наших військових фінансово, адже за один концерт чи фестиваль зазвичай збирається немаленька сума, яка надалі спрямовується для допомоги нашим захисникам та захисту мирного населення. Українська пісня має велику цінність не тільки на території нашої держави, але й далеко за її межами, поповнюючи історичні контексти розвитку музичного мистецтва сучасності.

#### Список використаних джерел

1. Гриценко, А. П., 2020. Пісня – душа народу. *Українська бібліотека знань*, [online]. Режим доступу: <<https://ukrlib.in.ua/pisnya-dusha-narodu-4.html>> [дата звернення: 10.02.2024].
  2. Найда, Ю. та Найда, В., 2022. Авторська пісня та співана поезія в музичному житті міста Хмельницького у ХХІ столітті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*, 46, сс.119–127.
- Різник, О. О., 2024. Авторська пісня. *Велика українська енциклопедія*, [online]. Режим доступу: <[https://vue.gov.ua/Авторська\\_пісня](https://vue.gov.ua/Авторська_пісня)> [дата звернення: 13.02.2024].

#### **НАТАЛІЯ СІМОНОВА**

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4322-9510>*

*творчий аспірант третього 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  
(Київ, Україна)*

#### **КОМУНІКАЦІЯ РЕЖИСЕРА І СПІВАКА-АКТОРА ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ РОЛЬОВИХ ЗАВДАНЬ В ОПЕРНІЙ ВИСТАВІ ДЖ. РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»**

**Постановка проблеми.** Шлях опери від мистецтва техніки співу до втілення музично-театральної вистави, в якій синтез слова, сценічної дії та музики підкоряються ідейно-тематичній складовій сюжетних колізій, розпочався з творчості К. Монтеверді, зазнав видозмін у новому стилі А. Скарлатті, пройшов через реформи Х. В. Глюка і Р. Вагнера. Головною метою останньої є перетворення опери на драму, а музики – на засіб її втілення.

На шляху становлення опери не можна не згадати Г. Ф. Генделя із його віртуозним гармонійно-вокальним стилем, Дж. Перголезі, який стояв у

витоків комічної опери, В. А. Моцарта та його інтернаціональний оперний стиль, що поєднав вокальну та інструментальну складові. Дж. Россіні з'являється на небосхилі оперного мистецтва в той час, коли відбувався занепад жанру в Італії. Завершуючи традиції *opera-seria*, маєстро створює новий тип комічної опери та високопафосні музично-вокальні зразки на патріотичну тематику.

В умовах сьогодення постає справедливе питання «осучаснення» художньо-виражальних засобів відображення авторської ідеї творів ХІХ століття. Глядач прагне видовища, але пластичне існування співаків-акторів на сцені здебільшого обумовлено акустичними властивостями голосу виконавців: не може оперний співак танцювати під час виконання технічної арії. Особливо це стосується комічної опери, адже трагедії та побутові драми не вимагають великої пластичної рухливості від акторів.

У зв'язку з цим виникає проблема організації постановочно-репетиційного процесу опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» та пошуку методів роботи із співаками-акторами, які б забезпечили створення умов для виконання рольових завдань у втіленні жанрових особливостей твору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На жаль, спосіб існування оперного співака на сцені як актора у складних пластичних умовах ще недостатньо висвітлений у мистецтвознавчому науковому доробку. Такий стан зумовлює пошуки засадничих принципів роботи режисера над образом-роллю у мистецтвознавчому доробку вітчизняних та зарубіжних науковців.

Попередні наукові розвідки дослідниці дають змогу виокремити фарсово-буфонну складову образної сфери твору, деякі аспекти комунікації режисера із акторами та налаштувати напрями побудови репетиційно-постановочного процесу (Сімонова, 2022, 2023). Мисткиня Є. Колесник (2022) у своїй статті розкриває особливості взаємодії вітчизняної вокальної школи з європейськими виконавськими системами, визначаючи її основоположні принципи. Дослідник Глен Д. Вільсон (2002) пропонує механізми подолання стресових ситуацій та описує такий феномен, як



імпульси між виконавцем та аудиторією. Автор доводить існування особливих вербальних передумов їх виникнення. На його думку, вони підсилюють емоційну та психічну енергією виконавців. Процес поєднання фізичної дії з емоційним імпульсом розробляв Рудольф фон Лабан. А. Вельчовська (2019) у своїй статті аналізує основи педагогічних принципів цього митця. Деякі способи пластичного вирішення образу-ролі пропонує О. Касьянова (2023). Здебільшого це стосується розкриття психологічних портретів персонажів засобами стилізації рухів, що відповідають певній історичній епосі. У роботі також виокремлено пластичні прийоми зображення певних емоційних станів.

Синтезуючи науковий досвід авторів, варто окреслити власні методи у втіленні творчого мистецького проекту.

**Мета дослідження** – проаналізувати характер співпраці режисера і співака-актора в оперній виставі Дж. Россіні «Шовкова драбина», виявити основні компоненти роботи над партією-роллю.

**Виклад основного матеріалу.** Музичний театр сьогодення має відповідати вимогам сучасної глядацької аудиторії доби інформаційних і цифрових технологій. Оперний репертуар музичних театрів світу презентує широку палітру творів від старовинних і класичних до сучасних зразків. На теренах України проявилась тенденція звернення до репертуару XVII – XIX століть, з акцентом на зарубіжну класику. Народжені велетнями оперного мистецтва, вони дають відповіді на вічні питання, що постають у думках людей і сьогодні. Але щоб зацікавити молодь, постановочна група у сценографічному та пластичному рішеннях вистави має створити відповідну атмосферу.

У драматичному театрі поява музично-вокального супроводу – це акцентуація події. В оперному театрі музикою просякнута вся дія, і зробити акценти можливо лише засобами пластичного та інтонаційного рішень. Виконання россінівських партій, що виокремлюються технічністю та вимагають неабиякої легкості звучання, важко поєднувати із пластичними

рухами, яких вимагає жанр. Тому процес роботи над образом – це перш за все пошук синтезу традиційних і новітніх засобів виразності, які допоможуть не втратити акустичні властивості голосу виконавців і вибудувати акценти в поведінці акторів в умовах художньої правди.

Арія виконавця наповнена внутрішнім змістом, коли він стає «учасником» вигаданих подій та переживає їх так, ніби це сталося з ним. Так народжується оперний співак-актор органічно «вплетений» в оточення. Він переконливо втілює стильові та жанрові особливості твору та легко поєднує вокальну та пластичну природу образу-ролі.

Які ж компоненти є важливими для цілісності такого образу? Перш за все, внутрішня інтонація. Робота зі співаками над цією складовою є головним компонентом організації комунікації режисера й диригента зі співаком. Сформовані вокальні навички – частина успіху становлення вербальної переконливості актора-виконавця. Іншими словами, вокально-виконавська професійність акторів має бути сформована на рівні підсвідомості, щоб додаючи тембральні характеристики власному голосу, він не втратив його акустичні властивості.

На прикладі окремого вокального номеру із оперного твору «Шовкова драбина» зробимо спробу сформулювати основні моменти співпраці режисера із актором у пошуках внутрішньої інтонації. Найскладнішим для виконання є партія Джермано. Одразу зауважимо, що теситурні умови напрочуд складні: рухлива та висока мелодійна лінія героя базується на речитативній складовій. Це молодик нешляхетного походження, закоханий у Джулію. Його хода, постава, міміка, пластика рухів мають відповідати акустичним властивостям голосу. А голос, у свою чергу, – вимогам комічного жанру. Співак повинен розуміти, чого прагне його герой, що є рушієм його вчинків, а у даному конкретному прикладі ще й композиторський задум вкладений у вокальний матеріал. Необхідно пам'ятати й те, що персонаж є прообразом дзанні: на ньому тримається сюжет, а отже він має яскраву буфонно-пластичну характеристику і не

повинен бути статичним. Завдання режисера-постановника знайти такі принципи роботи, щоб вербально-інтонаційна виразність голосу підсилювалась пластикою.

Усвідомлення мотивації героя має бути первинним для виконавського імпульсу. У цьому допоможе дослідження його характеру, що надасть майже всі пристосування для синтезу всіх складових акторсько-виконавської діяльності.

Добираючи пластичні характеристики, варто зважати на фізіологічні можливості та професійність актора. Коли у вокальному тексті явно чуються танцювальні інтонації, а теситура настільки незручна, що танець недоречний, добір рухів обмежиться знаковими елементами. Глядач розумітиме, що Джермано залицяється і намагається якомога краще показати красу власного тіла, а актор не відчуватиме при цьому великого фізичного навантаження, що може нашкодити голосу.

Висновки. Такий жанр музичного театру, як-от комедія, є винятковим, адже засоби існування акторів, їх зовнішній вигляд, вокальні інтонації та пластика приводять у захват глядацьку аудиторію. Але це різноманіття засобів виразності має обмеження у можливостях їх використання. Це змушує постановочну групу шукати такі засоби комунікації із акторами-виконавцями, які допомагатимуть їм почувати себе природньо на сцені під час виконання конкретних жанрово-стильових завдань.

#### Список використаних джерел

1. Вільчковська, А., 2019. Рудольф Лабан – життя, педагогіка та хореографія. *Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві*, 4(48), сс.14–18.
2. Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
3. Колесник, Є., 2022. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(55), сс.113–126.
4. Сімонова, Н., 2023. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: квінтесенція задуму мистецького проекту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(59), сс.154–171.
5. Сімонова, Н., 2023. Жанрово-стильові особливості режисерського втілення опери Дж. Россіні «Шовкова драбина». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(61), сс.121–135.
6. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for performing artists*. 2nd ed. London: Whurr Publishers LTD.

**ВІТАЛІЙ СІНІКОВ**

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

*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  
(Київ, Україна)*

### АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ВІТЧИЗНЯНОГО РЕПЕРТУАРУ

#### МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЗБРОЙНОГО КОНФЛІКТУ

**Постановка проблеми.** З початком збройного конфлікту на теренах України різко змінилися запити населення до творів мистецтва, які в умовах міграції, економічних, політичних, соціальних негараздів і великого психологічного навантаження потребують переосмислення. Музично-драматичні театри, як більш доступні для сприйняття глядачем інституції, почали видозмінювати свою репертуарну політику, визначаючи найбільш пріоритетні твори, затребувані в умовах тяжких випробувань українського народу.

Якщо у мирних умовах театр застосовував широку палітру творів різних жанрів і стильового спрямування, то у військовий час проявилось три основні тенденції в його репертуарі.

Одна із домінантних тенденцій – це героїко-патріотична тематика, що мотивує людей на захист своєї вітчизни і спротив агресивним діям. Друга тенденція – це лірико-романтична тематика, яка ставить питання сімейних/родинних цінностей і мотивує глядача на їх збереження. Третя тенденція – це соціально-драматична тематика як прояв соціальної нерівності, що гостро затребувана глядачем у наш час в умовах різкого розшарування суспільства на багатих і бідних.

Означена проблема донесення до глядача творів мистецтва, які б допомогли їм установити душевну рівновагу, перенести гідно тяжкі

випробування в умовах збройного конфлікту, актуалізують проблему переосмислення репертуару відповідних театральних інституцій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Антифеодальній боротьбі карпатського опришківства, героїко-патріотичній спрямованості галицької періодики присвячені статті В. Грабовецького [2] і Т. Лехман [5]. Образ Олекси Довбуша як народного героя українських Карпат знайшов своє відображення в історичному романі Л. Качковського [4], у повісті І. Франка [8], у фольклорних творах В. Гнатюка [9], у драмі М. Старицького [7], у статті журналу «Народна творчість та етнографія» [6]. Життя і творчість видатного українського композитора Я. Барнича висвітлено в публікаціях С. Пушика [10], Л. Філоненка [13; 14]. Пісні Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» присвячені статті Л. Філоненка [12; 15]. Рецензії на фільм «Гуцулка Ксеня» надані О. Даніловим [3] і К. Сліпченко [11]. Аналітичним підґрунтям дослідження стало лібрето оперети «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича [1].

