

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

НА СЮЙ

УДК 782.041–055.2 (477)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

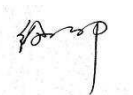
**Інтонаційно-фабульна специфіка партії Оксани та механізм інтеракції
персонажів у контексті драматургії опери Семена Гулака-Артемовського
«Запорожець за Дунаєм»**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



На Сую

Науковий консультант: **Путятицька О. В.**, кандидат мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри історії
української музики та музичної
фольклористики

Творчий керівник: **Стеф'юк М. Ю.**, Народна артистка України, Лауреат
національної премії ім. Т. Г.
Шевченка, Герой України,
професорка.

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

На Сюй. Інтонаційно-фабульна специфіка партії Оксани та механізм інтеракції персонажів у контексті драматургії опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Зміст анотації. Наукове обґрунтування присвячено комплексному розгляду образу Оксани та її вокальної партії у контексті цілісної драматургії опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». **Об'єктом** дослідження стали театральнo-драматургічні принципи організації оперного опусу в українській музичній культурі другої половини ХІХ століття, а **предметом** – інтонаційна специфіка та драматургічна функція партії Оксани, яка розглянута у змістовому контексті національної музично-театральної традиції.

Актуальність теми зумовлена сценічною популярністю опери, яка є визнаним шедевром музично-театрального мистецтва України від другої половини 19 століття і до сьогодення, що є свідченням зростання інтересу до тих яскравих опусів, які надають уявлення щодо джерел формування поетики українського музичного театру, як-от в опері С. С. Гулака-Артемовського, де самою жанровою специфікою опери обумовлений баланс її музичної та театральнo-драматичної складових. Відповідно виникає нагальна потреба у теоретичній систематизації наукових та творчо-інтерпретаційних напрацювань у контексті цілісного історичного процесу становлення оперного мистецтва України. Також актуальність теми зумовлена щільним зв'язком сучасної виконавської практики з традиціями

мистецького надбання України. Зазначені фактори видаються вагомими для виконавиці партії Оксани.

Мета роботи полягає у необхідності розробити теоретичну модель інтонаційно-фабульної організації партії Оксани та розглянути її практичні аспекти у системі театральної взаємодії персонажів з урахуванням драматургічної структури опери, її жанрових особливостей і національно-стильового контексту твору загалом. **Завдання** включають: *окреслення* драматургічної функції образу Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» з позицій вагомості її театральної складової як відображення унікальності культуротворчих процесів становлення національної оперної традиції; *дослідження* особливостей вокального мелосу оперної партії Оксани та *розкриття* специфіки етапів становлення образу крізь призму прямих й опосередкованих типів інтеракції; *узагальнення* принципів інтерпретації партії Оксани в аспекті традиції та новацій української вокальної школи.

У науковому обґрунтуванні застосовано комплекс **методів**: аналітико-теоретичний (для вивчення музичної драматургії опери та інтонаційної структури партії Оксани); структурно-семіотичний (для виявлення змістових і функціональних характеристик сталих музично-інтонаційних та вербальних комплексів у процесі розгортання драматургічних колізій опери); порівняльний метод (для зіставлення театральної специфіки та музичної драматургії, а також образної системи опери у її зв'язках з національною та європейською музичною традицією); елементи герменевтичного підходу (для інтерпретації символічного й культурно-історичного змісту образу Оксани, що дозволяє широку палітру узагальнень, зокрема, вихід на ідеї феноменологічного світоглядного базису композитора) та принципи інтегральної методології, що залучає спеціальні методи театрознавства та музикології.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у системному розгляді жіночого оперного персонажу з позицій втілення особливостей українського національного типу. Вперше здійснено комплексний *аналіз*

архетипічного образу дівчини-сироти як уособлення образу Стражденної Батьківщини в опері С.С. Гулака-Артемовського та узагальнено риси національної стилістики у музичному та театральном-драматичному пластах композиторської інтерпретації оперної партії Оксани. З огляду на специфіку інтеракції у оперно-театральному спектаклі визначено прояви рис контактного, типологічного та національного стилетворення у сольних, ансамблевих та хорових сценах за її участю. У вокально-оперній творчості українських композиторів, зокрема в опері Семена Степановича Гулака-Артемовського, проаналізовано історичну типологію окремих рис зазначеного процесу стилетворення крізь призму концепції етнокультурного базису української вокальної школи.

Практичне значення результатів цього проєкту полягає у формуванні науково-методичної основи для опрацювання напрямів інтерпретаційного підходу в дискурсі стильової відповідності у виконанні жіночих партій в операх українських композиторів. Змістовий компонент дослідження також може слугувати додатковою базою для лекційних курсів із навчальних дисциплін, зокрема з історії української музики, історії мистецтва, історії театального мистецтва, історії оперної драматургії, аналізу музичних творів, а також бути корисним у практичній діяльності оперних виконавців.

У підсумку дослідження **доведено** що модель опери С. Гулака-Артемовського формувалась у взаємодії з театальною стилістикою. Інтегральна методологія, яка поєднує музикознавчі та театрознавчі підходи, сприяє глибшому розумінню оперного образу та його переконливому сценічному втіленню. Драматургічна функція образу Оксани специфічно оприявлює національно-патріотичний концепт через інтеграцію індивідуального та колективного, що реалізується у різних сценічних формах опери С. Гулака-Артемовського. Досліджено мелос партії Оксани у зв'язку зі зміною її тембру-амплуа від мецо-сопрано до сопрано. Встановлено, що ця партія найповніше втілює ейдос вокальності у творчості

С. Гулака-Артемовського. Виявлено інтонаційні й стилістичні маркери української народної пісенності, на яких ґрунтуються вокальна й вербальна складники образу, що свідчить про спрямованість композитора на кристалізацію національного матеріалу.

Ключові слова: українська опера, вокальна школа, відеOVERсія опери, співак-актор, національні традиції українського музичного театру, стильові особливості, композиторський стиль, національне стилетворення.

SUMMARY

Xu Na. Intonation and plot specificity of Oksana's part and the mechanism of character interaction in the context Semen Hulak-Artemovskyyi «Zaporozhets za Dunaiem»'s dramaturgy.

Qualification scientific work in the form of a manuscript. Scientific justification of a creative artistic project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (branch of knowledge 02 "Culture and Art"). — P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Contents of the abstract. The scientific justification is devoted to a comprehensive consideration of the image of Oksana and her vocal part in the context of the integral dramaturgy of Semen Hulak-Artemovskyyi's opera «The Zaporozhets Beyond the Danube». The **object** of the study was the theatrical and dramaturgical principles of organizing an opera opus in the Ukrainian musical culture of the second half of the 19th century, and the **subject** was the intonation and dramaturgical specificity of Oksana's part, which is considered in the content context of the national musical and theatrical tradition.

The **relevance** of the topic is due to the stage popularity of the opera, which is a recognized masterpiece of Ukrainian musical and theatrical art from the second half of the 19th century to the present day, which is evidence of the growing interest in those bright opuses that provide an idea of the sources of the

formation of the poetics of Ukrainian musical theater, such as in the opera by Semen Hulak-Artemovskyyi, where the very genre specificity of the opera determines the balance of its musical and theatrical and dramatic components. Accordingly, there is an urgent need for theoretical systematization of scientific and creative and interpretative developments in the context of the holistic historical process of the formation of Ukrainian opera art. The *relevance* of the topic is also due to the close connection of modern performing practice with the traditions of the artistic heritage of Ukraine. These factors seem to be significant for the performer of the part of Oksana.

The **purpose** of the work is to develop a theoretical model of the intonation-plot organization of Oksana's part and to consider its practical aspects in the system of theatrical interaction of characters, taking into account the dramatic structure of the opera, its genre features and the national-stylistic context of the work as a whole. The **tasks** include: outlining the dramatic function of Oksana's image in the opera «The Zaporozhets Beyond the Danube» from the standpoint of the importance of its theatrical component as a reflection of the uniqueness of the cultural-creative processes of the formation of the national opera tradition; studying the features of the vocal melos of Oksana's opera part and revealing the specifics of the stages of the image's formation through the prism of direct and indirect types of interaction; generalizing the principles of interpreting Oksana's part in terms of tradition and innovations of the Ukrainian vocal school.

The scientific justification uses a set of **methods**: analytical and theoretical (to study the musical dramaturgy of the opera and the intonational structure of Oksana's part); structural and semiotic (to identify the content and functional characteristics of stable musical-intonational and verbal complexes in the process of unfolding the dramaturgical collisions of the opera); comparative method (to compare theatrical specificity and musical dramaturgy, as well as the figurative system of the opera in its connections with the national and European musical tradition); elements of the hermeneutic approach (to interpret the symbolic and cultural-historical content of Oksana's image, which allows a wide range of

generalizations, in particular, access to the ideas of the composer's phenomenological worldview basis) and principles of integral methodology, which involves special methods of theater studies and musicology.

The **scientific novelty** of the obtained results is in the systematic consideration of the female opera character from the standpoint of the embodiment of the features of the Ukrainian national type. For the first time, a comprehensive analysis of the archetypal image of the orphan girl as the personification of the image of the Suffering Motherland in the opera by Semen Hulak-Artemovskyyi was carried out and the features of national stylistics in the musical and theatrical-dramatic layers of the composer's interpretation of the opera part of Oksana were generalized. Given the specifics of interaction in the opera-theatrical performance, manifestations of the features of contact, typological and national style formation in solo, ensemble and choral scenes with her participation were determined. In the vocal and operatic work of Ukrainian composers, in particular in the opera by Semen Hulak-Artemovskyyi, the historical typology of individual features of national style formation was analyzed through the prism of the concept of the ethnocultural basis of the Ukrainian vocal school.

The **practical significance** of the results of this project lies in the formation of a scientific and methodological basis for the development of the directions of the interpretative approach in the discourse of stylistic correspondence in the performance of female parts in the operas of Ukrainian composers. The content component of the study can also serve as an additional basis for lecture courses in academic disciplines, in particular, the history of Ukrainian music, art history, theater art history, opera dramaturgy history, analysis of musical works, and also be useful in the practical activities of opera performers.

As a **result** of the study, it is proven that the model of Semen Hulak-Artemovskyyi's opera was formed in interaction with theatrical stylistics. An integral methodology that combines musicological and theaterological approaches contributes to a deeper understanding of the operatic image and its

convincing stage embodiment. The dramaturgical function of the image of Oksana specifically reveals the national-patriotic concept through the integration of the individual and the collective, which is realized in various stage forms of the opera by Semen Hulak-Artemovskyyi. The melos of the part of Oksana is studied in connection with the change in her timbre-role from mezzo-soprano to soprano. It is established that this part most fully embodies the eidos of vocality in the work of Semen Hulak-Artemovskyyi. Intonational and stylistic markers of Ukrainian folk song are revealed, on which the vocal and verbal components of the image are based, which indicates the composer's focus on the crystallization of national material.

Keywords: Ukrainian opera, vocal school, video version of the opera, singer-actor, national traditions of Ukrainian musical theater, stylistic features, composer's style, national style formation.

Список опублікованих праць за темою роботи:

1. На, Сюй. (2024). Вокальний артистизм Марії Стеф'юк у музичних фільмах Українського телебачення 1978–1986 років. *Актуальні питання гуманітарних наук*: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 81. Том 2. С. 68 – 73. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-9>
2. На, Сюй. (2025). Солоспів «Айстри» Миколи Лисенка в інтерпретації Марії Стеф'юк. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 144–149, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-20>
3. Сюй На. Феномен вокального виконавства Марії Стеф'юк. *Молоді музикознавці: XXIII Міжнародна науково-практична конференція*, 29–31 03.2024 р. Тези. Київ: КМAM ім. Глієра. С.143–144: <https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/05/tezi-molmuz-2024-fin.pdf>
4. Сюй На. Куплети Аделі «Mein herr marquis» з оперети «Летюча Миша» Йогана Штрауса в інтерпретації оперних співачок (на прикладі Марії Стеф'юк). *Молоді музикознавці: XXIV Міжнародна науково-практична конференція*, 28–30. 03.2025 р. Тези. Київ: КМAM ім. Глієра. С.94–96
https://projekt.glieracademy.org/wpcontent/uploads/2025/03/ММ_2025_Тези.pdf
5. Сюй На. Партія Оксани в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи. *Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект*: Міжнародна наукова конференція, 5-6 травня 2025 р. Тези. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Інформація про апробацію результатів дослідження
Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу, а також – кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, матеріали дослідження системно викладені в доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях.