Огляд означених джерел дозволяє констатувати необхідність дослідження пріоритетних напрямів репертуару музично-драматичного театру України в умовах збройного конфлікту.

**Мета дослідження** – проаналізувати видозміни репертуару українських музично-драматичних театрів, виявити пріоритетну тематику в умовах збройного конфлікту.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Екстремальні умови на теренах України в результаті збройного конфлікту призвели до радикальних зміни життєдіяльності людини. Зростання інфляції та девальвація національної валюти, різке скорочення робочих місць та доходів населення, збільшення цін на продукти та послуги – все це призвело до погіршення економічної ситуації в країні. Окупація територій, руйнація житлового майна, постійна загроза життю спричинили міграцію населення в пошуках безпеки як у межах держави, так і поза її кордонами. Наслідком зміни соціального, матеріального, побутового способу життя стали фізична виснажливність, психологічна нестабільність та моральне спустошення суспільства. У таких умовах музично-театральне

мистецтво як ніколи відіграє одну із провідних ролей для підтримки і відновлення психологічного, духовного стану людини. Перегляди творів, які тематично віддзеркалюють складне життя сьогодення, стають головним аспектом у протидії внутрішньому спустошенню та зовнішньому тиску. Вони надають наснаги та сил у подоланні щоденних труднощів, волі до дії та перемоги, стають пріоритетом у виборі постановочного репертуару у вітчизняному театрі.

Одним з найважливіших завдань музично-театральних установ, спрямованих на мотивацію захисту цілісності, незалежності та суверенітету держави, стала героїко-патріотична тематика в репертуарних виставах. Сучасні постановники звертаються до видатних постатей минулого, які є прикладом для їх нащадків у боротьбі із соціальною нерівністю, за національні ідеали. Одним з таких прикладів, на думку автора дослідження, є постать Олекси Довбуша, який подолав шлях від пересічного українця, опришки до народного месника. Герой легенд та авторських творів, оспіваний у багатьох текстах, здобув славу карпатського Робін Гуда, став символом незламності українського духу у боротьбі за справедливість.

І хоча героїчно-патріотична тематика в музично-драматичних театрах України перебувала і раніше, але в умовах мирного часу не мала великого запиту в суспільстві, щоб стати прикладом для виборювання своєї незалежності. Але зараз, під час війни, стає пріоритетною для сучасних режисерів у пошуку творів, де зображене героїчне минуле українського народу і людей, які боролися за його краще життя. Героїчну постать славного ватажка опришків Олекси Довбуша змальовували у своїх художніх творах Г. Хоткевич («Довбуш»), І. Франко («Петрії й Довбушуки»), Л. Качковський («Пісня про Довбуша»), Л. Первомайський («Довбуш»), Ю. Федькович («Довбуш, або Громовий топір і Знахарський хрест»). Пригоди Довбуша знайшли відображення й у музичних творах: балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» (1951), опері С. Людкевича «Довбуш» (1955). Історія Довбушіани стала об'єктом художнього осмислення й у багатьох кінорежисерів: В. Іванова

(«Олекса Довбуш», 1959), Л. Саніна («Довбуш», 2023), С. Скобуна («Легенда Карпат», 2017).

Через потребу суспільства та актуальність тематики у наш час група постановників у складі автора даної статті дослідження, режисера В. Сінікова і композитора В. Маника працює над створенням фольк-мюзиклу «Довбуш».

Не менш важливими являються лірико-романтична та соціально-драматична тематика. В умовах руйнації родинних цінностей, українських традицій ці теми стають пріоритетними й актуальними для соціуму.

Одним із знакових творів на лірико-романтичну тематику стала оперета «Гуцулка Ксеня» на лібрето й музику Я. Барнича. Незважаючи на те, що цей твір був написаний і поставлений ще у ХХ столітті, за своєю спрямованістю він перекликається з проблемами сьогодення, коли багато людей намагаються побудувати стосунки в умовах економічної, соціальної та психологічної нестабільності, спричиненої війною. Сюжет оперети неодноразово надихав кінорежисерів звертатися до цього матеріалу, що сприяло появі фільму-запису лібрето оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» (1956); фільму-мюзиклу «Гуцулка Ксеня» (2019) режисера О. Дем'яненко; кінострічки «Кіборги» (2017) режисера А. Сеїтаблаєва, де пісня «Гуцулка Ксеня» з однойменної оперети виступає як музична тема одного з головних героїв.

Синтез потрібної тематики (героїко-патріотичної, лірико-романтичної та соціально-драматичної) як загострення соціальної нерівності уособлює оперета «Шаріка» на лібрето і музику Я. Барнича та слова до пісень Ю. Шкрумелюка. Таке тематичне поєднання робить цей твір найактуальнішим матеріалом, який відповідає вимогам сучасного глядача.

Оперета «Шаріка» Я. Барнича була написана у 1934 році. По праву вона може вважатися матеріалом, який підкреслює відразу всі три тематики. Це романтична, сповнена гумору, соціальних протиріч (колізій) і патріотизму історія кохання січового стрільця Степана Балинського до мадярської дівчини на ім'я Шаріка (скорочено від Шарлотта). Події розгортаються під час першої світової війни, коли Усусуси (скорочення від назви січових стрільців) боронили

західні землі України від москалів. І хоча подіям в опереті вже більше 100 років, але сьогодні, коли триває повномасштабне вторгнення Росії в Україну, ми знов повертаємось до боротьби за нашу незалежність, українську ідентичність і право бути з нашими сім'ями. Бо зараз проходять перевірку війною наші почуття, моральні та сімейні цінності.

Вже минули ті часи, коли на початку повномасштабної війни багато театрів перетворились на волонтерські центри, де не лише збирали, видавали гуманітарну допомогу, годували, плели маскувальні сітки, а й знаходили прихисток переселенці. Нині театр продовжує свою головну волонтерську місію: впроваджує через мистецтво потужну терапію, яка, потрапляючи у серця, свідомість і душі людей, лікує їх. Люди мають прийти до театру і скинути те негативне, чого свідомо чи несвідомо набираються, бо нам потрібна здорова нація. Хочеться надолужити і поставити все те, що ми не помічали, недооцінили, втратили. А тема війни і героїзму українців, історії багатьох захисників і захисниць, українських родин, окремих людей стануть майбутніми виставами, які приведуть нас до перемоги.

**Висновки.** В екстремальних умовах збройного конфлікту український музично-драматичний театр долучився до важливої місії мотивації населення на захист Батьківщини, на збереження сімейних цінностей та заперечення соціальної нерівності, допомагаючи глядачам відновлювати душевну рівновагу.

#### Список використаних джерел

1. Барнич, Я., 2019. *Гуцулка Ксеня: оперета*: лібрето. Дрогобич: Посвіт.
2. Грабовецький, В. В., 1966. Антифеодальна боротьба карпатського опришківства XVI–XIX ст. Львів: Видавництво Львівського університету.
3. Данілов, О., 2019. Рецензія на фільм «Гуцулка Ксеня», [online]. Режим доступу: <<https://itc.ua/articles/retsenziya-na-film-gutsulka-ksenya/>> [дата звернення: 11.02.2024].
4. Качковський, Л., 2021. *Пісня про Довбуша*: історичний роман. Київ: Український пріоритет.
5. Лехман, Т., 2013. Героїко-патріотична спрямованість народознавчих публікацій у галицькій періодиці другої половини XIX – першої третини XX століття. *Науковий і культурно-просвітний краєзнавчий часопис "Галичина"*, 4, сс.22–23.
6. Народний герой українських Карпат, 1992. *Народна творчість та етнографія*, 5–6, сс.68–76.
7. Образ Довбуша у драмі М. Старицького «Юрко Довбиш», 1990. В кн.: М. Старицький: творче обличчя і місце в національній культурі, тези доповідей, Київ, 1990. Київ, сс.32–33.
8. Образ Олекси Довбуша в повісті І. Франка «Петрії й Довбушуки», 1991. В кн.:



Іван Франко і національне відродження: тези республіканської наукової конференції, Львів, 1991. Львів, сс.109–110.

9. Образ Олекси Довбуша у фольклорних творах, виданих В. Гнатюком, 1991. В кн.: Роль Володимира Гнатюка у розвитку української національної культури: тези доповідей, Тернопіль, 1991. Тернопіль, сс.83–86.

10. Пушик, С., 1995. Таланти повертаються з невідомості. (Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня»). *Галичина*, 29 липня, сс.106–114.

11. Сліпченко, К., 2019. «Гуцулка Ксеня»: танго про втрачений рай: рецензія. *ZAXID.NET*, [online]. Режим доступу: <[https://zaxid.net/gutsulka\\_ksenya\\_2019\\_retsenziya\\_na\\_film\\_syuzhet\\_treyler\\_online\\_n1477084](https://zaxid.net/gutsulka_ksenya_2019_retsenziya_na_film_syuzhet_treyler_online_n1477084)> [дата звернення: 12.02.2024].

12. Філоненко, Л., 2017. Триумф «Гуцулки Ксені» Ярослава Барнича у Хмельницькому. *Українська музика*, сс.157–164.

13. Філоненко, Л., 1996. Ярослав Барнич — митець, педагог, громадянин (до 100-річчя від дня народження). *Мистецтво та освіта*, 2, сс.42–46.

14. Філоненко, Л., 1999. *Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя та творчість*. Дрогобич: Відродження.

15. Філоненко, Л., 1994. Ярослав Барнич та його пісня «Гуцулка Ксеня». *Народна творчість і етнографія*, 4, сс.74–80.

## **ІРИНА СУВОРОВА**

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

*творча аспірантка 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.  
(Київ, Україна)*

## **СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРИ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО**

### **«АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»**

#### **В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ФОРМАТАХ**

**Постановка проблеми.** Українське мистецтво діаспори середини ХХ століття характеризується активізацією розвитку, обумовленого налагодженням міжнародних культурних зв'язків України із країнами Заходу, можливістю обміну інформацією, творчим і мистецьким досвідом. Художня інтелігенція діаспори мала змогу реалізовувати свої таланти та надбання у царині українського етносу та фольклору в далекому зарубіжжі, тим самим об'єднуючи українців в Америці, Канаді, Європі, Австралії тощо. До цієї когорти належав і американець галичанського походження Антін Рудницький, який створив оперу «Анна Ярославна – королева Франції», втілену в

американському та українському форматах. Дослідження особливостей режисерських підходів до реалізації обраного твору актуалізує обрану проблематику.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Українське та зарубіжне коріння формування індивідуального композиторського стилю Антіна Рудницького розглянуте в статті Н. Кулиняка [2]. Аналіз творчого доробку майстра в мистецькому житті української діаспори Америки середини ХХ століття проведений А. Варшавською [1]. Ідею створення та особливості втілення опери «Анна Ярославна – королева Франції» в американському форматі розглянуто в авторській праці композитора А. Рудницького [4]. Там також розглянутий гастрольний тур артистичної трупи з прем'єрою опери містами Америки та Канади [5]. Театральні відгуки і рецензії на прем'єрний показ твору в Національній опері України у 1995 році надали Ю. Станішевський [6], А. Терещенко [7] і Т. Швачко [8].