Участь у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях (список, пронумерований за хронологією):

1. 4 листопада 2023 р. Тема доповіді: «Порівняльний аналіз виконання українських та китайських народних пісень в аспекті концертно-сценічного артистизму». *Україна. Європа. Світ*, Київ: НМАУ, 4.11. 2023 р. Програма: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf

2. 16 листопада 2023 р. Тема доповіді: «Параметри національного виконавського стилю у вокальних проєкціях Марії Стеф'юк». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*, секція «Національна культура: обсяг поняття». Програма: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-12/Program_Metodology_09_12.pdf

3. 21 листопада 2023 р. Тема доповіді: «Інтонаційна унікальність партії Норми в інтерпретації Марії Каллас (до 100-річчя з дня народження)». *Ювілейні та пам'ятні дати: Тринадцята міжнародна наукова конференція*. Київ: НМАУ, 20-21.11.2023. Програма: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa_YUvileyi-2023.pdf

4. 7.12.23 р. Тема доповіді: «Сцена Джильди з опери Дж. Верді "Ріголетто" у виконавських проєкціях Марії Стеф'юк: європейський вектор». Міжнародна науково-практична конференція «*Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку*». Національна комісія України у справах ЮНЕСКО, НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 2023. Програма: <https://knmau.com.ua/svitova-kulturna-spadshhina-v-umovah-formuvannya-novogo-svitoporyadku/>

5. 29.03.24. Тема доповіді: «Феномен вокального виконавства Марії Стеф'юк», 23-я Міжнародна наукова конференція «Молоді музикознавці» : Київ: КМAM ім. Р. М. Глієра, 2024. Програма: <https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/05/programa-molmuz-2024-7.05.pdf>

6. 20.04.2024 р. Тема доповіді: Українська національна складова виконавської інтонації Марії Стеф'юк (на прикладі інтерпретації партії Одарки з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»). Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності».

Програма: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/The-new-program-2024-na-sajt.pdf>

7. 25 квітня 2024 року. Тема доповіді: Партія Мюзетти з опери «Богема» Дж. Пуччіні: специфіка пуччінієвського голосу (постановка проблеми)». Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (25 квітня 2024 року) <https://knmau.com.ua/mizhnarodna-naukovo-osvitnya-konferentsiya-ukrayina-yunesko-70-rokiv-razom/>

8. 26 вересня 2024 року. Тема доповіді: Вокально-виконавська творчість Марії Стеф'юк: європейський вимір [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, Президія НАМ України, Відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв, 26 вересня 2024 року

9. 9 листопада 2024 р. Тема доповіді: Специфіка втілення ліричної образності у виконавській творчості Марії Стеф'юк. [доповідь] – Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-9 листопада 2024 р. Програма: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77_Programa-2024.pdf

10. 14 листопада 24 р. Тема доповіді: Національна традиція ліричного співу як чинник художньої інтерпретації партії Наталки з опери М. Лисенка

«Наталка Полтавка» у виконавській творчості Марії Стеф'юк. [доповідь] – Міжнародна конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 13-14 листопада 2024 року. Програма: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-12/2_12_Program_Metodology.pdf

11. Тема доповіді: Партія Оксани в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи [доповідь] – Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект : Міжнародна наукова конференція, 5 – 6 травня 2025 р. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Programa-5-7-travnnya.pdf>

12. Тема доповіді: Творчі принципи С. Гулака-Артемовського в інтерпретації образу Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» крізь призму феномену «ейдосу вокальності» [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, ініційований Президією НАМ України, відділеннями музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв. Київ, 5 червня 2025 року. <https://academyart.org.ua/news/vseukrainskyi-kruhlyi-stil-suchasni-tendentsii-u-muzychnomu-mystetstvi>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....	8
ВСТУП.....	14
Розділ 1. Музично-драматургічний вимір опери «Запорожець за Дунаєм» у контексті національної оперної традиції.....	25
1.1. Театральна складова як унікальний компонент української оперної традиції.....	25
1.2. Сценічна рецепція національно-патріотичного змісту в різних інтерпретаціях опери «Запорожець за Дунаєм»....	35
1.3. Механізми драматургічної взаємодії образу Оксани з персонажами опери: типологія та функціональна роль інтеракції персонажів.....	51
Розділ 2. Образ Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» у ракурсі проблематики національної ідентичності	61
2.1. Мелодико-інтонаційна специфіка вокальної партії Оксани: ейдос вокальності.....	61
2.2. Образ Оксани в аспекті єдності вокально-театрального компонентів..	69
2.3. Інтерпретація партії Оксани в українській вокальній школі: спадкоємність традицій і новаційний потенціал.....	76
ВИСНОВКИ	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	94
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А: Список опублікованих праць за темою роботи	105
ДОДАТОК Б: Нотні приклади, аналітичні таблиці.....	109
ДОДАТОК С: Фотоматеріали, ілюстрації.....	113

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Вибір теми обумовлений декількома факторами. По-перше, *популярністю опери* С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», яка є визнаним шедевром музично-театрального мистецтва України від другої половини XIX століття, і до сьогодні. З моменту свого першого виконання «Запорожець за Дунаєм» не полишає театральних афіш провідних оперних театрів України, а останнім часом опера звучить за межами країни, що свідчить про її непересічне художнє значення. Композитор вдало інкорпорує етнічні елементи народної культури, поєднує гумористичну, ліричну та драматичну складові, створює твір, що є одночасно доступний широкому колу слухачів, при цьому сповнений глибинного змісту. Композитор майстерно «формує» колективний музичний портрет етносу, його яскравих героїв, який ідентифікується як «український» навіть слухачами, не знайомими з національними традиціями.

Як відомо, опера Семена Степановича Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» посідає унікальне місце в історії українського музично-театрального мистецтва. Створена у 1863 році, вона стала однією із перших опер, що були презентовані на сценах театрів в умовах імперського поневолення. У цій опері яскраві риси українські етнічної традиції: костюми, мова, традиційний побут, трудові ритуали, а також – національні ознаки культури (українські танці та і народні пісні, як нової, так і архаїчної пісенної формації), постають не лише як колоритний фон розкриття оперних подій, а скоріше – як цілісний світоглядний простір, реалізуючи ідеї ствердження непорушної цілісності етносу, сили його живої традиції. Вектор розгортання драматургії, спрямований на максимальне насичення глибинним змістом життєвих історій запорожців на чужині має потужний натяк на поневолення українців, їх бездержавний статус та

прагнення до волі та незалежності, що набуває особливої актуальності у часи повномасштабного вторгнення.

Варто підкреслити, що опера зберігає актуальність і в сучасних умовах. Її регулярно оновлюють в сучасних сценічних інтерпретаціях (зокрема, Львівський театр, Харківський), адаптуючи режисерське бачення актуальної ідеї до сучасного політичного контексту. Завдяки своїй сценічній гнучкості, опера здатна резонувати з подіями сьогодення — зокрема, у тематиці національного визволення, що особливо близька сучасній Україні в умовах боротьби за суверенітет і культурну ідентичність. Таке продовження сценічного життя «Запорожця за Дунаєм» свідчить про невичерпний потенціал оперного шедевра.

Останнім часом спостерігається посилення зацікавленості до тих первинних джерел формування поетики українського музичного театру, де жанровою специфікою опери обумовлений баланс її музичної та драматичної складових. Визначена наукова тенденція є відчутною, вона є тим фактором, що обумовив вибір теми науково-творчого проєкту. Зазначимо, що музичний театр загалом вирізняється дифузним базисом, український — своїм унікальним корінням, що сягає обрядовості, традицій театральності різних культурних епох. У цьому контексті поетика опери Гулака-Артемовського є унікальним феноменом важливого фундаментального етапу формування та ствердження національного музично-драматичного стилю. Поглиблений інтерес до джерел поетики української опери зумовлений необхідністю системного осмислення таких процесів.

Третім фактором актуальності вибору теми є нагальна потреба у теоретичній систематизації наукових та творчо-інтерпретаційних напрацювань щодо оперного мистецтва України загалом, та зокрема опери «Запорожець за Дунаєм» саме для виконавиці партії Оксани. Попри фактору популярності опери «Запорожець за Дунаєм», наявності в оперній традиції яскравих вокальних та іміджевих інтерпретацій, її наукове осмислення

залишається фрагментарним. Особливо гостро постає потреба у систематизації знань щодо театральнo-драматургічних аспектів, зокрема для солісток, які осмислюють напрями втілення оперного образу, готують базис стильової відповідності вокальної партії Оксани авторському задуму. Композиторська ідея С. С. Гулака-Артемовського, на підставі аналізу різних джерел, у підсумку надає низку нових та невизначених фактів (як-от: зміна тембру-амплуа порівняно з початковим варіантом авторської редакції опери, наявність дописаної іншим композитором вставної арії Оксани, інше), що ускладнює виконавське завдання сьогодення. Адже ця персона в опері є не лише вокальною, але й драматургічною точкою опори у побудові символічно вираженої ідеї опери, саме через втілення жіночого образу

Теоретична систематизація напрацювань щодо цієї партії має включати широкий спектр джерел: аналіз існуючих сценічних інтерпретацій, традицій центральних та регіональних вокальних шкіл України, театральнo-драматургічних канонів, а також візуального контенту (архівних відео- та аудіо- записів, живої сценічної традиції), що дозволяють відтворити канонічну виконавську інтерпретацію норм вокально-театрального втілення образу Оксани у різних культурних та історичних контекстах. Подібний напрям видається актуальним та евристично перспективним, оскільки стимулюватиме подальше дослідження української оперної спадщини як системного явища.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт виконано на кафедрі оперного співу, а його обґрунтування – на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Творчий мистецький проєкт відповідає темі №4 Перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2024-2025 рр. «Виконавська практика та інтерпретація репертуарної спадщини». Тему творчого мистецького проєкту

перезатверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 48-А від 27.03.2025 р., протокол № 10).

Мета дослідження полягає у необхідності розробити теоретичну модель інтонаційно-фабульної організації партії Оксани та розглянути її практичні аспекти у системі театральної взаємодії персонажів з урахуванням драматургічної структури опери, її жанрових особливостей і національно-стильового контексту твору загалом.

Поставлена мета потребує вирішення наступних дослідницьких **завдань**:

По-перше, з'ясувати роль театральної складової в опері «Запорожець за Дунаєм» як унікального фактора становлення національної оперної традиції;

По-друге, окреслити драматургічну функцію образу Оксани в загальній структурі опери та дослідити особливості вокального мелосу її оперної партії;

По-третє, розкрити специфіку етапів становлення образу Оксани крізь призму прямих й опосередкованих типів інтеракції;

По-четверте, узагальнити принципи інтерпретації партії Оксани в аспекті традиції та новацій української вокальної школи.

Об'єкт дослідження – театральнo-драматургічні принципи організації оперного опусу в українській музичній культурі другої половини XIX століття.

Предмет дослідження – інтонаційна та драматургічна специфіка партії Оксани у контексті національної музично-театральної традиції.

Методологічну основу дослідження інтонаційно-фабульної специфіки партії Оксани та механізмів інтеракції персонажів у контексті драматургії опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» становлять сукупність загальнонаукових, музикознавчих та міждисциплінарних методів. Зокрема застосовано:

- *аналітико-теоретичний метод* — для вивчення музичної драматургії опери та інтонаційної структури партії Оксани;
- *структурно-семіотичний аналіз* — для виявлення змістових і функціональних характеристик сталих музично-інтонаційних та вербальних комплексів у процесі розгортання драматургічних колізій опери;
- *порівняльний метод* — для зіставлення театральної специфіки та музичної драматургії, образної системи опери у зв'язках з національною та європейською музичною традицією;
- *елементи герменевтичного підходу* — для інтерпретації символічного й культурно-історичного змісту образу Оксани, що дозволяє широку палітру узагальнень, зокрема, вихід на ідеї феноменологічного світоглядного базису композитора;
- *інтегральна методологія*, що залучає методи театрознавства та музикології для комплексного вивчення зазначених параметрів.

До теоретичної бази дослідження залучається ряд сучасних наукових праць українських та зарубіжних музикознавців, здобутки епістолярної спадщини, архівні розвідки. Висновки наукового обґрунтування спираються на:

- роботи, присвячені *історії українського вокального та музично-театрального мистецтва* (М. Загайкевич [36], В. Антонюк [5; 11; 16], І. Борко [18], О. Вострякова [27], Ю. Грищенко [35], Л. Мухіної [49], Л. Корній [55], Антіна Рудницького [71] та ін.);
- наукові праці, присвячені вивченню *метакультурного феномену української та світової вокальної, композиторської шкіль,*

важливій проблематиці *ейдосу, діалогу культур* (В. Антонюк [6; 7; 8; 12; 13; 15], М. Ярکو [76], Т. Булат [19] та ін.);

– дослідження науковців, які стосуються системного розв’язання *проблематики національного стилю, контурів «національного» у мистецтві України, інтерпретації категорій символ, архетип* у контексті категорії національного (І.-Б. Антонич [2], О. Козаренка [43; 53], І. Ляшенка [46; 63; 64], М. Севериної [73], В. Драганчук [33], Ф. Колесси та С. Людкевича [44] та ін.);

– різної проблематики театральної драматургії та *специфіки механізмів інтеракції* (J. Holt [93], S. Adler [88], D. Mendelsohn [94], L. Meyer [95], J. Benedetti [89], R. Cohen [91], B. Berman [90], N. Cook [92], M. Parker [96], J. Webster [97]);

– роботи, присвячені *життєворчості українських митців* (В. Антонюк [3; 4], І. Гамкало [29], Б. Гнидь [30], Р. Калин [38], Г. Карась [39], М. Кононова [54], О. Кушнірук [60], О. Литвинова [62], ін.) та *теоретичним проблемам інтерпретології* (Ю. Ніколаєвська [50], В. Москаленко [47], ін.);

– наукові розвідки, присвячені різним аспектам вокального мистецтва, зокрема *оперології та поняттю «тембр-амплуа», діалогу культур, проблематиці орфоенії* (Авраменко [1], В. Антонюк [9; 10], О. Муравська [48] та ін.);

– спеціальні роботи, присвячені *постаті С. С. Гулака-Артемівського* та його опері, інтерпретації партії Оксани (В. Боднарчук [17], О. Брюховецька [20; 21; 22], А. Гайворонська [28], Н. Каданцева [37; 87], Т. Лисенко [62], Л. Кауфманн [41], інш);

– публіцистичні джерела українських мистецтвознавців (О. Корчова [56; 57], В. Тольба [75], М. Буряк [23; 24], М. Волков [26], та ін).

Матеріалами дослідження слугували друковані та рукописні джерела; відео та аудіоматеріали; спогади диригентів та співаків. Серед *першої групи джерел* – клавір¹ та партитура² опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського, де музичну редакцію та оркестрування здійснив П. Майборода, фортепіанну – В. Кірейко, до редагування доклалися І. Паторжинський, Ф. Надеденко, М. Рильський та ін. (додаток С, фото 1, 2); текст лібрето³ та інформаційні матеріали щодо постановки опери у 1936 році, що містить унікальні афіші (додаток С, фото 3) та коментарі Дмитра Ревуцького⁴. Корисними для розуміння напрямів опрацювання композитором українського народнопісенного та танцювального матеріалу виявилися фрагменти фотокопій рукопису вокально-хореографічного дивертисменту С. С. Гулака-Артемовського «Українське весілля»⁵ (додаток С, фото 4: а, в).

Широка панорама відео- та аудіо-матеріалів складають *другу групу джерел*. Ресурси інтернету містять унікальні архівні записи, наприклад, «Ukrainian Opera Artists XX-th Century: з архіву Віктора Остафійчука»⁶ де міститься найбільший ресурс щодо опери «Запорожець за Дунаєм»

¹ Запорожець за Дунаєм [Ноти] : опера на три дії / Семен Гулак-Артемовський ; лібретто Семена Гулака-Артемовського ; музична редакція, [передмова] Г. Майбороди ; редакція фортепіанного перекладу В. Кирейка. — Клавір. — Київ : Музична Україна, 1983. — 150 с.

² Запорожець за Дунаєм [Ноти] : опера на три дії / Семен Гулак-Артемовський ; лібрето Семена Гулака-Артемовського; оркестровка Г. Майбороди. — Партитура. — Київ : Музична Україна, 1983. — 238 с.

³ Запорожець за Дунаєм [Текст] : комічна опера на три дії : лібрето / С. С. Гулак-Артемовський ; [упорядкування і вступна стаття Д. Маковій, В. Степаніва ; текст лібрето подається в редакції М. Т. Рильського]. — Київ : Музична Україна, 1979. — 94 с. (Оперні та балетні лібрето).

⁴ Запорожець за Дунаєм [Текст] : постава Державного академічного театру опери та балету УСРР, Київ : гастроль в Москві 11—21 березня 1936 року, приміщення Великого театру СРСР. Харків : Мистецтво, 1936. 68 с. Див: (фото 3: додаток С).

⁵ Українське весілля [Ноти] : [вокально-хореографічний дивертисмент] / С. Гулак-Артемовський ; переклад для співу в супроводі ф-но Л. Кауфмана. Київ, 1955. 35 с.

⁶ <https://www.youtube.com/@ViktorOstafeychuk>

С. С. Гулака-Артемовського¹. Популярність опери на українських сценах дозволила спостерігати «живі» режисерські роботи та інтерпретації вокалістів – представників різних регіональних шкіл України.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у дослідженні

вперше:

- системно розглянуто жіночий оперний персонаж з позицій втілення особливостей українського національного типу та узагальнено риси національної стилістики партії Оксани;
- здійснено архетипічний аналіз образу Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського;
- виокремлено прояви контактного, типологічного та національного стилетворення у сольних, ансамблевих та хорових сценах за її участі крізь призму механізмів інтеракції оперно-театрального спектаклю;

набули подальшого розвитку:

- ідеї Івана Федоровича Ляшенка щодо історичної типології національного стилетворення у творчості композиторів України;
- концепція ейдосу вокальності у композиторській творчості Семена Степановича Гулака-Артемовського та етнокультурного базису української вокальної школи Валентини Геніївни Антонюк;
- погляди Дмитра Миколайовича Ревуцького щодо використання європейської моделі опери у творі С. Гулака-Артемовського;
- ідея інтерпретації опери «Запорожець за Дунаєм» як українського парафразу російнієвського сюжету, аргументовані Іриною Степанівною Драч.

1

<https://www.youtube.com/@ViktorOstafeychuk/search?query=%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%86%D1%8C%20%D0%B7%D0%B0%20%D0%94%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%94%D0%BC>

Практичне значення творчого проєкту полягає у його теоретичній та практичній цінності для розвитку музикознавчого вектора дослідження історії оперної культури, вокального виконавства. Результати роботи сприяють формуванню наукового підґрунтя та методичної основи для опрацювання напрямів інтерпретаційного підходу. Важливим видається досягти рівня стильової відповідності у виконанні оперних партій жіночих персонажів в операх українських композиторів. Змістовий компонент дослідження також може слугувати додатковою базою для лекційних курсів із навчальних дисциплін, зокрема з історії української музики, історії мистецтва, історії театрального мистецтва, історії оперної драматургії, аналізу музичних творів, а також бути корисним у практичній діяльності оперних виконавців.

Апробація матеріалів дослідження та творчих програм творчого мистецького проєкту. Окремі положення, як і головні наукові ідеї були представлені на дванадцяти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, тези трьох доповідей надруковано у збірках матеріалів міжнародних науково-практичних конференцій «Молоді музикознавці» (2024, 2025 р.) та «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект» (2025 рік).

Творчий мистецький проєкт було представлено на *концертах-іспитах*, які відобразили початковий ракурс теми нашого проєкту: «Шедеври європейського вокального репертуару для сопрано в аспекті виконавської інтерпретації (на прикладі творчості Марії Стеф'юк)» і сприяли засвоєнню та презентації виконавських принципів української вокальної школи в особі її знаної представниці, творчої керівниці проєкту у індивідуальній інтерпретації авторки проєкту (див афіші: фото 6 та 7 у додатку С). Творча складова проєкту, вже чітко зосереджена на українському класичному репертуарі представлена також у цілісній інтерпретації партії Оксани в *оперному спектаклі* (фото 5 у додатку С).

Програма першого концерту, що відбувся 5 квітня 2025 року у Фое Малого залу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського включала оперні сцени з репертуару М. Стеф'юк:

- «Caro nome»: Gilda's aria (з опери «Ріголетто» Дж. Верді);
- «Allons! Il le faut!... Adieu, notre petite table»: сцена та арія Манон (з опери «Манон» Ж. Массне);
- «Un bel di vedremo»: Монолог Чіо-Чіо-сан (з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні);
- «Лійтись сльози»: сцена Марильці з 2 картини 4 дії (з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка)
- «Боже правий.. Плаче нещасна..»: Плач Милуші (з опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди).

Програма другого концерту, що відбувся 23 квітня 2025 року у Фое Малого залу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, включала оперні арії зарубіжних та українських композиторів:

- «Серце радості повне»: арія Джильди з 2 картини I дії (з опери Дж. Верді «Ріголетто»);
- «Як дивно...»: сцена і арія Віолетти з I дії (з опери Дж. Верді «Травіата»);
- «А я дівчина ..»: пісня Наталки (з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка»);
- «Місяцю ясний»: романс Оксани з I дії (опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»);
- «Янгол ночі»: сцена Оксани з II дії (опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»);

Постановка спектаклю та виконання партії Оксани в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» відбулася у рамках атестаційного іспиту кафедри «Оперний спів» на здобуття освітньо-

творчого ступеня доктора мистецтв у місті Києві 30 квітня 2025 року. Спектакль відбувся у Великому залі імені Героя України Василя Сліпака (вул. С. Городецького 1-3/11, Національна музична академія ім. П.І. Чайковського) за участі оркестру, хору та балету Оперної студії.

Публікації здобувачки. За темою творчого мистецького проєкту було опубліковано п'ять одноосібних публікацій, дві з них – у виданнях, затверджених МОН України як фахові України у галузі «Культура та мистецтво», під назвами: *«Вокальний артистизм Марії Стеф'юк у музичних фільмах Українського телебачення 1978–1986 років»*, *«Солоспів «Айстри» Миколи Лисенка в інтерпретації Марії Стеф'юк»*, *«Феномен вокального виконавства Марії Стеф'юк»*, *«Куплети Аделі «Mein herr marquis» з оперети «Летюча Миша» Йогана Штрауса в інтерпретації оперних співачок (на прикладі Марії Стеф'юк)»*, *«Партія Оксани в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи»*.

Структура наукового обґрунтування. Дослідження складається з анотацій українською та англійською мовами, у роботі витримана нормативна структура: наявні вступ, два розділи по три підрозділи кожен, висновки та список використаних джерел (96 позицій). Загальний обсяг роботи становить 122 сторінки, з них основного тексту — 80 сторінок (3,5 авторські аркуші). Список використаної літератури містить 96 позицій (з них 10 – іноземними мовами), додатків – 3.