**Мета дослідження** – розглянути передумови створення А. Рудницьким опери «Анна Ярославна – королева Франції», порівняти контент її сценічної інтерпретації в американському та українському форматах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** З автобіографічних статей Антіна Рудницького постає факт його активної диригентської діяльності, ще в той час, коли він протягом 10 років був спочатку асистентом, а згодом і диригентом у трьох головних театрах нашої країни, а саме: у Львівській, Харківській та Київській опері. Будучи людиною широких творчих можливостей і музичного таланту, Рудницький має неабиякий дар у царині театального мистецтва. Маючи велику практику роботи з монументальними та синтетичними видами творів, реалізуючи нові погляди на музичне мистецтво того часу з використанням модернових засобів, Рудницький створює свою першу оперу «Довбуш», котра, на превеликий жаль, за збігом трагічних подій того часу (початок Другої світової війни) так і не була втілена. Упродовж життя в Америці композитор пройшов усі етапи облаштування біженця на новому місці проживання. Але вже в 50-60-ті роки ХХ століття Антін Рудницький стає

невтомним натхненником музично-громадського життя української діаспори в США. Він стає музичним керівником Союзу українських хорів Америки (СУХА), головним диригентом українського хору «Кобзар».

У 1966 році Рудницький задумує написання ще однієї опери, яка б висвітлювала величну подію часів Київської Русі. На допомогу прийшов український поет, емігрант з Ніжина, Леонід Полтава. З особистих спогадів Рудницького маємо факт створення опери в кав'ярнях та обговорення її на центральних вулицях Нью-Йорку, в телефонному режимі, коли сам композитор мав можливість особисто коригувати лібрето та дослівник опери. З великим натхненням опера була створена за два роки, і лишалось лише реалізувати її сценічне втілення. Будучи членом Українського Народного Союзу, Рудницький разом з його очільниками організують святкування 75-річного ювілею організації (УНС) саме постановкою опери «Анна Ярославна – королева Франції» в Карнегі-Хол. Специфіка Карнегі-Холу полягає в тому, що там категорично заборонено використовувати будь-які декорації, адже це концертний зал, а не театр. Друга проблема, яка виникла на шляху реалізації, – це костюми, яких не було від слова взагалі на американському континенті. Третя проблема – це вивчення партій та партитури за неймовірно короткий час та з людьми, які жили в різних штатах. Четверта проблема поставала як основна, за словами Рудницького, і полягала у необхідності постановки елементарних мізансцен, щоб опера постала не просто в концертному форматі, а й в наближеній для шановного глядача театральній презентації.

Окреслені проблеми почали поступово вирішуватись у змішаному концертно-сценічному форматі. Замість декорацій використали умовно-символічне зображення двох країн – герби Франції (три золоті лілії) та України (тризуб). Виконавці головних ролей вивчали свої партії самостійно, лише інколи частинами здаючи їх диригенту Рудницькому. Костюми шилися самими виконавцями та артистами хору. Режисера так і не знайшлось, але пан Антін з великим задоволенням взявся сам розводити мізансцени та режисувати оперу. Він мав колосальний досвід роботи в театрах, оскільки неодноразово

брав безпосередню участь у постановках та мізансценічних репетиціях. А ось фінансування проекту та оплату оренди Карнегі-Хол взяв на себе Український Народний Союз. Прем'єра вистави відбулась 25 травня 1969 року. Опера посіла почесне місце в американському періоді творчості та була схвально прийнята тогочасними театральними критиками і музикознавцями.

1992 рік позначився приїздом Марії Сокіл-Рудницької до України вперше з моменту їх з чоловіком еміграції до США. Разом з тим вона привозить найцінніше, що в неї залишилось, – творчі здобутки свого чоловіка, а саме величезну кількість нотних примірників, серед яких і опера «Анна Ярославна». Першим ідейним натхненником утілення твору на сцені Національної опери України став диригент, музикознавець, ерудит Іван Гамкало. Упродовж трьох років велась активна підготовка до сценічного прочитання. Оригінальне авторське оркестрування для малого складу оркестру не підходило для інструментального супроводу Національної опери України. Тому дирекція театру звернулась до майстра інструментування Левка Колодуба задля удосконалення та збагачення партитури всіма можливостями великого симфонічного складу оркестру. Кропітку роботу із вирішення сценічного простору вистави та історичної дотичності вбрання персонажів здійснив запрошений французький сценограф Олександр Еро. Режисерська інтерпретація вистави була здійснена режисером Мішелем Волковицьким, так само запрошеним із Франції. Тому інтернаціональний склад творців опери (композитора – американця з українськими коріннями, французьких режисера і сценографа, українських диригента та виконавців) можна вважати як знаковий приклад спільного американо-франко-українського проекту.

Солісти-співаки разом із хором і балетом утілили яскраву костюмовану виставу за історичними подіями XI століття, у мінімалістичному оформленні сценічного простору, заради більшої акцентації на акторській грі самих виконавців. Але, на жаль, інтерпретаційне вирішення мізансцен не дозволило гармонійно поєднати вокальну й акторську складові в єдиний цілісний художній образ персонажів. Однак завдяки злагодженій співпраці

постановочної групи, виконавського складу, структурних підрозділів і технічних служб прем'єра вистави відбулась на головній оперній сцені країни в 1995 році, отримавши схвальні відгуки глядачів та театральних рецензентів.

Порівнюючи обидві вистави, сценічне прочитання яких відбувалося у різних соціокультурних умовах Америки та України, на підмостках відмінних мистецьких інституцій із різницею прем'єр у 27 років, можна окреслити наступні аспекти характерних особливостей американського та українського форматів твору. Аматорське виконання опери в умовах концертного залу в Америці та професійний синтез мистецтв у її театральному втіленні докорінно вносять свої корективи і в звучання, і в сприйняття глядачем. Маючи більші можливості до сценічного прочитання твору в умовах театральної інституції, інтернаціональний склад проекту в Україні, незважаючи на окремі недоліки, показав художню цілісність, ідейну спрямованість та історичну дотичність утілення опери «Анна Ярославна» А. Рудницького, що дозволяє віднести її до скарбниці українського мистецтва. У свою чергу, американський формат вистави в аматорському виконанні в умовах концертного залу, за відсутності костюмів та сценографічного вирішення у створенні художнього образу вистави і персонажів, не дозволив з об'єктивних причин відтворити історичну дотичність часу і місця дії. Головна проблема полягала в тому, що відтворення подій в опері вимагало видовищності та монументальності, яку, на жаль, не можливо було забезпечити під час першого виконання в Карнегі-Хол.

**Висновки.** Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» належить до пізнього, американського періоду діяльності композитора, коли він надбав великий мистецький досвід і сформував індивідуальний композиторський стиль написання монументальних музично-театральних творів на історичну тематику. Американський формат сценічного прочитання опери (1969) виявився обмеженим у вирішенні синтезу різних видів мистецтв з об'єктивних причин: приміщення, не пристосованого для театральних постановок концертного залу, неможливість сценографічного і мізансценічного вирішення вистави за відсутності коштів і фахівців,

аматорський склад виконавців із різних штатів тощо. Український формат сценічного втілення опери в рамках міжнародного американо-франко-українського проекту (1995 рік) виявився більш художньо-цілісним у синтезі різних видів мистецтв завдяки можливостям театральної інституції та злагодженій роботі постановочної групи, виконавського складу, структурних підрозділів і сценічних служб. Основна проблема втілення будь-якого монументально твору лишається незмінною. Це фінансові та творчі можливості, які мають бути у розпорядженні ідейних натхненників, постановників-інтерпретаторів: композитора, диригента, режисера, сценографа, балетмейстера, із забезпеченням їх злагодженої співпраці.

#### Список використаних джерел

1. Варшавська, А., 2021. *Постать Антіна Рудницького в історичній парадигмі української діаспори США середини ХХ століття*. Магістерська наукова робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Кулиняк, Н., 2017. Національні і європейські модерні етичні складові індивідуального стилю Антона Рудницького. In: *World science, International scientific and practical conference, August 2017, 8(24), Vol. 1, pp.14–21*.
3. Лазаревич, Є., 2012. Антін Рудницький як музикознавець (у 110 річницю від дня народження). *Українська музика*, 1(3), сс.80–86.
4. Рудницький, А., 1980. «Анна Ярославна» вирушає в дорогу. У кн.: А. Рудницький, ред. *Про музику і музик*. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто: Наукове Товариство ім. Шевченка, сс.157–160.
5. Рудницький, А., 1969. Як творилася і підготовлялася до вистави опера Анна Ярославна (з нагоди прем'єри опери в Нью Йорку і Філядельфії, 24 та 25 травня 1969 р.). У кн.: А. Рудницький, ред. *Про музику і музик*. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто: Наукове Товариство ім. Шевченка, сс.146–156.
6. Станішевський, Ю., 2002. Опера А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції». У кн.: Ю. Станішевський, ред. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
7. Терещенко, А., 1995. В опері – «Анна Ярославна». *Дзеркало тижня*, 22 грудня.
8. Швачко, Т., 1996. Мрія, що здійснилася. *Музика*, 2, сс.6–7.

**ТЕТЯНА ТЕРЛЕЦЬКА**

ORCID: <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)*

#### **ВПЛИВ ТАНЦЮ НА ФОРМУВАННЯ ПЛАСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОПЕРНОГО ВИКОНАВЦЯ**

**Постановка проблеми.** Музичний театр як осередок сценічного мистецтва сприймається глядачем крізь призму засобів виразності. Синтетична

природа музичного театру базується на їх сукупності: видовищності, колективній творчості, духовно-практичній діяльності, музичній партитурі, вокалі, пластичному вирішенні сценічного дійства. Використовуючи психологічно-емоційну складову спектаклю, музичний театр формує естетичну культуру глядача.

Потреби сучасного музичного театру висувають нові вимоги до професійної підготовки вокаліста оперного співу. Якщо раніше виконавця оцінювали за вокальними якостями, то сучасні режисерські інтерпретації потребують універсального виконавця, який одночасно володіє вокалом, пластичною виразністю та здатний самостійно довершувати сценічний образ. Тому пластичне виховання студента-вокаліста є важливою складовою у професійній підготовці майбутнього оперного виконавця.

**Мета дослідження** – виявити методи впливу танцю на формування пластичної культури майбутнього оперного співака.

**Виклад основного матеріалу.** Завдання професійної підготовки студентів-вокалістів у навчально-виховному процесі потребують більшої уваги до дисципліни «Танець» як важливої складової в комплексі допоміжних навчальних предметів впливу на процес формування пластичної культури майбутнього виконавця оперного співу.

Під час вступних іспитів головний пріоритет до вступу у навчальний заклад мають абітурієнти з вокальними здібностями. Починаючи навчання, студенти в основному мають поверхневе знання про танець або у них зовсім відсутні поняття про систему танцювальної підготовки. До цього додається недостатньо розвинена м'язова, скелетна система рухового апарату, неправильна постава, погане відчуття ритму тощо. Вирішення цієї проблеми має базуватися на системній підготовці з допоміжних предметів: танець, сценічний рух, акторська майстерність. Тільки комплексний підхід забезпечує набуття специфічних навичок та умінь, на основі яких формується пластична культура майбутнього оперного виконавця. Це завдання може бути успішно вирішене шляхом хореографічної підготовки студента, яка є основою предмету

«Танець». Результатом засвоєння хореографічного матеріалу є формування таких професійних якостей, як пам'ять, координація, концентрація уваги, цілеспрямованість, ритмічність, психофізична пластична варіативність виконавця, на основі яких формується, базується пластична культура майбутнього співака-актора.

Рухову пластику можна розділити на дві групи. Перша група рухів сформована на основі життєвого досвіду: крок, біг, робота рук, корпусу, а також емоції обличчя. Друга група рухів «сценічна», потребує спеціальних умінь: сценічний крок, біг, жести, пози, технічні прийоми мають мати особливу манеру виконання. Вміння відтворити історичну епоху, національний колорит, збагатити образ психологічно-емоційним наповненням потребує володіння певним обсягом специфічних вмінь та навичок. Сформувати навички та специфічні вміння, які ляжуть в основу сценічної культури виконавця, допоможе система хореографічної підготовки, набуття практичних знань з класичного, історико-побутового, народного та бального танців. Результатом опанування певним обсягом хореографічного матеріалу має бути танцювальна практика, де гармонійно поєднується хореографія з іншими засобами виразності.

Танець, в основі якого лежить музична драматургія, є основою рухового наповнення, жанровою характеристикою хореографічного твору. Пластична природа танцю відображається через своєрідну і складну техніку хореографічного мистецтва, що розкриває внутрішній світ людини, її емоційний стан, створює зовнішню характеристику, відтворює національну, стильову та історичну приналежність. Найголовнішим стимулом опанування предмету «Танець» має бути усвідомлене ставлення студента до вивчення предмету задля подальшого використання набутих вмінь і навичок у сценічній практиці.

Система підготовки майбутнього співака-актора з предмету «Танець» базується на вивченні основ класичного та народно-сценічного екзерсису. Це зміцнює м'язи ніг, їх виворітність, покращує роботу стопи, пліє, корпус,



координує роботу рук і голови. Саме координація рук і голови під час виконання вправ у заданому ритмі є основою для формування виразного руху. За допомогою вправ підвищується фізична працездатність, координаційна незалежність при виконанні рухових завдань. Музичний матеріал для екзерсису має бути виразним, що допоможе відчувати і передати характер вправ. Важливо, щоб з перших днів засвоєння хореографічного матеріалу студенти поєднували спів і танець. Виконання двох дій, вокалу та рухової пластики, одночасно закладає майбутню свободу дієвої поведінки вокаліста на сцені. Важливу роль у вивченні хореографічного матеріалу має підбір елементів та вправ для екзерсиса, який буде враховувати вікові та фізичні особливості студентів-вокалістів.

Особливий вплив на формування пластичної культури майбутнього оперного співака відіграє вивчення історичного танцю як відображення стильових ознак різних історичних епох, що вміщує в собі найбільш характерні художні зразки побутової хореографії. Пластика історичного танцю сформована на основі естетичних уподобань і цінностей тогочасного суспільства, лягла в основу правил поведінки між жінкою і чоловіком. Розуміння ролі та місця побутового танцю в історичному розвитку є прикладом використання навичок танцювально-стильової поведінки в сценічній практиці. Тому вивчення зразків танцювальної культури епох Середньовіччя, Відродження та хореографії XVII – XIX століття є важливим підґрунтям для виховання пластичної культури майбутнього оперного вокаліста.

Завдяки зміні тогочасних тенденцій моди в костюмі ставала іншою і техніка виконання танцювальних па. Вміння презентувати сценічний костюм, користуватися атрибутами (віяло, хустинка, зброя, головні убори) допомагають студенту-вокалісту відчувати історичну епоху, впевнено відтворювати манеру виконання танцювальних елементів у своїй руховій пластиці на сцені.

Велику частину репертуару музичних театрів складають спектаклі, які мають національну складову. Тому знання основних компонентів народного танцю, їх музична основа, лексика (рухи, жести, пози, їх пластичне поєднання) знаходяться у тісній взаємодії, створюють виразні засоби та передають особливості стилю виконання зразків народної хореографії.

Усі навички та вміння з хореографії, набуті студентами-вокалістами під час вивчення класичного, народно-сценічного екзерсису, мають бути закріплені на практиці в танцювальних етюдах та композиціях. Під час виконання танцювальних композицій історичного, народного та бального танців відбувається переміщення виконавця у сценічному просторі та взаємодія з партнерами. У цей час напрацьовується дія багаторазового переключення уваги з одного об'єкта на інший, що допомагає формуванню рухової пам'яті студента-вокаліста. Цей процес складається з двох етапів: розучування елементів та аналіз послідовності дій; доведення виконання елементів та рухів до автоматизму. Такі танцювальні навички мають залишитися у виконавця на все його сценічне життя.

**Висновки.** Проблема формування пластичної культури майбутнього оперного виконавця засобами танцю залишається актуальною в системі професійної підготовки студентів-вокалістів. Саме завдяки системному вивченню хореографічного матеріалу зміцнюється м'язовий апарат та закріплюється психофізична пам'ять, яка є основою пластичної культури майбутнього вокаліста.

Хореографічне мистецтво допомагає студенту-вокалісту на практиці оволодіти стильовими особливостями танців різних народів та історичних епох. Саме танець як синтез засобів хореографії (рухів, жестів, поз із емоційним наповненням), в основі якого лежить музична драматургія, збільшує професійні можливості вокаліста, надає поштовх до самостійного пошуку відтворення пластичного образу на сцені. На жаль, мала кількість годин, виділена в програмі підготовки студента-вокаліста на опанування хореографічного матеріалу, ускладнює процес засвоєння знань з хореографії.

**ОЛЕГ ТОНКОШКУРА**

ORCID: <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 ім. П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)*

### **ТЕАТР В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

Цифрові технології у просторі оперної сцени збагачують діапазон можливостей режисера у створенні унікальної форми спектаклів, спрямованої на розкриття як авторського задуму, так і самої видовищності оперного дійства. Питання постановки режисерського втілення і його практичної реалізації у просторі оперного спектаклю, визначення ролі цифрових новацій сцени, їхнє використання в сучасному постановочному процесі складе актуальність дослідження.

У сучасному оперному театрі, синтетичному за своєю природою, до процесу реалізації художнього образу спектаклю активно залучають технології, пов'язані з використанням цифрових засобів, що поступово прийшли в оперну сферу з драматичного театру, кіно, телебачення та інших мультимедійних контентів.

Зазначимо, що під цифровими технологіями розуміємо сукупність технологічних новацій інтерактивного програмного забезпечення, спрямованих на розширення засобів режисерської роботи. Завдяки цифровому мультимедійному контенту вплив на реципієнта-глядача графічної, аудіовізуальної (звукової) та візуальної інформації активізує емоційний та когнітивний аспекти сприйняття.

Застосування комп'ютерних новацій у художньому оздобленні музичного спектаклю на сьогодні чи не найпоширеніший прийом у сценографічному просторі сучасної опери. Безпосереднім прикладом є діяльність формації «Nova Opera» (цифрова треп-опера «Воццек», сонОпера «Непрості» тощо), що зосередила свою активність у новому жанрі «Digital opera». Проте і традиційний

оперний театр завдяки залученню цифрового контенту отримує широке поле для втілення найрадикальніших режисерських візій. Нові технології повною мірою орієнтовані на створення та підкреслення візуальних образів, тому їхнє використання у постановочному процесі виправдане з точки зору універсалізації створення спектаклю – від ідеї, ескізу, макету, експлікації до створення сценографії.

Інтерпретації оперної класики, збагачені цифровими засобами виразності, знаходимо також і у постановочній практиці українських оперних театрів (Дж. Верді «Травіата», режисер Євген Лавренчук, або «Лис Микита», режисер Василь Вовкун на сцені Львівської опери). У цих постановках режисери-експериментатори не лише адаптують для творчості цифрові мультимедійні технології, а й використовують медіапродукти як основу для створення глибоко символічного контенту сценографії – простору для взаємодії акторів. Задля цього створюється своєрідний полісемантичний простір з доповненою цифровою реальністю, що значно розширює та збагачує можливості акторської виразності та взаємодії. При цьому звернення режисера до цифрових мультимедійних технологій сцени пов'язано передовсім з намаганням створити драматургічну та музично-драматургічну єдність спектаклю.

У роботі з класичними оперними сюжетами цифрові технології – це лише ресурс забезпечення умов взаємодії акторів та глядачів, спрямований на створення особливої атмосфери «розмови» з глядачем. Мультимедійні технології, що певною мірою модифікують відеоряд, музику, звуки, світло, костюми, темпо-ритм та принципи мізансценування спектаклю, органічно співіснують у просторі режисерського задуму та підпорядковані перепрочитанню драматургічної єдності задуму автора-композитора.

Розширення простору сцени. У просторі цифрових технологій щодня створюється й удосконалюється велика кількість тривимірних програм, які дозволяють досить швидко побудувати об'ємну конструкцію в ілюзорному світі. За допомогою цих програм створюються як двовимірні параметри простору сцени, так і тривимірні, коли 2D за лічені секунди трансформується у 3D об'ємну

конструкцію. Зрештою, як зазначалося, такий медіапідхід збагачує та розширює простір сцени, а сам підхід можна окреслити як прояв «віртуального театру». VR (віртуальна реальність) – це спосіб для режисера занурити глядача в інший світ, умовно реальний у межах оперного сюжету, та його розширення у бік образно-символічного наснаження.

Цифровими засобами насичена сценографія вже згадуваної опери «Лис Микита», котра надала оперному спектаклю значної функціональності у використанні простору сцени, «...оскільки основне навантаження тут падає на 3D-мапінг ... та складне й видовищне світлове оформлення» [1].

Ці технології завдяки своїй універсальності допомагають створити цілісність просторового середовища. Вони містять низку характеристик, необхідних для створення образу, побудови і творчого осмислення сценографії: мобільність, цілісність, можливість створення об'ємно-просторової структури, варіативність у трактуванні загального драматургічного становлення дійства.

У львівській постановці опери «Лис Микита» присутній віртуально змодельований світ через метафори та символізм, сконструйовані цифровими засобами. Це сприяло збагаченню акторської компоненти вокального мистецтва та процесуальній єдності режисерського задуму, що «...балансує на межі “звірі як люди” і “люди як звірі”» [1]. Перед постановником постало завдання створення лаконічної сценографії, де поєднуються жорсткі обмеження в сценічному оформленні з вимогами відповідності цього оформлення стилю музичного твору.

Сценографія і цифрові технології. Комп'ютерне моделювання сценографії дозволяє коригувати художній задум автора-композитора, адаптуючи його до досить прискіпливих і претензійних вимог публіки. З одного боку, сучасний режисерський задум наснажений метафоричністю та символізмом, проте публіка завдяки ефектності цифрового втілення здатна шукати нові конфігурації в драматургічній складовій усталених оперних сюжетів.

У просторі театральної сцени цифрові технології спрямовані на створення ідейної цілісності, а цифровий простір занурює глядача в ефект повної

присутності. Безумовно, використання цієї «віртуальності» в режисерській і сценографічній концепціях обумовлене як творчими пошуками нових театральних форм, так і необхідністю притягнути в театр «нового» глядача, для якого головним є питання ідейності задуму, а не процесуальність дії.

В експериментальних оперних постановках ролі творця і публіки змішуються. Скажімо, в опері «Йов» (Nova Opera) впроваджено віджеїнг – своєрідний імпровізаційний монтаж підготовлених відеофрагментів у реальному часі. Цей цифровий прийом простежується практично в усіх постановках цієї спільноти: «Йов», «Вавилон» та «Воццек». Під впливом такого технологічного рішення відбувається трансформація художньої структури спектаклю, при цьому важливими є цифрові художньо-візуальні образи, які перетворюють сцену на самотійний ірреальний світ.

В епоху постмодерної еkleктики та «моди» на візуальні засоби оперному постановнику важливо не загубитися та не перетворити драматургію дійства на комбінації з цифрових засобів. Важливим у цьому контексті є дотримання класичного принципу сценографії: мінімум засобів – максимум висловлювання, а цифрові технології, їхній вплив на способи організації постановочного процесу лише сприяють ємності режисерського втілення.

Впровадження нових технологій в оперу пов'язано зі змінами у сприйнятті глядачем сценографічної образності, базованій на зіткненні різних епох, привнесенням радикальних символічних рішень в оформленні спектаклю, що резонує з усталеними концептами. При цьому цифрові технології потужно формують нову культуру сценографії, доповнюючи простір сцени варіативною, просторовою композицією, спеціальними ефектами, гіперреальністю або, навпаки, експресіоністською розмитістю. У цьому контексті, разом з усталеним трактуванням музичної партитури, базованої на інтонаційному розвитку музичної тканини опери, важливим також є її цифрове моделювання, яке базується на своєрідному зрощуванні задуму і композитора, і режисера-постановника. Завдяки цьому відбувається взаємодія художніх та видових мов на перетині їхніх смислових символічних полів.