РОЗДІЛ 1.

МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ ВИМІР ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. ТЕАТРАЛЬНА СКЛАДОВА ЯК УНІКАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ.

Як влучно зазначають авторитетні дослідники історії світового театру, серед яких – Лідія Корній [55], Марія Загайкевич [36], саме у ХІХ столітті *український театр* утвердився як **музично-драматичний**: «Зв’язок із музикою, насиченість фольклорними інтонаційними джерелами, жанрова стихія, яка проростала з народної обрядовості і театралізованості вертепного дійства, з її інтермедіями, що вводили побутову народнопісенну практику сценічної драматургії, знайшли своє яскраве виявлення в театральній музиці ХІХ століття» [36, с. 531].

Тож, друга половина ХІХ століття є часом написання опери «Запорожець за Дунаєм», особливим періодом визрівання задуму твору С. С. Гулака-Артемовського та формуванням чітких контурів її вираженої національної ідеї. Цей час здійснив колосальний вплив не тільки на свідомість автора твору, а й на інших митців України, оскільки політичний та культурний контекст цього періоду сприяли ствердженню *суб’єктності української нації*. До того ж значущі суспільно-політичні події у зазначеному контексті відбувалися саме у ХІХ столітті. Варто згадати і наполеонівські військові дії, і російсько-турецькі війни, що охопили і Грецію, і Болгарію, інші війни, у рамках яких активно діяли *українські* військові угруповання. Також, і антицарські повстання поляків у 1830–1831 рр, 1863 р.¹ солідаризували Україну з деякими народами Європи у трагічній історико-політичній долі бездержавності, боротьбі за відновлення її

¹ Обов’язково згадаємо рік, знаковий для написання та постановки опери С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (1863).

справедливого статусу. А саме у час написання опери був посилений тиск імперії на українську мову, культуру. Як протидія зазначеному, Україна була повністю суголосна у світоглядних позиціях її культурних лідерів із передовою патріотичною спільнотою, з представниками, зокрема і світової музично-театральної культури, у яскравих позиціях ствердження категорії національного у XIX ст. Ці процеси були взаємоспрямованими. Конкретним свідченням тенденції постає той локус творчості європейських митців, де українська тематика, пісенна культура етносу знаходить свою творчу реалізацію. Загальновідомим є звернення до мелодії «Їхав козак за Дунай» у Л. ван Бетховена; історія життя молодого Мазепи надихнула Джорджа Байрона, Віктора Гюго на створення «романтично піднесених поем у літературі»; у програмній фортепіанній музиці Ференца Ліста відображені пасторальні сцени української природи. Образ гоголівського Тараса Бульби відтворено в однойменній опері аргентинського композитора А. Берутті, а також у опері «Козаки» норвежця К. Еллінга, у інших показових творах.

Дослідники зазначають: Україна стверджує свою суб'єктність у лоні європейської культури кращими музичними творами, хоровою творчістю (традиціями партесного співу, хоровим духовним концертом) і вокальним виконавством, особливо романсами, солоспівами, інструментальними концертними композиціями, сповненими локальним колоритом та поетикою краси. Музика зазначених жанрових сфер активно «живилися народною пісенністю», барвистою інструментальною культурою. Загалом цей процес був тривалим та важливим, а місце українських митців не поступалося значенням діяльності пасіонаріїв суспільно-політичної сфери.

«Наша історія позначена різними етапами акумуляції та дієвості етнічного потенціалу. Так у середині XVII століття – за часів Хмельниччини, – мілітарний сплеск енергії об'єднав народ на борню за незалежність <...> відбувся пасіонарний вибух українства у сфері духовності. Консолідуючу роль у цьому процесі відігравали наука і мистецтво (література, поезія, театр, музика). Найважливішим надбанням

часу було утвердження української літературної мови, яка протягом століть шліфувалася в народних піснях, думах, баладах, казках, у спілкуванні переважно селянських верств населення. Література, де утверджували «народне слово» Іван Котляревський, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко, Іван Франко вплинула на формування нової культурної свідомості народу загалом, а також *позначилася на увиразненні національних ознак музичної творчості українських митців*» [45, с. 6 – курсив мій, Н.С.].

Інша дослідниця – Валентина Кузик відмічає значну роль діяльності митців української діаспори як на сході, так і на заході, та зазначає вагомість української громади Санкт-Петербурга, серед представників якої – композитор Д. Бортнянський; письменники М. Гоголь, О. Стороженко, П. Куліш¹; драматург М. Хмельницький²; співаки – солісти Маріїнського оперного театру Й. Петров, С. Гулак-Артемовський, Ф. Стравінський³; художники К. Трутовської, І. Репін, А. Мокрицький, І. Сошинко; видатний митець Т. Шевченко.

Важливим творчим фундаментом діяльності творців, зокрема й С. Гулака-Артемовського, що укріплював зацікавленість історичною тематикою героїчного опіру народу, фольклором, сприяв ствердженню категорії національного стилю етносу був новий стиль – романтизм, що зародився в Західній Європі на початку XIX століття. Саме цей момент сприяв культурному відродженню багатьох народів, які примусом входили до складу імперій. Спостерігається відчутне прагнення до вивчення фольклорного багатства, мовних діалектів, перипетій історії пригнічених імперією народів і вагоме місце в цьому процесі займає музична культура, яка найповніше виявляє своєрідність менталітету кожної нації. Про це писали дослідники історії української музики різних поколінь: С. Людкевич,

¹ П. Куліш - один з перших перекладачів Святого письма українською мовою.

² Він є нащадком славнозвісного Гетьмана України.

³ Ф. Стравінський – батько композитора І.Стравинського.

І. Ляшенко, Л. Корній, М. Загайкевич та інші, розробляючи ідею національного стилю, яка найповніше виявляє себе у галузі музичного театру саме у ХІХ ст., коли ідеї волелюбства, свободи та героїчного минулого стають актуальними. «Романтизм – зазначає Марія Загайкевич, – «висунув на перший план ідеї волелюбства, захисту Свободи особистості, а також поняття *національного як естетичної категорії*, виявився напрочуд співзвучним ідеалам слов'янського, зокрема українського відродження, сприяв виявленню самобутніх рис національної культури і мистецтва» (цит за [45, с. 9 – курсив мій, Н.С.]).

Важливою для розкриття багатьох граней нашої теми видається теза щодо відмінностей прояву романтичних рис у різних видах української мистецтва: якщо у літературі та живопису на перший план висувається постать творця, художника-пророка, то у просторі театральної культури та її музично-театральних жанрів найвагомішими у ХІХ ст. постають теми героїчної козацької минувшини, оспівування ідеального образу Запорозької Січі, героїчної романтики визвольної боротьби козацького та гайдамацького рухів. Важливим вектором розуміння напрямів розбудови романтичної традиції є суголосність різних культурних процесів у стані розквіту напряму “фольклоризм” – і як фактору самопізнання, і як фактору кристалізації національного стилю. У ХІХ столітті інтенсивність засвоєння фольклорної спадщини призводить до збагачення музичного та вербального, сюжетно-тематичного «лексичного фонду» різних сфер української культури.

Показовим явищем доби став зростаючий суспільний інтерес до збирання, публікації та обробки народних пісень у спеціальних збірках, матеріали яких реалізуються і у контексті композиторської творчості. Цей процес не лише засвідчив глибоку зацікавленість культурною спадщиною, а й набув виняткової естетичної ваги, оскільки став каталізатором для перенесення й переосмислення жанрів народної субкультури (пісень, романсів, танцювальної музики) у форму високого академічного мистецтва. Значну роль у цій справі відіграв український музично-драматичний театр.

Як вже зазначалося, у ХІХ столітті український театр ствердився саме як музично-драматичний. Набули подальшого розвитку жанри історичної драми з розмовними діалогами, побутової опери, водевілю, оперети, що розквітнула на українському ґрунті як продовження традиції, закладеної іноземними авторами ще у ХVІІІ ст. Саме вони вводили у тканину вистави велику кількість українських народнопісенних мелодій, використовуючи композиційну техніку цитування (прямого або алюзивного типів).

Пізніше з'являються оперні парафрази українською мовою: так звані «фантастичні опери на малоросійському нареч'ї», як-от «Українка, або Зачарований замок» – типова чарівна романтизована опера з повноцінними музичними номерами (арії, куплети, дуети). Зазначене відігравало значну роль у розвитку іншого типу музичної драматургії.

Другим важливим фактором становлення музично-драматичного театру є його тісний зв'язок з літературним процесом. Так, за крилатим висловом І. Карпенко-Карого, «Наталка-Полтавка», створена Іваном Котляревським у 1819 році, є «праматір'ю» українського народного театру. Історичні факти розвитку та вдосконалення музично-театральних форм в Україні свідчать про якісний стрибок в еволюції його жанрових моделей на початку ХІХ ст.. Бажання відійти від наповнення репертуару міського театру Харкова перекладеними французькими водевілями та німецькими мелодрамами, обумовили створення першого досконалого зразка національного музичного театру у Полтаві, значення якого важко оцінити у масштабах культурних процесів України. Так, у зв'язку зі зміною локації Харківського театру, який переїхав у Полтаву та опинився під керівництвом І. Котляревського, відбулося оновлення драматургії музично-театральних п'єс. Марія Загайкевич зазначає: «покладений в основу «Наталки Полтавки» принцип чергування розмовних діалогів з музичними, точніше, – пісенними номерами, властивий багатьом типам театральних п'єс, поширених у Західній Європі та Росії наприкінці ХVІІІ на початку ХІХ століття (водевіль, французька комічна опера, зінгшпіль). Водночас спираючись на ці форми,

а також на зразки національної театральної творчості (вертеп, інтермедія шкільної драми), І. Котляревський створив п'єсу оригінальну, новаторську, як щодо змісту, так і щодо особливостей драматургії» [45, с. 355].

Головним новаційним досягненням драматургії «Наталки Полтавки» є комплекс факторів, зокрема:

- 1) Прямий зв'язок змісту народної пісні, цитованої у партіях персонажів з літературними колізіями сюжету;
- 2) Відповідність характеру пісні – тембру-амплуа виконавця_виці оперно-драматичної ролі у спектаклі;
- 3) Інтегрованість законів театральної та музичної драматургії, їх дифузність;
- 4) Функція та музична презентація народних пісень аналогічна оперним номерам (арії, дуети, інші ансамблі, музичні/хорові та розмовні сцени із застосуванням різноманітних типів речитативів);
- 5) Композиційні засоби використання народних зразків у широкому «форматі»: від прямого цитування мелодій та текстів – до стилізації та відчутного проявлення «авторського слова»¹.

Значення цього твору для драматургії опери «Запорожець за Дунаєм» ми вбачаємо у наступному. І. Котляревський трактував народні пісні як «цілісний музично-словесний організм», і цей параметр пізніше підхопив М. В. Лисенко, створюючи, за авторським визначенням жанру, «*музику до опери Котляревського “Наталка Полтавка”*». Вплив твору І. Котляревського позначився на опері «Запорожець за Дунаєм» доволі системно. Як відомо, С. С. Гулак-Артемівський був універсальною творчою особистістю, а як творець оперного опусу він реалізувався як автор лібрето (вірніше – як автор

¹ «Водночас у «Наталці Полтавці» є ряд пісенних текстів, складених самим Іваном Котляревським і лише стилізованих під фольклор. У пісні Петра «Сонце низенько, вечір близенько» лише перша строфа – суто народна. Однак далі введено виразні елементи індивідуалізованої лірики. Стилізованим зразками можна назвати також «Віють вітри, віють буйні», «Ой, шляхи полтавські», «А я дівчина Наталка» та інші [45, с. 536].

розмовних діалогів та автор текстів вокальних номерів), як співак – виконавець головної чоловічої ролі та, власне, автор музики – як композитор. Літературне джерело опери, створене Гулаком-Артемовським, за стилістикою та ідеєю спиралося переважно на індивідуально інтерпретовані народні українські джерела, театральні традиції у побудові різних сценічних ситуацій. Авторський текст у переважній більшості сцен за участі саме Оксани відштовхувалося від глибинного втілення знаків та символів української традиційної культури.

По-друге, композитор при «плануванні» типажів своїх оперних героїв, їх тембрів-амплуа, способів мовленнєвої реалізації драматургічних колізій, побудові вокальної партії, *враховував усталену традицію* українського музично-драматичного театру, в центрі якої – тип «синтетичного актора». Цей принцип спрямований на єдність пластично-театрального вираження та музично-вокального мовлення, що дозволило спиратися на унікальну авторську інтерпретацію та оновлення сталої традиції включати в оперу розмовні діалоги.

По-третє, мелос народних пісень вже у І. Котляревського зазнав спеціалізованого композиторського втручання¹, де дійсно із ліричними та танцювально-жартівливими народнопісними інтонаціями трапляються типові романсові поспівки та оперні, віртуозні рухливі та кантиленні звороти, як зазначає М. Загайкевич «почасти у кадансових зворотах провідних музичних номерів» [36, с. 536-7], що було розвинуто надалі С. С. Гулаком-Артемовським.

«“Наталка Полтавка” Івана Котляревського увійшла в історію української музики як викристалізований зразок національної музично-драматичної творчості, як родоначальниця жанру української діалогічної

¹ Музикознавці зазначають що складним і досі не розв’язаним питанням постає питання походження музичної складової авторських пісень опери «Наталка Полтавка» [55, с. 79].

народно-побутової опери. У репертуарі українського музично-драматичного театру XIX століття «Наталка Полтавка» була однією із найпопулярніших творів. Вона стала своєрідною «візитною карткою» українських труп під час їхніх гастрольних поїздок Україною та за її межами» [36, с. 537].

Паралельними процесами, що яскраво вплинули на становлення принципів музичного театру України у рамках театру драматичного, є творча діяльність українського письменника Г. Квітки-Основ'яненка. Його різножанрові п'єси, переважно «чисті комедії» та лірико-комедійні п'єси відчутно пожвавили театральну культуру Харкова у перших десятиліттях XIX ст. Саме Г. Квітка-Основ'яненко стає організатором і очільником *Харківського професійного театру*. Цей знаменний факт надихнув автора на створення справжніх шедеврів музично-театрального жанру. Перш за все, зазначимо п'єсу «Сватання на Гончарівці», прем'єра якої відбулася у Харкові влітку 1836 року трупом Л. Млотовського¹. Наслідуючи творчі музично-драматичні ідеї І. Котляревського, Г. Квітка-Основ'яненко назвав його «оперою», яка за структурою наближена до діалогічної опери (наслідуючи моделі опери-буф, французької комічної опери). Драматургу належить ретельно побудована музична драматургія п'єси, що наслідує

¹ Ім'я Людвіга Юрійовича Млотовського (іноді пишуть Млотковського) є знаковим для театального життя України, зокрема для міста Харкова. Антрепренер та актор народився близько 1795 року у Польщі. Спочатку він працював із мандрівними та стаціонарними театральними трупами (серед яких: трупа А. Жмієвського, О. Ленкавського, І. Штейна. Окрім керівництва антрепризою, сам був т. зв «синтетичним, яскраво обдарованим актором», грав і в драматичних постановках, і в операх, комедіях, мелодрамах. Приблизно в 1832 році Л. Млотковський разом із кількома акторами зі складу трупи Івана Штейна заснував власну театральну трупу, яка діяла переважно в Харкові. До трупи входили різні актори того часу, зокрема Л. Острякова, Карпо Соленик, Любов Млотковська та інші. Л. Млотковський орендував Харківський театр, а також на деякі сезони — Київський театр. У 1842 році він збудував нове театральне приміщення в Харкові. Це була важлива подія для театального життя міста, адже сприяла розвитку стаціонарного театру. Також при театрі Млотковського діяла театральна школа, де готували акторів. З часом, у 1843 році, трупа зазнала фінансових труднощів і збанкрутіла, а сам Млотковський покинув Харків (виїхав до російської Провінції) — зазначені відомості вказуються у авторитетному довіднику «Енциклопедія історії України» [35].

принципи І. Котляревського. «Введені ним народні пісні, їх жанрова природа визначають місце і виражальну функцію музичної образності. <...> Музичних номерів у п'єсі багато й виконують вони важливу образно-дієву функцію. Це проявляється передусім у майстерному використанні сталого оперного принципу характеристики персонажів і ситуацій через певні пісенні жанри. На початку твору таким портретним зображенням батька героїні («городянина із-за Лопані») Прокопа Шкурата, який любить випити, є його "вихідна Арія" - Хмільна пісня «Спить жінка не чує що мужик її мандрує»» – зазначає М. Загайкевич [36, с. 541]. Саме у визначеному і виявляється наслідування С.С. Гулаком-Артемовським традицій «характеристики через жанр», закладених музично-драматичними творами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та іншими, що яскраво реалізується у експозиції образу Івана Карася, що у танцювальному модусі своєї «вихідної арії» «Ой, щось дуже загулявся» презентує вокальний номер, щось на кшталт хмільної пісні Прокопа Шкурата.

Розвиток традицій, закладених діячами театральної справи у Полтаві та Харкові продовжився у першій половині XIX ст. доволі інтенсивно. Перевага лірико-драматичних сюжетів у драмах з музикою на основі фольклорних джерел, введення обрядових сцен – характерна риса театрального руху того часу. Відзначимо п'єсу К. Тополі «Чари» (за мотивами пісні¹ «Ой не ходи Грицю...»); театральний твір С. Шерепер'ї² «У Купала на Івана»; Я Кухаренка «Чорноморський побит» та інші, що мають відчутну частку музичного компонента у драматургії театрального спектаклю.

Не забуваймо і про яскраві театральні засоби, які супроводжують гру героїв музично-театральних творів, і які є презентацією майстерності акторів українського театру та музичної сцени. Разом з тим, віртуозні

¹ Її авторство приписують Марусі Чурай.

² Псевдонім С. Писаревського.

вокальні ансамблі характерного нахилу (дуети, терцети) вимагають і вправного володіння майстерністю співу, і наявності вокальної обдарованості.

Головним новаційним досягненням музичної драматургії театральних п'єс окресленого етапу є комплекс факторів, зокрема:

1) через музичні фольклорні різножанрові джерела, використані драматургами, широко поданий побутовий та обрядовий контекст сюжету п'єси;

2) протиставлення «українського» інтонаційного музичного та вербального комплексу та інонаціонального;

3) вкорінений тип експозиції спектаклю, який починається з презентації ліричної лінії сюжету (через жанр пісні-романсу), його обов'язковим елементом також є комічний гумористичний комплекс;

Значення творів цього етапу для подальшого становлення принципів української оперної драматургії загалом, та зокрема – драматургії опери «Запорожець за Дунаєм», ми вбачаємо у наступному:

1) у партію ліричних героїв та героїнь як центральний номер вводиться пісня-романс, що є свідченням – за влучною думкою дослідників, – «найтісніших генетичних зв'язків жанру побутового романсу з театральною практикою» [36, с. 546];

2) театральні п'єси побудовані з урахуванням значною мірою прагнення утілити українську ментальність, національну ідею волелюбності, своєрідності, опірності на фольклорний ґрунт у поєднанні з професійною традицією;

3) процеси героїзації, набуття патріотичних рис у процесі розвитку провідних ліричних персонажів є ексклюзивною рисою переважної більшості музично-драматичних творів цього етапу.

Таким чином, драматурги та перші автори музично-драматичних п'єс орієнтувались на особливий тип всебічно обдарованого співака-актора, і на знані постаті корифеїв, що були і є прикрасою українського музичного

театру тих часів. Ці моменти передували появі опери С. С. Гулака-Артемовського, були рушіями відповідних музично-стильових процесів.

1.2. СЦЕНІЧНА РЕЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ЗМІСТУ В РІЗНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»

Піднесенню музично-театральної культури України протягом ХІХ століття сприяло функціонування театральних труп, творча діяльність яких була чи не найголовнішим фактором формування та розквіту національно-патріотичного вектору вітчизняної культури, який існував у доволі несприятливих соціально-політичних умовах. У цьому процесі найбільш яскраво виявлена творча позиція талановитих митців блискучої плеяди майстрів театральної сцени «Театру корифеїв», – резонансної та високопрофесійної театральної трупи, що від часів заснування стрімко переросла рамки аматорського гуртка Г. Ашкаренка, що базувався у Єлисаветграді. З 1882 року, коли театральний колектив очолив М. Кропивницький, трупа взяла до постановки багатий шар українських музично-драматичних п'єс та опер вітчизняних композиторів. «Корифеї українського театру — М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовська-Барелотті та інші – поєднували високу акторську майстерність із мистецтвом співу. Музика була важливим драматургічним компонентом у їх спектаклях. Театр корифеїв акцентував свою увагу на творах українських композиторів («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського <...>» ([45, с. 14], курсив мій, С.Н.). Відтак, опера «Запорожець за Дунаєм», так само як і її попередниця «Наталка Полтавка», були найбільш популярними у репертуарі різних театрів, починаючи від дати її створення.

Опера С. С. Гулака-Артемовського має визначну сценічну історію: її прем'єра відбулася відразу після створення, у Маріїнському оперному

театрі 14 квітня 1863 року у авторській оркестровці¹. Але більш важливим для нашої теми є факт її наступної постановки – україномовної, яка відбулась вже за 20 років після прем'єри у м. Ростов (1884). Вокальні партії та ролі в опері виконували знані актори, провідні фігури української театральної школи, до того ж всебічно обдаровані актори українського театру, серед яких: у ролі Івана Карася – М. Кропивницький, у ролі Одарки – М. Садовська-Барілотті, партію Оксани виконувала М. Заньковецька². У подальшій історії постановок виконавцями *вокальної партії*, та, обов'язково додамо, – *театральної ролі* Івана Карася, були М. Садовський і П. Саксаганський.

В усіх постановках опери кінця XIX ст. – перших десятиріч XX ст. силами акторів-співаків яскраво піднесено та підкреслено національно-патріотичну ідею, яка провідним месиджем майоріла в опері С. С. Гулака-Артемовського. Кожен з виконавців провідних партій театрально-сценічними засобами підкреслював важливі моменти туги у неволі, мотиви розлуки з Батьківщиною, а кульмінації вибудовувалися як колективне свято та радість у передчутті швидкого позбавлення неволі.

Патріотична лінія неймовірної туги за визволенням, історичне тло руйнування козаччини, минула велич «матері» усіх козаків – Запорізької Січі постає важливим змістовим контрапунктом у початкових та фінальних сценах опери саме у «чоловічому дискурсі», що передбачав напрям

¹ Відомості щодо допомоги Семену Гулаку-Артемовському у редагуванні партитури його опери Костянтином Лядовим, що тоді був диригентом Маріїнського театру, наводить М. Загайкевич [36, с. 469].

² Широко відомою є патріотична позиція Марії Заньковецької, до речі – еталонної виконавиці партії Оксани в опері Г.А. «Запорожець за Дунаєм». Так, на «першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів у Москві 1897 вона у своїй доповіді вимагала ліквідувати тяжкі й принизливі обмеження, яких зазнавав український театр у царській Росії. У 1910–12 разом з П. Саксаганським вживала, на жаль, марних заходів щодо створення «Українського мистецького театру» в Харкові. У 1915–16 входила до складу «Товариства українських акторів за участі М. Заньковецької та П. Саксаганського під орудою І. Мар'яненка», 1916–17 — «Товариства українських артистів при участі М. Заньковецької та П. Саксаганського». 1918 очолила в Ніжині «Українську трупу під орудою М. Заньковецької» - зазначає Р.Я. Пилипчак [68].