**Список використаних джерел**

1. Пальцевич, Ю., 2020. «Лис Микита»: опера для всіх, [online]. Режим доступу: <<https://mus.art.co.ua/lys-mykyta-opera-dlia-vsikh/>> [дата звернення: 13.02.2024].

**АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ**

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>*

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва  
Дніпровської академії музики  
(Дніпро, Україна)*

**ОПЕРНА ВИСТАВА «ХИТРИЙ ЛИС» І. НЕБЕСНОГО НА СЦЕНІ  
ДНІПРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ**

В історії кожного музично-театрального колективу є періоди, сенс яких – у розмаїтті творчих пошуків, повному виявленні художніх особистостей, індивідуальних стилів і манер. Дніпровський академічний театр опери та балету, який 24 грудня 2024 року відзначатиме своє 50-ти річчя, переживає своєрідні творчі часи. Одне з інтернет-видань інформує, наприклад, про такий факт, що стосується показу опери «Лис Микита» І. Небесного у Львівському національному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької та діяльності у ті роки ще Дніпропетровського академічного театру опери та балету: «На один із прем'єрних показів до Львова приїхав директор, художній керівник «DniproOpera» Костянтин Пінчук і зрозумів, що «вистави саме такого рівня не вистачає у репертуарі» його театру. Це було ризиковане, але ефектне продюсерське рішення. Адже у Дніпровському академічному театрі опери та балету не було жодної сучасної опери. Більше того, до приходу нового очільника театру у 2018 році не було й жодної вистави українською мовою чи на музику українських композиторів» [Стельмашевська О., 2023, 4].

Ситуація з відсутністю у цьому театрі українського репертуару була реальною, вона пояснювалася багатьма факторами: індустріальним станом регіону, населення якого було переважно російськомовним; загальною економічною нестабільністю, що впливала на касові показники; засиллям відео на Ютубі. Це підтверджує у відповіді в одному зі своїх інтерв'ю навіть видатна оперна співачка сучасності, народна артистка України, лауреатка

Шевченківської премії, примадонна Національної опери України Анжеліна Швачка: «Ютуб нас усіх змінив. Навіщо ходити і чекати на когось під під'їздом, біля входу в театр, якщо можна будь-якої миті включити і послухати. Знайшов Швачку, увімкнув 50 Хабанер – і отримуєш задоволення» [Портал LifeGid. 2020, 2].

На сцені театру «DniproOpera» твір І. Небесного отримав назву «Хитрий Лис». Режисером-постановником було запрошено генерального директора, художнього керівника Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, народного артиста України Василя Вовкуна. Він же є і автором лібрето. Таким чином, здійснювалася цікава творча колаборація між двома колективами. Художник-постановник, автор сценографії, директор та художній керівник театру «DniproOpera» – Костянтин Пінчук; диригент-постановник – Сергій Горкуша; художниця костюмів – Ганна Іпатьєва.

Зазначимо відразу те, що дніпровська постановка твору І. Небесного жодним чином не є копією львівської вистави. Але в контексті цих тез логічним вважаємо наведення стислого аналізу музики Івана Небесного: «Уведені в партитуру і виведені з оркестрової ями на сцену народні музичні інструменти – трембіта, цимбали, бандура, колісна ліра – не лише підкреслюють національний колорит, а й додатково утримують увагу. Для характеристики героїв Іван Небесний обирає лейттебри (у Лиса їх декілька – залежно від того, з ким він спілкується і як себе поводить), ситуації змальовує через жанри: музика суду – урочиста, маршова, оркестрована густими барвами; фрагменти, що супроводжують Лисові хитрощі та їх наслідки (зокрема, для Ведмедя та Кота Мурлики), – жвава полька, що несеться хвацьким підстрибом. Лише два номери – арія Лиса Микити на суді, а потім і його дует з Лисицею – своїми медово-солодкими інтонаціями вибиваються із загальної стилістики і нагадують поп-хіти. Саме завдяки цій фальшивій солодкості й сентиментальності Лис вичавлює сльози у присутніх на суді» [Пальцевич Ю., 2020, 3].



Значний досвід Василя Вовкуна у жанрі музичної режисури, його цікавий пошук художньо-образної якості, що з'являється в результаті контакту законів музики і сцени, контакту театрального рішення та аналізу партитури з емоційним змістом музики можна сміливо назвати лабораторією. Такою, яка виявилася конче актуальною для театру «DniproOpera», де є суттєві проблеми з музичною режисурою. «Твір Івана Франка написаний 130 років тому, але він і сьогодні надзвичайно актуальний. Це твір паралельно-двоадресний: він і для дітей, і для дорослих. У нашому випадку – справжній бестселер, але вже оперний, для сімейного перегляду; дійство, в якому органічно поєднуються розважально-авантюрний та сатирично-викривальні змісти й підтексти. І важко сказати, чого тут більше: людського в звіриному світі чи, навпаки, звіриного у людському?..», – так говорить про виставу режисер-постановник В. Вовкун [Вовкун В., 2023, 1].

Отже, ідея дніпровської оперної вистави «Хитрий лис» полягає у засудженні негідних вчинків: хитрості, підступності, обману, що мають паралелі між звірями та людьми. А проблемою є вирішення протистояння між добром і злом, лицемірством і брехнею, хитрістю і гордістю, сліпою довірою і несправедливістю суспільного ладу.

Розробляючи лісові сцени, «вписуючи» образи звірів у поетичні краєвиди загадкового лісу, режисер Василь Вовкун особливу увагу звернув на роботу з виконавцями всіх партій. Кожен співак-актор став центральною постаттю дніпровського спектаклю, розробка виразних пластичних малюнків характерів персонажів органічно допомогла створенню ансамблю. У роботі з виконавцями режисер був конкретним та послідовним, завдяки чому спів та гра артистів допомагали знайти свіжі барви, розкрити характери персонажів. Відзначений метрами музичної режисури взаємозв'язок слова і музики в опері (слово – «що», музика – «як») набрав у цій виставі першорядного значення. Звідси – проблема пошуку нових інтонаційно-конструктивних рішень, які могли б максимально чітко донести слово до слухача. Адже йдеться про мову Івана Франка, насичену пісенними мотивами і зворотами, своєю внутрішньою

мелодією, вживанням фольклорних порівнянь, багатих рим, епітетів, народнопоетичним паралелізмом, риторичними запитаннями.

Дійові особи та виконавці: Лев (Андрій Ломакович), Левиця (Альона Трач), Лис Микита (Самвел Адамян), Лисиця (Софія Сорока), Мавпа Фрузя (Тетяна Галкіна), Вовк (Олександр Прокопенко), Ведмідь (Даніїл Риндін), Півень (Віктор Мельник), Цуцик Гектор (Дмитро Трач), Кіт Мурлика (Дмитро Сташкевич), Борсук Бабай (Максим Іващук), Рись (Надія Єременко), Осел (Олексій Стрижак), Цап (Ованес Алексанян), Заєць (Андрій Вовк), Охрім (Ігор Бабенко), Війт (Ігор Дудін).

Диригент Сергій Горкуша. Він готував оперну виставу в контакті з композитором Іваном Небесним, у результаті показав цілісний, злагоджений і напрочуд гротескно-сатиричний спектакль. Оркестр, який регулярно поповнюється випускниками Дніпровської академії музики, звучить професійно, злагоджено. У вокально-симфонічних епізодах, що за драматургією вистави мають назву «Пісня перша...» та інші пісні, розкривається багата колористична палітра партитури, що відтворює і таємничий шепіт лісу, і моменти «звірячих пристрастей», і похмурі барви цього середовища.

Партію Лиса виконує Самвел Адамян – тенор, блогер, переможець телевізійного шоу «МастерШеф» (четвертий сезон). Природжені артистизм та музикальність Самвела Адамяна були свого часу оцінені знаменитою співачкою Людмилою Зикиною, на курсі якої він вчився. Але остаточну вокальну освіту він отримав у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського (клас доцента Маргарити Червонюк). Виступаючи в операх, оперетах, шоу-програмах, що йдуть на сцені театру «ДніпроОпера», Самвел Адамян демонструє сильний, рівний і наповнений по всьому діапазону голос. Щодо партії Лиса, то у цій оперній виставі голос Самвела Адамяна обарвився інтонаційним колоритом музики Івана Небесного, її силою і чарівністю, що надають співу виконавця особливого динамізму та

артистизму. У партії хитрого Лиса Самвел Адамян також експресивно виконує сольні та ансамблеві танцювальні фрагменти.

Оперна вистава «Хитрий Лис» є сповненою щедрої вокально-танцювальної стихії, що принесла на сцену театру «DniproOpera» багатобарвний розмаї чудових мелодій. А у статті на сайті Укрінформу ще й зазначено: «Нарешті прифронтове місто, в якому багато вимушених переселенців, що тільки у Дніпрі потрапили вперше до оперного театру і мають пізнавати його на кращих зразах жанру, отримало власну, сучасну, українську оперу для сімейного перегляду. Не кажучи вже про те, що її нова й навіть більш досконала інтерпретація у буквальному сенсі підняла рейтинг «DniproOpera» на якісно новий рівень» [Стельмашевська О., 2023, 4].

Фраза кореспондентки О. Стельмашевської з приводу того, що це «її [опери] нова й навіть більш досконала інтерпретація», є однозначно думкою авторки і ніяк не може бути предметом мистецтвознавчого порівняння твору «Лис Микита» Івана Небесного на львівській та дніпровській сценах, оскільки це дві різні за своєї естетикою вистави. Це яскраво підтверджують відео на Ютубі. У цьому випадку, мабуть, варто пригадати мудре висловлювання молдовської оперної діви Марії Бієшу про те, що «публіка права вже тим, що голосує карбованцем». Отже, вирішувати публіці.

#### Список використаних джерел:

1. Вовкун, В., 2023. Хитрий Лис. *Dnipro opera*, [online]. Режим доступу: <<https://www.opera-ballet.com.ua/repertoire/hytryj-lys/>> [дата звернення: 27.01.2024].
2. Оперна співачка Анжеліна Швачка – про те, як стати мільйонером, про театр та пророцтво, 2020, [online]. Режим доступу: <<https://lifegid.media/interview/operna-ya-pevica-anzhelina-shvachka-o-tom-kak-stat-millionerom-pro-teatr-i-prorochestvo.html>> [дата звернення: 28.01.2024].
3. Пальцевич, Ю., 2020. «Лис Микита»: опера для всіх, [online]. Режим доступу: <<https://mus.art.co.ua/lys-mykyta-opera-dlia-vsikh/>> [дата звернення: 27.01.2024].
4. Стельмашевська, О., 2023. У прифронтовому Дніпрі «Хитрий Лис» відкрив сезон, [online]. Режим доступу: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3765833-u-prifrontovomu-dnipri-hitrij-lys-vidkriv-sezon.html>> [дата звернення: 28.01.2024].

**ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА**

ORCID: <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)

## ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНИХ ВИДОЗМІН МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ

**Постановка проблеми.** Невідвротна динамізація та суттєве прискорення життя сучасної людини, спричинені низкою факторів внаслідок світових глобалізаційно-інтеграційних процесів, знаходять свій прояв у різних напрямках життєдіяльності, зокрема й у сфері культури та мистецтва. Широкий доступ до різноманітних інформаційних джерел, активне використання інноваційних технологій, швидкий обмін досвідом, досягненнями між країнами та континентами завдяки соціальним мережам сприяє подоланню міжкультурних, мовних бар'єрів.