художнього розгортання чоловічих образів козаків – старого (запорізького козака-вояки) та молодого (чорноморського гостя, нареченого Оксани). Так, у партії Карася у першій його сольній сцені (№ 3 – експозиція образу) зухвала пісня «Ой щось дуже загулявся» переривається спогадами про зустріч козаків, яка мала зовсім не «бенкетний характер». Цей натяк підкріплений сольним співом народної тужливої пісні про неволю та полеглих побратимів «Летів орел через море». Цей момент надавав вагомості образу, натякав на героїчне козацьке минуле. Історичні проєкції містяться також у розмовному епізоді, де Іван Карась згадує що на тій зустрічі «спом’янули і стару матір – Запорізьку Січ, а далі як заспівали «Летів орел через море», то аж сумно стало...»¹:

Ой летів орел та через море,
Та й подай мо..., ой подай море пити.

Ой подай море же пити, ой,
Ой горе ж тому коза..., ой козакові
Та й на чужби..., а й на чужбині жити.

Ой на чужбині жити, ой,
Та й ішов козак доро..., та й дорогою
Та й ой сів на, ой-ой сів на могилі.

Та ой сів на могилі, ой,
Та й сидючи на, ой на могилі
Ой сорочку, ой сорочку латає.

Ой сорочку й латає, ой,
Ой прийшла к йому дівчи..., ой дівчинонька
Та й стиха й про..., ой стиха же промовляє.

Та стиха промовляє, ой:
«Ой скажи, скажи коза..., ой козаченько
Та що сього..., ой що сьогодні за день?

¹ Текст наводимо за ресурсом «Цифровий архів фольклору України»:
<https://folklore.kh.ua/site/track?id=110>

Ой що сьогодні за день, ой?».
 «Ой а сьогодні субо..., ой суботонька
 Ой а завтра, ой а завтра неділя.

Ой а завтра неділя, ой!».
 «Ой чого ж в тебе коза..., ой козаченько
 Та й сорочка, та й сорочка не біла?.

Та й сорочка не біла, ой?".
 «Ой не біла та й не біла, та не буде біла,
 Мати стара, сестра мала, дівчина далеко.»

І далі Іван Карась промовляє «Щоб він, отой Грицько Нечоса... щоб йому на тім світі важко гикнулось!». Згадування Грицька Нечоса – це апелювання до постаті Гр. Потьомкіна, самі під цим прізвиськом він був відомий¹. Цей факт є доволі промовистим: з однієї сторони, тут присутня негативна конотація, Іван Карась натякає на участь Потьомкіна у руйнуванні Січі. З іншої, відомим є факт сумлінності, відданості справі захисту України характерника-козака війська Запорізького на прізвисько «Нечоса». Український поет Іван Котляревський присвятив Потьомкіну кілька рядків у тексті «Енеїди»:

*Прямий, як сосна, величавий,
 Бувалий, здатний, третій, жвавий,
 Такий, як був Нечеса-князь...*

Не обійшов увагою «князя Нечьосу» і Тарас Шевченко, котрий створив малюнок «Смерть Потьомкіна», де Світлійший князь Таврійський зображений в оточенні щиро сумуючих чорноморських козаків, його фігура та композиція потрактовані як образ присмертної військової слави (додаток С, фото 8).

¹ У 1772 на одній з козацьких рад Потьомкін був записаний до Кушівського куреня Коша Запорізької Січі почесним козаком під прізвиськом Грицько Нечеса, через його перуку.

Історичні реалії насичували театральні постановки суто українським контентом через візуальні додаткові канали, а найбільш промовистою символікою сповнений сольний вокальний та вербальний монолог Івана Карася в експозиції героя, що впливало на вирішення художнього завдання опери у патріотичному дусі. До того ж спектакль у цих версіях йшов українською мовою та без купюр.

Образ молодого козака, чорноморця та нареченого Оксани, також є провідним у музичному вираженні патріотичної ідеї опери. Молитва Андрія у фіналі опери звучить з хором, таким чином композитор розкриває ідею єдності та неподільності суспільства у прагненні до волі, незалежності, колективний образ вирішується через жанр молитви з хором, чим й підкреслюється духовна сила непереможного народу. Синергія української хорової та сольної вокальної культури, коли пронизлива мелодія Молитви у виконанні соловейка-тенора (партія Андрія) дублюється квітетом солістів опери, що яскраво підкреслює духовну велич, ментальну єдність та потужну силу українського етносу.

Виконавиці жіночих партій займають особливе місце у драматургії опери, проводячи особливу місію. Образ Одарки є невіддільною часткою, органічною парою образу Карася. Щодо вокального компоненту, то у дуетах та розмовних сценах Одарка є активною та дієвою учасницею жартівливих епізодів. У сольних виступах вона є уособленням образу типової жінки з життєвим досвідом: в арії та пісні (№ 14, III дія) - сумує та горює, співає тужливі плачові мелодії. Але у фіналі опери зливається зі своїм чоловіком-козаком у єдиному імпульсі патріотичного пориву.

У композиційному задумі образу Оксани та вирішенні стильових рис її вокальної партії, її вербальних монологів при уважному аналізуванні віднаходиться цілісний шар семантизованого змісту: цей образ в опері глибоко символічний (про що мова піде далі, у підрозділі 1.3.). Щодо виконавиць жіночих партій, відмітимо, що їх інтерпретації в історії оперного виконавства належать до «золотого фонду» української вокальної

культури. Серед перших з цілої когорти – Марія Садовська-Барілотті (додаток С, фото 10), яка була провідною виконавицею партії Одарки в опері Гулака-Артемовського та усіх сопранових партій в українських музично-театральних п'єсах та в операх кінця XIX ст. Марія Садовська-Барілотті, носійка акторської культури, співачка з широким вокальним обдаруванням належала до театральної династії України, була сестрою І. Тобілевича, М. Садовського, П. Саксаганського. Вона щиро плекала та реалізовувала національно-патріотичний вектор у побудові кульмінаційної сцени фіналу опери – як кантиленної пронизливої Молитви «Блаженний день» (квінтет з V дії), так і танцювально-запального радісного фіналу звільнення.

Одна з перших україномовних виконавиць партії Оксани – Марія Заньковецька, була актрисою та співачкою широкого діапазону, вельми обдарованою в усіх сферах (театр, вокал). Тогочасні критики сприймали її як видатну драматичну акторку, першу у цій номінації. Не дивлячись на те, що доля подарувала їй лише репертуар т. зв. «сільської тематики», Марія Костянтинівна спромоглася піднести рівень накалу кожної ролі, навіть простої сільської дівчини-сироти до неймовірних драматичних висот. Її жіночі образи заклали певний творчий стандарт, якого щиро дотримувалися усі подальші генерації співачок-акторок, зокрема й виконавиць ролі Оксани з опери С.С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Зазначимо ці потужні імена – що складають дорогоцінний скарб української вокальної традиції: О. Петрусенко, З. Гайдай, М. Сокіл, З. Христич, Є. Колесник, Г. Ципола, Л. Забіляста, В. Соколик, С. Сорока, Н. Захарченко, М. Бем, О. Станіславова, Г. Шоліна, Т. Пономаренко, К. Радченко та інші.

«М. Заньковецька – актриса широкого творчого діапазону, найвидатніша драматична артистка в українському театральному мистецтві XIX та початку XX століть. Сучасники сприймали її як духовну дочку Т. Шевченка, яка демонструвала душевну й моральну височінь української жінки. Мистецтво артистки було протестом проти насильства і приниження людини. Сучасники ставили М. Заньковецьку поруч із найвідомішими

європейськими актрисами Е. Дузе (Італія), С. Бернар (Франція). Як актриса вона відчувала драматизм свого часу, зокрема й власної творчості, у тому, що виконувала вузьконаціональний репертуар із переважно сільською тематикою, але сучасники оцінили великий творчий потенціал актриси, яка зуміла на матеріалі з українського життя глибоко розкрити психологічні проблеми тогочасного жіноцтва в усьому світі, сягнути висот у розвитку психологічного театру. У тих п'єсах, які за своєю суттю були комічними операми чи оперетами, М. Заньковецька виконувала ролі, в яких демонструвала високу вокальну майстерність. Створені нею сценічні образи пройняті глибоким драматизмом, ліризмом та іскрометною комедійністю» зазначає Р. Я. Пилипчак [68].

Опера «Запорожець за Дунаєм», класика українського музичного театру, з часу свого написання була дуже популярною, активно ставилася на різних сценах театрів України, екранізувалася. На сьогодні існують зафіксовані відеOVERSII як самої опери у різних постановках, так і версії фільмів-опер «Запорожця» у різному режисерському прочитанні. Видається доцільним згрупувати усі відомі варіанти у дві групи, що унаочнять тенденції у їх стильовому нахилі. Зазначимо, що, по-перше, *існують еталонні постановки*, у дусі стильової відповідності авторському задуму та музичному стилю опери; *по-друге*, постановки з хибною ідеєю та відповідною *стилістикою «шароварщини»*, що впливають з ідеологеми імперії, з нерозуміння провідних позицій культури та традицій українського народу, позиціювання нації як недолугої, нерозвиненої до рівня «старшого брата» (імперської Росії). У такому випадку викривляються сюжетні колізії, образи опери тлумачиться примітивно, на перший план висуваються фальшиві цінності: розважальність, сумнівні жарти, пияцтво, розгульне життя, що призводить до тлумачення сюжету як легковажного. Сценічний імідж та ідея цієї патріотичної опери, як ніякої іншої піддавались численним спрощенням. Історія постановок відображає важкі часи для української культури, коли діяли механізми заборони на виявлення потужних ресурсів

української культури та презентацію ментальної сили етносу, краси його мови, пісень, історичної минувшини, що призвели до різних викривлень ідеї опери, перетворення волелюбних ідей, закладених авторами у оперний сюжет про переселенців, відірваних від Вітчизни, що прагнуть, як Антей, торкнутися рідної землі. Вдамося до розгляду цих різних версій та змістового аналізу з позицій, заявлених у назві підрозділу: «Сценічна рецепція національно-патріотичного змісту в різних інтерпретаціях опери “Запорожець за Дунаєм”». У такому випадку «рецепція» тлумачиться нами у двох змістових проекціях:

- як авторська рецепція творчого досвіду попередніх етапів музично-театрального життя;
- як режисерська рецепція.

Перша позиція вже віднайшла відображення на сторінках підрозділів 1.1. та 1.2. при аналізі напрямів засвоєння і творчого переосмислення ідей, образів, оперно-театральних форм, у річищі *справжніх традицій* української музично-театральної культури, які розглянуті стосовно творчих позицій *автора твору* та *виконавців твору* – співаків-акторів, інтерпретаторів/інтерпретаторок оперних партій та ролей у *національно-орієнтованому дискурсі*. Другий аспект сприйняття зазначених позицій, їх інтерпретація режисерами-постановниками, має віддзеркалити певні естетичні норми соціально-культурного регламенту епохи, і у цьому напрямі авторські національно-патріотичні позиції в інтерпретації постановників постають у «кривому дзеркалі», набувають протилежного сенсу. В історії постановок є чимало хибних сценічних версій, що спотворювали високу національну ідею опери С.С. Гулака-Артемовського. Причин цього, на наш погляд, – дві. *Перша* пов'язана із прорахунками у лібрето та недоліками сценарного плану, що іде від самого автора (скоріше – авторів лібрето, оскільки їх було три). Також А. Рудницький, який мав можливість працювати з копіями авторського рукопису, намагаючись зробити власну редакцію, з його музикою, але такою що була б що була б

наближеною до стилю Гулака-Артемовського, виявив численні недбалості. Так, він вказує що музично-технічне оформлення було « <...> продуктом співпраці декількох осіб. Нема сумніву що фортепіановий витяг опери, так званий «клявір» робив не сам Артемовський, але його дружина Олександра, добра піаністка. Оперу інструментував Енгель, диригент Олександрівського театру і відомий «аранжер» у Петербурзі, який уже перед тим аранжував згаданий раніше водевіль Артемовського «Українське весілля». На жаль, як фортепіанова партія твору, так і його інструментація були зладжені страшенно невміло і недбало, присутня купа примітивних помилок у гармонізації, прозодії, тобто розділення правильних музичних акцентів у співаному тексті тощо» [71, с. 80]. Авторські помилки, зафіксовані у рукописах, швидко розійшлися світом, оскільки опера ставилася там, де жили українці, а їх діаспори – найчисленніші у різних країнах Європи, Америки.

Друга є взаємопов'язаною з першим фактором, недосконалості лібрето викликали необхідність перероблення, доповнення опери вставними номерами, навіть цілими актами, що здійснені як самим автором, так і його численними «редакторами». Самі ці факти стали поштовхом до низки версій цієї опери у її подальшому сценічному існуванні, деякі виявилися занадто віддаленими від початкового авторського задуму, що призвело, зокрема і до заміни визначених автором тембрів-амплуа виконавців основних оперних партій та ролей.

Авторську хибу С.С. Гулака-Артемовського у побудові лібрето при майже досконало вибудованій музичній драматургії, яка врахувала досягнення попереднього етапу розвитку українського театру, також вперше зазначив А. Рудницький¹. Він зазначає: «Лібрето написав сам

¹ Антін Рудницький (1902, с. Лука біля Самбора, Галичина — 1975, м. Томс Рівер, біля Філадельфії, США) — відомий український диригент, композитор, піаніст, музикознавець. Закінчив Львівську (польську) консерваторію, Вищу музичну школу в Берліні, музикологію вивчав у Берлінському університеті. Диригент оперних театрів у Харкові, Києві, Львові, оркестрів у Києві, Львові, Варшаві, Каунасі. Від 1937 жив і

Артемовський. Дарма, що й «театрал», він, на жаль, не дотримав найпершої і засадничої вимоги кожного драматичного твору взагалі, а драматично-музичного зокрема: логічного пов'язання дії і логічності її розв'язки. Отже, добра зав'язка дії і фабули опери “Запорожець за Дунаєм” у першій дії, тратить низьку послідовності в другій, а в третій розв'язується несподівано згідно з престарою рецептурою «*deus ex machine*», якою можна було розв'язати і закінчити все, будь-коли і будь-як, не зважаючи на послідовність чи просто здоровий глузд» [71, с. 78]. Побічно замітимо, що в опері присутні аж три автори лібрето: М. Загайкевич повідомляє, що окрім самого композитора, авторами вербального тексту опери є відомий український історик, знавець епохи козаччини М. Костомаров, також «тексти вокальних номерів та прозових фрагментів були написані Гулаком–Артемовським, а редакцію віршів здійснив знайомий композитора, літератор В. Сікевич» [36, с. 472].

Відтак, на початку ХХ ст. було здійснено декілька спроб «удосконалити» драматургію опери та вокально зацентувати характеристику важливого жіночого образу опери – Оксани. Первісним «покращенням» можна вважати суто музичне втручання, що дещо спотворило цілісну авторську стилістику оперної партії Оксани. Мова йде про вставний номер, пісню Оксани «Прилинь, прилинь, козаче мій» автором якої був Оттон Вікторович Оскнер¹. Пізніше ґрунтовну редакцію опери

працював у США: виступав як піаніст, симфонічний і хоровий диригент (за його безпосередньої участі відбулися концерти української симфонічної музики й хорового товариства «Кобзар»).

¹ Автор вставного номера у партії Оксани був яскравим музикантом, що знався на специфіці музично-драматичного театру. На сьогодні відомості про нього доволі скупі: «Оскнер Оттон Вікторович (22. 03(03. 04). 1854, с. Ярошівка Звенигород. пов. Київ. губ., нині Звенигород. р-ну Черкас. обл., дата смерті невідома) - хоровий диригент, композитор. Походив з дворянського роду. Брав приватні уроки музики. 1883–84 – капельмейстер харківської оперної трупи М. Медведєва, 1884 – Першої української професійної трупи М. Старицького, де зокрема диригував оперетою «Чорноморці» Миколи Лисенка. 1891 – хормейстер харківської оперної трупи О. Картавова. 1900 керував хором з 22-х осіб під час літніх гастролей «Першого російського товариства артистів Імператорської Російської і Московської опери». 1894 перебував на гастролях з

“Запорожець за Дунаєм” спеціально для постановки у Харкові в 1893 році зробив пан Голєров, відомостей про цю персону не збереглося, але цей варіант не прижився у театральній практиці і оперу ставили у первісній редакції тривалий час. Наступне втручання у оперу пов’язано з написанням вже цілої додаткової вставної дії під назвою «Карась у Султана», текст якої написав Василь Овчинников, а музику – пан Лихтваренко. Дослідники зазначають що «<...> обидва додали й чимало нового до існуючих оригінальних дій, наприклад, хор «У бережку край ставка», позичений у вистав “Запорожця за Дунаєм” трупами Кропивницького й Садовського», – далі Антін Рудницький емоційно додає: «справжнім дивоглядом можна вважати той факт, що музику до цього твору цілком у стилі української народної пісні написав італієць Джузеппе Сарті» [71, с. 78].

Згаданий В. Овчинников працював у московському Великому («Большому») театрі на посаді суфлера і «лобіював» українські оперні постановки. Так, справжнім виявленням підтримки майбутньої творчої діяльності створеної у 20-х рр. XX ст. «Державної опери Харкова» стали дві вистави опери «Запорожця за Дунаєм» у редакції Овчинникова-Лихтваренка у Великому театрі в Москві 1915, здійснені задля благодійної підтримки Харківського оперного театру. У спектаклях були залучені зірки оперної сцени. Співаки українського походження проспівали чоловічі партії: у ролі Івана Карася виступив Платон Цесевич, у ролі Андрія виступив Іван Алчевський, у жіночих партіях співали російські солісти: К. Держинська (Одарка), Н. Калиновська (Оксана). Партію Султана виконував Ф. Павловський.

оперною трупой С. Мамонтова, яка виступала в Маріїн. театрі (С.-Петербург). 1902–03 жив у Санкт-Петербурзі. Від 1916 – у Харкові, подальша доля невідома. Був популярний як автор багатьох романсів, що увійшли до репертуару знаменитих свого часу співаків А. В’яльцевої, В. Паніної, Ю. Морфессі» [35].

Нова редакція опери здійснена 1933 року у Львові, її переробка відноситься до 1935 р. Її авторами стали Роман Григорович Купчинський¹ та Станіслав Пилипович Людкевич. Ця редакція отримала своєрідне творче доповнення, здійснене потужними постатями українського музичного Олімпу, що працювали у Києві. У 1935 році М. Рильський (автор тексту) та В. Йориш (автор музики) створили нову дію «Карась в гостях у султана», спрямовану для оновлення опери спеціально для гастролей Київського оперного театру в Москві, у березні 1936 року. Партії та ролі виконували: Одарка – Марія Литвиненко-Вольгемут, Карась – Іван Паторжинський; режисером виступив Володимир Манзій, диригентом – Володимир Йориш.

Антін Рудницький робить висновок: усі зазначені спроби не були цілком успішні «<...> і лібрето опери “Запорожець за Дунаєм” так і далі залишається свого роду дивоглядом з яким, чи пак з якого, мабуть, неможливо зробити будь-що путнє, драматично оправдане і логічно зрозуміле» [71, с. 78].

Надалі, опера «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського, існувала у змішаних редакціях. У тридцятих роках опера стала однією з «найвидатніших ювілейних вистав за новітніх часів», яка поставлена в інструментуванні С. Людкевича у Великому театрі у Львові 1935-го року (назвемо її «перша професійна редакція», здійснена митцями України у ХХ ст.). Спектакль був повторений тим же театром тричі, а пізніше з тріумфом пройшов у шести головних містах Західної України. Варто навести виконавський склад, що зазнав справжнього успіху, це: Одарка – Марія Сокіл², Карась – Іван Романовський, Ольга Лепкова (Оксана); Андрій –

¹ Роман Григорович Купчинський (1894–1976) – український поет, прозаїк, журналіст, композитор, критик, громадський діяч.

² Марія Сокіл (1902, с. Жеребець, на Запоріжжі – 1999, Юнгстаун, штат Огайо, США) – видатна українська оперна та камерна співачка. Вона навчалась у консерваторіях України, Італії, Німеччини, була титульною солісткою Харківської (1927–1930) та Київської (1930–1932) опер. Виступала на провідних європейських та американських сценах. Дружина композитора А. Рудницького. У 1937 р. разом із чоловіком виїхала на гастролі до США, де й залишилася.

Михайло Голинський, Султан – Михайло Маслюк-Мартіні, режисер – Олександр Улуханов, диригент Антін Рудницький. «Слід зазначити, що А. Рудницькому належить ряд театральних постановок «Запорожця за Дунаєм», у тому числі 19 грудня 1935 року у Львові він здійснив проект «Ювілейна 1000-на вистава», що її було зіграно десять разів (чотири у Львові, інші – в містах Галичини) та здійснено передачу польськими радіостанціями – вперше в історії українського музичного мистецтва¹» [40, с. 536].

Основний склад цієї творчої групи, за вельми широкої участі А. Рудницького, який «дописав» значні фрагменти музики до авторського тексту С.С. Гулака-Артемівського, в Америці, силами меценатів діаспори, записала музично-ігровий фільм-оперу «Запорожець за Дунаєм» в доволі оригінальній реакції, де були враховані прорахунки лібрето, ліквідовано купюри, пов'язані зі скороченням важливого персонажу та суттєво доповнений музичний шар опери. Подія відбулася за підтримки Василя Авраменка і цей факт ретельно висвітлює А. Рудницький.² «Як підкреслює музикознавець Роман Савицький-молодший, народження української акторської кінематографії в США настало в другій половині 1930-х, коли відомий хореограф, культурний діяч та продюсер Василь Авраменко випродукував перші українські звукові музичні фільми – «Наталка Полтавка» (1935) та «Запорожець за Дунаєм³» (1939)» [40, с.528].

¹ Рудницький А. Ювілейні вистави «Запорожця за Дунаєм» в Галичині 1935 р. (З нагоди вистави в Нью-Йорку 1-го лютого 1942 р.). *Свобода : Часопис*, 1942. 16 січ., ч.11.

² Ганна Карась у статті про екранізації українських фільмів-опер силами діаспори зазначає «Авраменко Василь (1895–1981) – знаменитий український хореограф, відомий культурний діяч та продюсер. Цей унікальний талант-самоук, який з 1925 року перебував у вимушеній еміграції (Канада–США), прославився насамперед як балетмейстер і виконавець українського народного танцю, проте був відомий також як режисер-постановник і менеджер української кіноіндустрії за кордоном» [40, с. 530].