Продукуючі вітчизняні мистецькі установи з оглядом на світові культурні тенденції вмотивовані віднаходити нові форми, формати й жанри з метою залучення норовливого глядача в театральний простір, де доведеться забути про гаджети на певний час. Цілком очевидно, що запропоноване для перегляду дійство повинно відповідати вимогам вибагливого реципієнта: вражати, захоплювати, спонукати до рефлексій та/або відволікати від буденного життя, сповненого переживаннями й проблемами. Що й казати про молодшого глядача, який змалечку з головою занурюється у віртуальне життя з широким спектром розваг, комунікації та навчання. У боротьбі за увагу молодого покоління музичні театри України вдаються до пошуків і експериментів, аби бути для нього цікавими та користуватися високим попитом. Однак, здається, що формули успіху на сучасному етапі досі не віднайшли.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Позитивний вплив на сприйняття молодшими глядачами синкретичного виду мистецтва, що являє собою єдину художньо-цілісну одиницю, доведено І. Барвінок [1]. На

необхідності інтегрування театру як потенційно важливого інструменту в процесі виховання та формування етико-естетичних засад у сфері дозвілля дитини акцентовано увагу М. Юдіна [8]. Особливості сприйняття молодшою аудиторією згідно з анатомо-фізіологічними аспектами в межах вікової диференціації досліджено групою авторів у складі О. Сергєєнкової, О. Столярчук, О. Коханової, О. Пасєки [6]. Проблеми формування сучасного репертуару для дітей та юнацтва в музичному театрі України висвітлено в роботі О. Шевельової [7]. Видозміни жарового різноманіття українського сучасного театру, спричинені соціокультурними трансформаціями, розглянуто О. Єрошенко [2]; у жанрі мюзиклу – І. Зайцевою [3]. Застосування традиційних та експериментальних режисерських підходів у сценічному вирішенні вистав як відображення зміни ціннісних орієнтирів музичного театру України зазначено Л. Канюкою [4].

**Мета дослідження** – окреслити явище інституціональних видозмін музичного театру України крізь призму контенту дитячо-юнацького репертуару.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучасний музичний театр України знаходиться на своєрідному культурному роздоріжжі. З оглядом на світові культурні тенденції митці намагаються слідувати надбаням зарубіжної практики. Однак вітчизняна театральна спільнота володіє чітким усвідомленням існування власної національної традиції, яка має знаходити своє відображення в нових сценічних реалізаціях. Це стосується й репертуару для дітей та юнацтва в музичних театрах України.

Аналіз репертуарної політики та реалізованих прем'єр за останні п'ять років засвідчив, що контент для молодшої аудиторії в середньому складає не більше п'ятнадцяти відсотків від загальної кількості вистав інституцій. Така ситуація доводить, що діти не є цільовою аудиторією музичних театрів, тож і вистави для них створюються за залишковим принципом. Проте наявні в репертуарах спектаклі свідчать про активний пошук формату вистави нового зразку, яка б відповідала запитам молодшого глядача. Хиткий фінансовий бік

питання в реалізації нових творів змушує театральні установи обачно ставитися до вибору тематики, сюжетів, відбору відповідного спектру художніх засобів у процесі сценічної інтерпретації. Звісно, видовищність, динамічність, захоплюючий розвиток подій, яскраві декорації та костюми, залучення новітніх арт-технологій, що будуть цікавими малечі, вимагають від постановників чималих витрат, а в більшості випадків це унеможлиблює реалізацію нових вистав.

Театр як художня система, що містить у собі й комунікативні функції, має говорити з молодшим глядачем зрозумілою мовою. Актуальні теми, яскравий музичний матеріал, художні засоби виразності, ступінь переосмислення образу в поєднанні з виконавською майстерністю артистів мають виховувати, пояснювати, спонукати до самостійних рефлексій. Усі складові вистави мають працювати на головну ідею твору, яка не повинна ховатися за яскравими засобами виразності та бути другорядним явищем. Закладена мораль твору повинна відрезонувати, стати явною й очевидною, залишитися тим самим післясмаком вистави. Глядач має розмірковувати над сенсами, закладеними авторами твору, а не лише говорити про вражаючі декорації та химерні костюми персонажів. І якщо, умовно, візуальна складова домінує над драматургічною, очевидно, що постановники більше приділяли увагу вигляду вистави, а не її глибинним значенням.

Із часів античності й дотепер однією з найважливіших функцій театру є виховна: окрім захоплюючого дозвілля, глядач має отримувати своєрідні уроки, розмірковувати над ідеями презентованого твору, ототожнювати відчуте і побачене з реальним життям та віднаходити прості істини у складних умовах. Однак не можна оминати надмір помітну видозміну у створенні вистав. Часто-густо можна виявити прогресуючу тенденцію в бік видовищно-гедоністичного характеру, шоу та комерціалізації вистав, де художня цілісність і етико-естетичний аспект твору відходять на задній план.

Подорожуючи репертуарами музичних театрів України, можна виявити декілька основних тенденцій при створенні вистав. Одним із нині провідних

музично-театральних центрів стала Львівська національна опера, яка активно співпрацює із зарубіжними митцями, але при тому поповнює свій репертуар переважно творами національного спрямування. Більшість із них, до речі, складають основу освітньої програми в загальноосвітніх і музичних школах. Наприклад, опери «Лис Микита» І. Небесного за однойменною поемою І. Франка; «Украдене щастя» Ю. Мейтуса; «Страшна помста» Є. Станковича за однойменною повістю М. Гоголя; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського в музичній редакції О. і Д. Саратських; «Сокіл», «Алکید» Д. Бортнянського тощо. Очевидно, що зазначені твори більше пасують до перегляду молоді та учням старших класів, які здатні осягнути нелегкий матеріал та зрозуміти його сенси повною мірою. Примітно, що в описах вистав не зазначений віковий ценз, окрім «Лиса Микити», що рекомендований для родинного перегляду (проте і таке формулювання не містить чітких меж). Однак тривалість спектаклю, що складає 2 години, дещо гротескне і похмуре сценографічне вирішення, деколи складний для сприйняття дитиною музичний матеріал із не завжди зрозумілим для неї текстом свідчить про врешті-решт існуючі вікові обмеження. Вистав для молодшої аудиторії, на жаль, Львівська національна опера не має.

На електронному ресурсі Одеського академічного театру опери та балету для юного глядача запропоновано окрему сторінку, що значно полегшує пошуки батьків корисного дозвілля для їхніх дітей. Превалюючим у запропонованих виставах жанром є балет, літературною основою якого стали казки – класичні твори зарубіжної літератури: «Дюймовонька» Ю. Шевченка, «Аліса в країні чудес» Л. Волкової, «Білосніжка» Б. Павловського, «Пітер Пен» та «Червона шапочка» на музику відомих зарубіжних композиторів. Скромно посіла своє місце й музична казка для дітей «Смарагдове місто» за мотивами однойменної казки О. Волкова (тривалість – 2 години). Є й цікавий мистецький освітній проєкт з елементами інтерактиву для всієї родини, включаючи наймолодших, – «Подорож маленького музиканта».

Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва (нині позиціонує себе як Київська опера) обрав відмінний від своїх колег напрям розвитку. Залишаючись єдиним у своєму цільовому спрямуванні з орієнтацією на юну аудиторію, театр свідомо переходить в іншу нішу та поповнює репертуар виставами для дорослих. І хоча у ньому залишаються вистави для молодшої аудиторії, за зразок мистецька інституція, не приховуючи цього, обрала культуру Бродвею, тож і спектаклі намагається реалізовувати згідно з означеною естетикою. І не випадково афіші Київської опери запрошують глядачів переглянути мюзикли, у тому числі й прем'єрні, як-от «Піноккія» Б. Севастьянова, яка прийшла на зміну традиційному тридцятирічному «Буратіно» О. Білаша. Останньою оперою для дітей та юнацтва став «Король Дроздобород» Ю. Шевченка, що був поставлений у 2017 році. Ймовірно, у наслідуванні світовим трендам та боротьбі за увагу молодшого глядача, вихованого у культурі тік-току, театр надає перевагу відомим сюжетам і творам, які вже встигли пройти апробацію в просторі масової культури: мюзикли «Жив був пес» В. Назарова; «Піноккія» Б. Севастьянова з переосмисленням відомої казки про дерев'яну ляльку; «Пригоди Гекльберрі Фінна» Ж. та Л. Колодубів. Не один зимовий сезон радували дітлахів новостворені історії в мюзиклах «Фабрика Санти» П. Табакова та його наступника «Санта 2. Глобальне потепління» Д. Саратського. Прем'єрні покази були реалізовані із залученням живого звучання, у тому числі у виконанні естрадно-симфонічного складу, однак пізніше, за умови нерентабельності, театр здійснював вистави під фонограму.

**Висновки.** Соціокультурні виклики сучасності ставлять перед театральними трупами нелегкі завдання. Усвідомлення великої відповідальності за становлення й розвиток національного музично-театрального мистецтва спонукають до створення нових вистав, однак їхній відсоток із орієнтацією на дітей та юнацтво значно менший. Нелегкий бік питання фінансового забезпечення інституцій, що дедалі частіше відіграє велику роль у створенні спектаклів, змушує шукати нові шляхи та засоби їхньої



реалізації. Діти, які є майбутнім нашої держави, мають отримувати належну увагу з боку театральних установ. Вони й донині мають залишатися осередком збереження національних традицій, формування етико-естетичних смаків та уподобань, зразком цікавого та різноманітного дозвілля зі збереженням високої художньої якості.

#### Список використаних джерел

1. Барвінок, І. В., 2017. Теоретичні підходи до розуміння особливостей сприймання музики молодшими школярами. *Молодий вчений*, 4, сс.1–6.
2. Єрошенко, О. В., 2016. Жанрові видозміни музичної вистави сучасного українського театру. В кн.: Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євроінтеграційний вектор, матеріали міжнародної науково-творчої конференції, Одеса–Київ–Варшава, 12-13 травня 2016. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, сс.135–138.
3. Зайцева, І., 2017. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 10(50), сс.262–267.
4. 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.
5. Крешна, Т., 2012. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості. *Молодь і ринок*, 5(88), сс.102–105.
6. Сергєєнкова, О. П., Столярчук, О. А., Коханова, О. П. та Пасека, О. В., 2012. *Вікова психологія: навчальний посібник*. Київ: Центр учбової літератури.
7. Шевельова, О., 2020. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*, 46, сс.30–44.
8. Юдін, М. М., 2015. Дитячий театр як засіб організації активного дозвілля дітей та підлітків. *Педагогічні науки*, 27, сс.215–220.

#### СОФІЯ ШИЯН

*студентка 4 курсу кафедри камерного співу  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
(Київ, Україна).  
Науковий керівник: Антіпіна Інна Олександрівна, доктор філософії,  
начальник науково-інформаційного відділу  
Центру музичної україністики імені  
Героя України М. М. Скорика  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)*

#### НІМЕЦЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Зародження німецької вокальної школи починає бере свій відлік у XVII–XVIII столітті, починаючи з творчості Йоганна Себастьяна Баха. Бах став першим серед німецьких композиторів, хто розглядав «голос» як повноцінний

інструмент. Розвитку німецької вокальної школи сприяли його ораторії, кантати та інші вокальні твори. Проте справжній розквіт припадає саме на XVIII – XIX століття, коли Фрідріх Шмітт започатковує німецьку школу примарного тону. Його ідея полягала в тому, аби уникнути штучного втручання, натомість відкрити якість, окрас та природність голосу за допомогою «примарного тону», тобто «Schwebung». Для цього він рекомендував відмовитись від сили чи форсованого тиску на голосові зв'язки. З того часу пройшло понад 2 століття, а цей метод і дотепер застосовують серед німецьких Musik Hochschule.

Дослідженням німецької вокальної школи займалась відома німецька співачка та викладач співу Франциска Мартінсен-Ломанн (Franziska Martienssen-Lohmann). У своїх доробках, зокрема у праці «Das bewusste Singen» («Свідомий спів»), вона детально описує теорію та власні практичні навички, які вона назбирала за своє творче життя, у тому числі загальновідомі принципи використання примарного тону [2].

На підтвердження цього маємо практичний приклад використання школи примарного тону. Даний прийом використовувала професорка Регіна Кабіс-Ельснер (Regina Kabis-Elsner), яка викладає у Hochschule für Musik Freiburg. Перше, чим вона починає займатись із новим студентом, не зважаючи на те, якого діапазону є голос, це пошук його природнього звучання, місця, де голос буде звучати невимушено, без жодного натиску. Тобто першочергово вона знаходить примарний тон виконавця. Якщо у студента голос затиснутий або відчувається тиск на голосові зв'язки під час співу високих нот, вона деякий час взагалі не використовує верхній діапазон, надаючи перевагу середньому. Це робиться до тих пір, поки студент не звикне відчувати свободу під час співу. Важливо на цьому етапі продовжувати все одно розспівувати студента і до високої теситури, щоб голос не втрачав своїх можливостей. Ще одним важливим аспектом вільного співу є розслаблене тіло, адже саме в такому стані воно пропускає крізь себе вільний звук. Професор Kabis-Elsner наголошує на важливості паралельно з голосом працювати над поставою та фізичним станом під час виконання. Цьому професор приділяє увагу так само скрупульозно, як і

голосу, адже інструментом вокаліста є все його тіло. Звісно, тіло має бути в робочому тонусі, однак не зажаті. Важливу роль у поставі відіграє хребет, голова, руки та ноги. Окремо кожна частина несе в собі певну функцію. Розглянемо спочатку положення хребту: співак має стояти з абсолютно рівною спиною, адже саме тоді діафрагма розправляється, і можна гарно посилати потік повітря із живота до головних резонаторів. Тобто утворюється наче «пряма струна», бо коли струна провисає, із неї не вийде жодний звук. Другим фактором є голова, яка має бути не задертою до верху чи не нахиленою донизу, а, навпаки, дивитись прямо своєї осі. Однак дуже цікавим зауваженням пані професора є те, що на високих нотах бажано голову піднімати трохи догори, наче трохи витягуючи шию, що допомагає кращому проходженню звука до головних резонаторів. Для досягнення відчуття «прямої струни» під час розспівування були використані наступні вправи: треба лягти на стільці так, щоб корпус тіла лежав рівно, і під час співу хтось має потихеньку тягнути ногу студента на себе, ніби витягуючи її, таким чином витягується хребет і стає легше співати. Друга вправа: під час співу акуратно підвести догори голову студента, тим самим витягуючи його шию, що сприяє кращій провідності звуку. Цікавим зауваженням іншого викладача, яка викладає також у Hochschule für Musik Freiburg, Барбари Остертаг (Barbara Ostertag), було те, що наші вуха не можуть однаково добре чути. Все одно є те, яке чує краще, тобто є робочим, і дуже часто, коли студент прислуховується до інтонування, може трохи нахилити голову вправо чи вліво, що також заважає вільному проходженню звука. Якщо говорити про руки, то представники німецької вокальної школи відзначають прямий зв'язок між руками та голосовими зв'язками, який можна легко перевірити. Для цього треба стиснути руки дуже сильно в кулаки, у цей час можна відчутти, як з'явиться напруження в горлі. Ця вправа доводить те, що розслаблений стан рук є дуже важливим для вільного відтворення звуку. Професор пропонує певну вправу для застосування: під час співу робимо плавні, хвильчасті рухи руками, наче танцюємо східні танці, головне в цей час почувати комфорт та плавність рухів. По-перше, такий прийом відволікає мозок від надлишкового контролю

голосу, по-друге, він розслабляє тіло. І тоді переходити до блоку вправ на ноги, які є важливим важелем вільного, динамічного співу. Через ноги виконавцю легше активізувати нижню частину корпусу. На уроках професорка Р. Кабіс-Ельснер використовувала певний комплекс вправ: 1. Під час співу, тримаючись однією рукою за рояль, ми переводимо вагу нашого корпусу на одну ногу, а іншою починаємо динамічно махати, намагаючись відчутти, як починає працювати низ живота. 2. Треба лягти на спину на підлогу, коліна зігнути і підняти корпус, самостійно підтримуючи його руками за спину. Має вийти пряма дуга від голови до колін, таким чином створюється безперешкодне надходження повітря до головних резонаторів. 3. Стоїмо та співаємо на дошці для балансу, на трохи зігнутих колінах. Ця вправа допомагає розвинути мобільність тіла.

Ще одним дуже цікавим прийомом німецької вокальної школи для подолання страху звучання свого голосу або зажиму на високих нотах є прийом заспівати із закритими очима та вухами. Виконавець під час такого прийому чує себе тільки із середини, він не розуміє, наскільки голосно звучить його голос ззовні. Перший раз варто заспівати повністю із закритими очима та вухами, на другий раз варто відкрити очі, на третій варто відкрити одне вухо, і на четвертий треба відкрити вже два. Така вправа допомагає звільнити студента від страху верхніх нот та їх зажатого взяття.

Таким чином, ми можемо визначити деякі характерні особливості німецької вокальної школи: розслаблене та рухливе тіло під часу співу, пошук природного звучання голосу без форсованого натиску, чіткість вимови приголосних звуків, розслабленість ротового апарату. Все це досягається комплексом різноманітних вправ, спрямованих не тільки на голосовий апарат вокаліста, а і на все тіло цілком.

#### **Список використаних джерел**

1. Кулдиркаєва, О. В., 2013. *Основи вокальної методики: навчально-методичний посібник*. Луганськ: Видавництво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка».
2. Meyer-Estorf, F., 1923. *Das bewusste Singen*. Verlag: C. F. Kahnt.
3. Meyer-Estorf, F., 1914. *Die echte Gesangskunst*. Verlag: C. F. Kahnt.

**СЕРГІЙ ШУТЬКО**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3663-1261>

*заслужений діяч мистецтв України, доцент,  
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.  
(Київ, Україна)*

## **СЦЕНОГРАФІЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ**

Слово «сценографія» не нове, але в широкий вжиток увійшло після другої світової війни. Воно співвідноситься з поняттям «художнього оформлення» і у свідомості багатьох людей означає антитезу декорації. У чому ж різниця між цими поняттями? У декораціях головну роль відіграє прикрашання, а у сценографії – функціональність. У декорації – використання живопису, у сценографії – організація сценічного простору. Декорація являє собою тло для подій, сценографія – плацдарм дії. У декораціях цінується картинність, у сценографії – образ, який сприймається як синтез рис предмета чи явища, показаних крізь призму індивідуального сприйняття художника чи режисера.

Сценографія по суті є принципом антидекорації та вийшла з надр оперного театру, однак була «анексованою» театром драматичним, на який ми озираємось у надії знайти там шляхи оновлення «сценічного обличчя» нашого жанру.

Автор сценографії був Адольф Апіа, видатний швейцарський художник і відомий теоретик музичного театру. Ось кілька положень, які він висловив у своїх працях: «Чистий живопис, з його нерухомістю й фіксованою світлотінню, є антитезою музиці як мистецтву, яке розвивається у часі. Рух актора, його тривимірність може знайти на сцені спілкування лише з об'ємним елементом, а не з нерухомою площиною живопису. Крім того, необхідність нерухомої структури витікає, перш за все, з драматургічного ритму; музика є відправним стимулом для організації сценічного руху актора, а ступінь його виразності залежить від різноманітності опорних об'єктів, розташованих на

ігрових майданчиках. Це означає, що першочергове завдання художника і режисера у просторовій розробці сцени».

Цікавий для нас факт, що трампліном для художніх установок Апіа були музичні драми Вагнера з їх метафоричною поетикою. На перетворення естетики театру вплинули три могутні художні течії. Це кубізм, експресіонізм та конструктивізм. Кожна з цих течій внесла свої акценти в театральне мислення режисерів і художників. Так, наприклад, вплив кубізму виявився не тільки в забудові сцени геометричними формами. Один з основних принципів кубістичного живопису – розчленування форми та її організація в новому прояві. Це наштовхнуло на розуміння, що не обов'язково показувати місце події у повному, закінченому вигляді. Можна показати лише якусь суттєву її частину для дії. Такий прийом дає великі можливості: організовувати таку «розбиту форму» по-новому, створюючи тим самим симультанну установку.

Експресіонізм взяв за основу створення «клімату» вистави. Він відкрив нові можливості для загострення виразності й посилення динамічності пластичного ритму. Експресіоністи диференціювали оформлення на комедійне, драматичне, сатиричне, гротескне тощо. Таким способом вони загострювали увагу на адекватності форми відповідно до стилістики твору. Це має виключне значення, перш за все, для музичного театру.

Конструктивізм, у свою чергу, вносить нове розуміння проблеми сценічного простору. Конструкціоністи замінили масивні станки кубістів та експресіоністів ажурними конструкціями, які заповнювали сцену по всій вертикалі. Їм належить ідея рухомості елементів оформлення, що суттєво посилює динамічність вистави. Саме ця проблема привертає увагу як режисерів, так і художників.

Ми часто звертаємось до кінопроекції, забуваючи, що вона вперше була використана у 20-ті роки саме конструктивістами. Особливо широко цей прийом використовував видатний німецький режисер, засновник політичного театру у Німеччині Піскатор. Стимулом для пошуків нових рішень є певною мірою традиції шекспірівського театру та італійської майданної комедії. Будь-

яка форма з часом старіє, але принцип, який її породив, може бути життєздатним. Точна реставрація форми шекспірівського театру тепер не має сенсу, однак актуальним є принцип «бездекораційної сцени», знак замінює опис місця дії, співзвучний прагненням сучасних сценографів. Це можна застосувати і до народної майданної комедії, в якій декорація обмежується лише найнеобхіднішими актору атрибутами.

Можна зробити висновок, що сучасна сценографія не створила абсолютно нового напрямку. Однак місце, яке вона посіла у світовому театрі сьогодні, значне. Вона накопичила колосальний арсенал засобів виразності, питання у тому, якою мірою цей арсенал може бути використаний в оперному театрі. Сценографія не заперечує силу живопису в музичній постановці, однак тут він виступає найперше як фактор кольору, обумовлюючи емоційну тональність вистави, еквівалентну колориту та поетичній тональності партитури. Живопис тепер не є головним фактором, що визначає візуальний образ опери. Музичний театр володіє таким багатством жанрових і стилістичних різновидів, які неможливо висловити однорідним типом оформлення. Цей скарб потребує відповідного діапазону візуальних форм і прийомів, які прагнуть до синтезу звуко-зорового образу. Саме оперний жанр дозволяє органічно використати досягнення сучасної сценографії, адже музика сама по собі тяжіє до різних видів узагальнення, метафоричності рішень поетичного та трагічного строю, іноді гротескного або фантастичного, а іноді яскраво комедійного чи умовно реалістичного. Звичайно, необхідно, щоб ці практики та прийоми застосовувались відповідно до драматургії та поетики певної партитури.

Опанування нових форм не завжди проходить легко, особливо коли мова йде про застосування їх у класичних творах. Коли режисер та художник, хоч і умовно, застосовують умовний і лаконічний прийом, це допомагає по-новому зрозуміти сенс твору – глядач сприймає це із вдячністю. Але буває, що на сцені з'являється так званий «ребус», що лише заважає сприймати музику. Існує й інша проблема: деякі художники, захищаючи своє право на творчу

свободу, втілену в конструкціях, звільнюються й залежно від самої партитури. Тоді художник створює свій макет лише на основі лібрето, не вникаючи і не знаючи музичної складової твору, і навіть не зустрічаючись з режисером. А якщо така зустріч й відбувається, вона обмежена доволі туманним поглядом останнього на твір, що нічого не надає уяві художника. Тоді художник створює візуальний образ вистави на власний розсуд, і виникає абсолютно автономний твір мистецтва, що протирічить стилістиці партитури.

У даному випадку оформлювач із самого початку повинен розуміти центральну проблему, що ставлять автори вистави, жанрові ознаки, тип театральності. Від визначення жанрових ознак твору залежатиме, чи доведеться художнику оперувати конкретним місцем дії та часу або потрібно бути обрати прийом узагальнення; передати в точності стиль епохи або обмежитись синтезом лише найсуттєвіших її ознак, скориставшись ілюзією чи тільки алюзією – натяком на предмет.

На відміну від станкового або фрескового живопису, сценографічний образ не має самостійного значення за всієї його художньої цінності. Він починає самостійно жити лише тоді, коли «заселяється» дійовими персонажами, тобто у контакті з конкретними героями у конкретних подіях. Тому, починаючи працювати, художник повинен весь час уявляти собі цілісний образ, який виникає у результаті злиття пластичної форми з музично-сценічною дією. Саме тому режисерська концепція відіграє для оформлювача формотворчу роль, як лібрето для композитора. Знаходження відповідного сценографічного принципу загальної постановочної концепції ототожнюється з визначенням органічної якості та міри умовностей для даної конкретної партитури, співвідношення між конкретикою та метафоричністю у ній.

Звичайно, пошуки нових форм сценічного оформлення потребують неабияких знань, умінь, таланту і смаку.



**АННА ЯНЧУК**

*магістрант другого 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  
(Київ, Україна)*

## **Музичний театр України у пошуку шляхів оновлення**

**Постановка проблеми.** Музичний театр України перебуває на етапі активної реформації, спираючись на досвід європейського оперного експериментування. Основна проблема, з якою стикається команда постановників у сучасних реаліях, полягає в тому, щоб допомогти глядачам зрозуміти оперний твір, передати його емоційну та естетичну сутність. Зараз, на жаль, кількість поціновувачів класичного оперного мистецтва мізерна. Тому головним завданням стає перетворення оперного твору на захопливе видовище, яке стане цікавим для сучасного українського глядача.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Основні тенденції розвитку світового музичного театру сьогодення знайшли своє відображення в роботах М. Черкашиної-Губаренко [10]. Адаптацію означених тенденцій на українському ґрунті дослідили М. Черкашина-Губаренко [9], Л. Канюка [3]. Шляхи оновлення репертуару українського музичного театру розглянули В. Вовкун [2], П. Походзей [5], Н. Хілобок [8]. Аналітичне підґрунтя дослідження склали А. Аблова [1], В. Самченко [6]; театральні відгуки А. Ставиченко [7], стаття про програму «Український прорив» у Львівській опері [4].

**Мета дослідження** – проаналізувати сучасний стан музичного театру України в контексті світових тенденцій розвитку жанру, визначити пріоритетні шляхи його оновлення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Музичний театр України перебуває на етапі активної реформації, спираючись на досвід європейського

оперного експериментування. Важливою постаттю на оперній сцені сьогодні є особистість режисера, який у співпраці з диригентом, сценографом чи художником, балетмейстером розробляє основоположні засади концептуального бачення вистави, узгоджуючи можливість її реалізації з іншими членами постановочної групи.

Достатньо часто український оперний театр сьогодні обирає безпечний шлях історичного реалізму в режисерському підході – звичайно, у специфічному вітчизняному розумінні цього явища. Навіть іноземні прізвища на афішах не гарантують якості спектаклів. Новаторство проявляється у відході від традиційних форм та пошуку сучасного бачення і трактування музичного матеріалу. Такий підхід не завжди позитивно сприймається прихильниками традиційного класичного оперного жанру.

А. Ставиченко зауважує: «Нерозуміння сутності оперної режисури в контексті нинішнього часу є проблемою всіх українських театрів, самі собою перевдягання в сучасні костюми або ж поява на сцені абсурдних об'єктів не мають нічого спільного зі створенням виваженої режисерської концепції. Вона не обов'язково передбачає показове «осучаснення класики» перенесенням дії в наближене до глядача століття, але має містити ідею, здатну скріпити собою кількагодинну сценічну дію» [7, с. 5].

Режисура музичного театру прямує шляхом пошуку нових можливостей, нарощуючи вагомий арсенал засобів виразності та постановочних прийомів. На сьогодні найбільш розповсюдженими режисерськими підходами стали зміщення акцентів в оперній виставі, відмова від ілюстративності, зміна часу дії, осучаснення твору художньо-сценографічними засобами виразності, виділення зовнішньої дії, посилення акторської гри вокалістів, концептуальність вистави та введення її у сучасний соціокультурний контекст тощо [Н. Хілобок 8, с. 193].

Успіх вистави залежить від оригінальності постановки оперного твору, відповідності задуму проблемам інформаційного суспільства, злагодженості роботи всього творчого колективу.

Правильним видається припущення П. І. Походзея [5, с. 195], що оригінальність постановки оперного твору значною мірою залежить від злагодженої та кропіткої роботи всього творчого колективу. На його думку, режисерський задум вистави повинен відповідати потребам сучасних поціновувачів опери, від чого залежить тривалість її репертуарного життя.

І дійсно, вимогливий глядач бажає не лише почути досконале виконання оперних партії, а й спостерігати за повноцінною акторською грою, оригінальним сценографічним оформленням. Правильне прочитання диригентом і режисером музичної партитури, окреслення її вузлових моментів із їх відображенням у ключових мізансценах, дотичність підбору сценічних засобів виразності забезпечать успіх вистави та її затребуваність у сучасного глядача.

Епатажні інтерпретації оперної класики та видовищні постановки сучасних творів зі скандальним відтінком посідають вагоме місце у вітчизняній оперній практиці. Водночас на оперній сцені країни з'являються і вистави, що привертають увагу глядача саме через вдалі оригінальні новаторські рішення. Прикладом такої вистави став твір О. Родіна «Катерина», прем'єра якого відбулась 17 вересня 2022 року в Одеській опері у формі живого вертепу. В інтерв'ю, наданому В. Самченко [6], композитор обґрунтував ідею твору необхідністю проведення сценічної дії крізь час та всі пори року. У кожній із них показані сезонні народні обряди за участі хору як одного з головних персонажів. На думку композитора, режисер вистави Оксана Тараненко є її оберегом, адже весь постановчий процес тримався на її потужній творчій енергії та оригінальних постановчих рішеннях.

У цьому контексті важливим є твердження В. Вовкуна [2, с. 209], що нова генерація українських режисерів орієнтована на пошук експериментальних форм оперного мистецтва. Це веде до трансформації жанру і появи інноваційних жанрових феноменів: вистави-інсталяції, вистави-акції, кіно-, теле-, відеоопери, які ніби балансують на межі між мистецтвом і масовою культурою або піаром.

Український музичний театр активно оновлюється. У 2020-х роках оперні театри України стали орієнтуватися на розширення національного репертуару, який був не виправдано зменшений у результаті світових інтеграційних процесів. Це призвело до переосмислення музично-театральних творів української оперної класики та утілень доробку сучасних композиторів.

Одними із сучасних прикладів відновлення творів української класики стали опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського у новій музичній редакції Олександра та Дмитра Саратських (19 травня 2023 року, Львівська опера) та балет «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (23 грудня 2023 року, Київська опера).

Прем'єрами музично-сценічних творів сучасних українських композиторів стали опери «Ліс Микита» І. Небесного (21 лютого 2020 року, Львівська опера), «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич (2 жовтня 2021 року, «Схід Опера» у Харкові), «Катерина» О. Родіна (17 вересня 2022 року, Одеська опера), «Страшна помста» Є. Станковича (13 листопада 2022 року, Львівської опера), «Кіт у чоботях» Ю. Шевченка (28 жовтня 2023 р., Національна опера України), мюзикл «Пінокія» Б. Севастьянова (15 вересня 2023 р. Київська опера) та балет «Аладін» О. Родіна (8 жовтня 2021 р., Київська опера).

Вагомим дієвим кроком на шляху оновлення українського оперного театру стала реалізація творчої програми «Український прорив» Львівської національної опери. Мета цього проєкту – піднесення українського оперного мистецтва до європейського рівня, необхідність зробити його актуальним запитам глядача доби інформаційного суспільства.

Задля її втілення важливим є застосування новаторських форм і стилів; вихід театру зі стану музею; акцент на нових постановках українських композиторів; активна співпраця з європейськими музичними театрами [4].

Знаковим прикладом проєкту «Український прорив» у Львівській опері стала опера «Страшна помста» Є. Станковича (13 листопада 2022 року), перша прем'єра театру в період повномасштабного вторгнення. Її готувала

міжнародна команда на чолі з німецьким режисером Андреасом Вайріхом (*Andreas Weirich*), сценографкою і дизайнеркою костюмів Анною Шеттль (*Anna Schoettl*), які вже відомі публіці постановками опер «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського у цій театральній установі.

На думку П. Качанова, окресленій в інтерв'ю А. Аблова [1], у сучасній Україні є потенціал для створення в оперному чи балетному жанрі власного національного мистецького продукту гідного рівня, здатного справити враження на публіку європейських театрів. Європейська опера – це потужна індустрія, конкурувати з якою непросто. Але об'єднання зусиль і ресурсів декількох оперних інституцій дозволить створити конкурентоспроможний національний мистецький витвір.

**Висновки.** Музичний театр сучасної України поступово оновлюється, оптимізуючи зарубіжний і національний репертуар із переосмисленням кращого світового досвіду в режисерській практиці. У цьому контексті основними методами виступають актуалізація сюжету, що передбачає як традиційне історично-достовірне вирішення твору, так і зміну часу та місця дії з перенесенням у сучасну епоху; посилення метафоричності, ілюзорності тощо.

#### Список використаних джерел

1. Аблов, А., 2023. Різдвяна прем'єра: Київська опера повертає балет Кос-Анатольського "Сойчине крило". *Українська правда*, [online]. Режим доступу: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2023/12/21/258410/>> [дата звернення: 18.01.2024].
2. Вовкун, В. В., 2020. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*, 37, сс.207–211.
3. Канюка, Л. С., 2020. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. В кн.: Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності, матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, Україна, 2-3 березня 2020. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.65–71.
4. Коли в театр ходити модно. Прорив Львівської опери, 2019, [online]. Режим доступу: <<https://opera.lviv.ua/koly-v-teatr-hodyty-modno-proryv-lvivskoyi-opery-2019/>> [дата звернення: 19.01.2024].
5. Походзей, П. І., 2017. Синтез диригентсько-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 1(8), сс.193–199.
6. Самченко, В., 2022. «Олександр Родін, композитор і автор лібрето опери "Катерина"», [online]. Режим доступу: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3569672-oleksandr-rodin-kompozitor-i-avtor-libreto-operi-katerina.html>> [дата звернення: 18.01.2024].
7. Ставиченко, А., 2017. Драма з відкритим фіналом. *Український тиждень*, [online]. Режим доступу: <<https://tyzhden.ua/drama-z-vidkrytym-finalom/>> [дата звернення: 19.01.2024].
8. Хілобок, Н. А., 2014. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному

режисерському оперному театрі. *Мистецтвознавчі записки*, 25, сс.191–198.

9. Черкащина-Губаренко, М. Р., 2009. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(4), сс.17–22.

10. Черкащина-Губаренко, М. Р., 2008. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, сс.118–125.

Наукове видання

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції  
«Національний репертуар у музичних театрах світу.  
Досвід підтримки, популяризації та промоції»

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. 4,35. Наклад 300 прим.

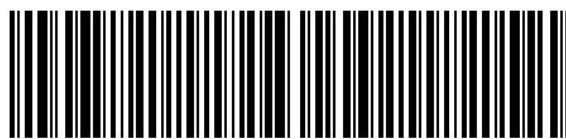
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:

Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.



978-966-7357-68-9