³ В. Авраменко на базі першої української фільмової компанії «*Dnipro Film Corp. Inc*» К. Лисяка (1924–1927) у 1936 р. створив у Нью-Йорку компанію «*Ukrainian Film Co. «Dnipro»*», комітет якої провадив широкі рекламні акції – видавав проспекти,

«Друга редакція», на відміну від західноукраїнської версії, використовувалася у сценічній практиці переважно у радянську епоху у театрах Центральної України. До ювілейної річниці композитора у 1983 році вийшли оновлені партитура та клавір опери Гулака-Артемовського: музичну редакцію та нове оркестрування здійснив П. Майборода, фортепіанну партію клавіру опери виправив В. Кірейко, до редагування *просодії* докладалися також І. Паторжинський, Ф. Надененко, М. Рильський та інші діячі культури – співаки, диригенти, композитори та поети. Саме на підставі цих джерел і здійснено класичні постановки опери Гулака-Артемовського у другій половині XX ст., на початку XXI ст. Дмитром Гнатюком, Мирославом Скориком та Анатолієм Солов'яненко-молодшим. Також ця «колективна» редакція лягла в основу музичної складової екранізації фільму-опери, здійсненою у традиціях радянського кінематографа у 1953 році Київською кіностудією художніх фільмів (режисер Василь Лапокниш, музичний керівник – Михайло Вериківський). Згадувані традиції радянського кінематографа були доволі міцними, оскільки підтримувалися постійним тиском ідеологічних відділів на митців УРСР, тобто створити нову інтерпретацію української оперної класики поза вимогами соціалістичного реалізму було неможливо. Кінематограф в Україні у тоталітарну епоху розвивався завдяки Олександру Довженку та Івану Кавалерідзе. «Останній у 1936 році зняв «Наталку Полтавку» – першу радянську кінооперу в дусі переповненої етнографізмом і театральності серії «Українських пісень на екрані», в 1937-му – ставить «Запорожця за Дунаєм» за твором С. Гулака-Артемовського <...> Еміграція не мала й такої чудової акторської плеяди, яка була залучена до радянського фільму: І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, драматичний актор С. Шкурат. Останній, до речі, блискуче виконав центральну роль Карася у

повідомлення, інформації, звернення, афіші про фільмування і демонстрацію в Нью-Йорку українських звукових фільмів-опер [там само].

наступній кінороботі І. Кавалерідзе «Запорожець за Дунаєм» у парі з оперною співачкою А. Левицькою (Одарка). Цей фільм, знятий у 1937 році, випередив кіноверсію опери С. Гулака-Артемовського у постановці В. Авраменка (1938)» [40, с. 532].

Вдамося до розгляду деяких постановок зі зміненою *стилістикою*, де автори версій осучаснювали оперу Гулака-Артемовського, транслюючи нові ідеологеми часу. У таких постановках рецепція домінантної ідеології витісняла закладені авторами позиції національно-орієнтованої стилістики, а процес національного стилетворення модулював від типологічного (за визначенням І. Ляшенка), з орієнтацією на мелос та жанри української традиції, – до контактного типу. Так, у часи пролеткульту у 20-х роках ХХ століття у Харкові було здійснено спробу осучаснити «Запорожця». «Нове лібрето в жанрі викривальної сатиричної комедії написав Остап Вишня: герої опери – емігранти в Марокко грали класичного “Запорожця за Дунаєм” для тубільців аби заробити «на хліб», композитор М. Тіц дописав ряд вокальних та інструментальних номерів, використавши теми популярних романсів, народних пісень танців та джазові мотиви [36, с. 484].

Інший показовий приклад несе ознаки «шароварищини», відвертого кітчю. Мова йде про екранізацію опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» Національною кіностудією художніх фільмів ім. О. Довженка режисером М. Засеєвим-Руденко, що здійснена у 2006-2007 рр. Цей експеримент виявився відверто невдалим з концептуальної погляду, він привернув увагу театральних та кінокритиків, музикознавців, зокрема О. Брюховецької у ряді статей 2008 року [20; 21; 22], Г. Карась [40]. Були залучені актори та співаки: Богдан Бенюк (за нього співає Микола Шопша), Марія Стеф'юк, Володимир Гришко, Тетяна Ганіна та ін.). <...> версія викликала нищівну критику як така, що продовжує копіювати колоніальну міфологію Співаки академічної традиції, зокрема Марія Стеф'юк була однією з органічних виконавиць, яка вимальовувала контури ролі та вокальний абрис партії, виходячи з власного бачення, спираючись на високі

стандарти національних джерел стилю та жанру опери. У даному контексті необхідно зазначити давній принциповий опір Марії Стеф'юк проявам шароварщини. Тверді переконання та знання національних типів, їх істинної характерності, сформувало певні етичні норми співачки у відношенні до стилю виконання національно-орієнтованої класики. Тому сприяло багато факторів – і походження (співачка була родом з села, завжди орієнтувалася на справжні цінності [5; 60]). Виконавиця ролі Одарки у фільмі-опері “Запорожець за Дунаєм” спиралася на власні знання народних характерів та побуту. До того ж певне виховання духу та характеру, непорушного морального стрижня додатково відбулося під час навчання у консерваторії у Н. Захарченко, чия постать була знаковою в історії українського вокального мистецтва, формування її "школи" [3; 5; 62], у колі справжніх патріотів України¹.

Відтак, навіть ті редакції, де музично-драматургічні параметри знаходяться у відповідності до авторського першоджерела та стилю,

¹ Марія Стеф'юк згадує своє спілкування з колом дисидентів у ті часи, що сприяло зміцненню її світоглядних орієнтирів у бік панування національної ідеї. Подібний індивідуальний шлях духовного зростання, що акумулював сили для внутрішнього опіру фальшивим цінностям сформувався у співачки ще на другому курсі консерваторії. Волею долі вона потрапляє на роботу у ресторанний гурт «Барви», що спеціалізується на виконанні української фольклорної музики. Це було місцем зустрічі патріотів міста Києва. Ресторан – з промовистою назвою «Наталка-Полтавка», де збиралися дисиденти-шістдесятники, які й сприяли зміцненню високих громадських орієнтирів Марії Стеф'юк. В своєму інтерв'ю вона згадує: «[ресторан «Наталка-Полтавка»] був на трасі, як їхати в Бориспіль. Дуже красиво побудований, його розмальовував художник Борис Плаксій. Дуже багато приходило людей, шістдесятників зокрема. Слухали наші пісні. А ми дуже вільно почали співати стрілецькі пісні,<...> саме там познайомилися з В'ячеславом Чорноволом (ініціював проголошення Декларації про державний суверенітет та Акт проголошення Незалежності України 24 серпня 1991 року), з Аллою Горською (художниця та дисидентка, громадська діячка, одна з перших представниць андеграунду, діячка правозахисного руху 1960-х), з Віктором Зарецьким ще (живописець, монументаліст, графік, педагог, громадський діяч, чоловік Алли Горської. Це був осередок українства» (Леонтьєва, 2023). Самі цей життєвий та соціальний феномен справив на співачку сильне враження, і надалі сприяв укріпленню її відповідних стильових позицій у відтворенні аутентики народнопісенного репертуару та романтичних українських опер, позбавлених сусальності та кітчу.

рецепція національно-патріотичної ідеї чітко прослідковується, зміни та втручання у авторське «живе тіло» опери спотворюють авторський задум. Як добре помітно з переліку редакцій та їх змістової характеристики, радикальні зміни переважно стосувалися лінії взаємодії І. Карася з Султаном, частково – Оксани та Андрія, але відзначене, на наш погляд, вплинуло на переінакшення суто театрального параметра, що чітко пізнається через аналіз механізму контактної інтеракції персонажів. Зазначене виявляє спотворення авторської музичної драматургії. У цьому сенсі у редакціях не вповні зрозумілим стає й принцип контактного стилетворення (за І. Ляшенком), що у опері Гулака-Артемовського є «родзинкою» та прикрасою твору, гумористичною знахідкою. І цей аспект найбільш яскраво проявляється саме музично, як рецепція турецького компонента у сценах Івана Карася та Одарки «Тепер я турок, не козак». Але окреслені вектори потребують свого подальшого дослідження.

1.3. МЕХАНІЗМИ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ОБРАЗУ ОКСАНИ З ПЕРСОНАЖАМИ ОПЕРИ: ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ІНТЕРАКЦІЇ ПЕРСОНАЖІВ

Механізм інтеракції персонажів у театральному спектаклі – це складна система взаємодії сценічних образів, яка визначає динаміку, конфлікти та тип розвитку дії на сцені, відповідно до імпульсів драматичного твору. Інтеракція (взаємодія) персонажів має свої специфічні закони, які є основою театального мистецтва, адже саме через них розкриваються теми, ідеї спектаклю, проходять певну динаміку становлення характери героїв. Інтеракція персонажів у театрі — це живий організм, де кожна дія викликає реакцію, кожне слово — емоцію, а кожна сцена — конфлікт. Через цю взаємодію глядач отримує не лише сюжетну «інформацію», напрям розгортання колізій, дороговказ у складній «мережі стосунків».

Як спеціальний системний інструмент розуміння механізму функціонування театрального, у тому числі і музично-драматичного спектаклю, цей феномен відносно нещодавно стає предметом наукового вивчення. На сьогодні існує сучасна література, переважно, англomовна. Цікавим видається процес екстраполяції теоретичних та практичних напрацювань закордонних наукових досліджень на конкретні сценічні ситуації ролі Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм», адже при зовнішній скромності цього персонажу в опері саме цей жіночий образ є багат шаровим і ще не розгаданим. Він слугує «центральною рупором», беззаперечним провідником національно-патріотичної ідеї твору. Вдамося до розгляду теоретичних позицій досліджень у галузі інтеракції.

За науково-практичним посібником «*The Art of Acting*» [88], що розкриває методику С. Адлер, акторська інтеракція ґрунтується на глибокому розумінні природи людської поведінки та володіння мистецтвом пластичної дії, а у випадку оперного спектаклю – нюансами вокального інтонування, їх насиченістю невербальним змістом. Стелла Адлер зазначає, що не штучна, природна, правдива взаємодія між акторами виникає через комплекс цілеспрямованих механізмів: фізичну дію, розвинену уяву, уважне спостереження, обґрунтування кожного вчинку, продуману або миттєву адаптацію до мізансцен та «чесну, органічну реакцію на партнера» [88]. Ці елементи забезпечують не імітацію почуттів, а їхнє живе, сценічне народження. Особливе місце займає уява, яку С. Адлер та інші дослідники (Дж. Холт [93], Д. Мендельсон [94], Л. Мейєр [95], Дж. Бенедетті [89], Р. Коен [91], Б. Берман [90], Н. Кук [92], М. Паркер [96], Дж. Вебстер [97]) вважають центральним інструментом актора-співака, оскільки вона дозволяє вийти за межі конкретної сюжетної ситуації і створити багатовимірну, правдоподібну сценічну реальність, змодельовати бажане. Інтеракція в їхньому розумінні не є певним «набором» реплік-відповідей, а скоріше це – безперервна динаміка між реальними та уявними персонажами, які мислять, відчують і діють в конкретному та віртуальному просторі й

часі. Таким чином, метод інтеракції спрямований на фізичну (пластичну) та ментальну сфери актора як творця органічної дії, здатного взаємодіяти на глибинному рівні з внутрішнім світом свого героя.

Розкриємо наше бачення механізму інтеракції Оксани в опері С.С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» згідно з теоретичними позиціями різних дослідників та авторів практичних посібників¹, зазначимо конкретний прояв механізму інтеракції у драматургії опери, маючи за основу відповідний теоретичний базис (аналітична таблиця вміщена у Додатку Б, № 1). Обов'язково врахуємо, що образ Оксани в опері є другим жіночим, але не другорядним, а роль та стилістика оперної партії Оксани яскраво виявляє належність до глобальної течії *романтизму національного спрямування*:

1. Дія (action) як основа театральної взаємодії².

Експозиція. I дія, сцена Оксани: романс «Місяцю ясний». Вокальний номер. Вербальний монолог перед виконанням третього куплету романсу.

Дія, як і взаємодія з реальними персонажами опери у момент експозиції образу Оксани – відсутня. Наявною є подвійна «інтонаційна експозиція»: вокальна (спів) та вербальна (театральний монолог), текст монологу побудований на переказі змісту двох співаних куплетів романсу. У монолозі-зверненні до природних сил (№ 2, романс «Місяцю ясний»), переважає зовнішня статичність, але образи природних сил емоційно окрашені, динамічні. У момент кульмінації актуалізується образ коханого «перебіжчика з того краю, молодого чорноморця» з яким існує непряма

¹ J. Holt [93], S. Adler [88], D. Mendelsohn [94], L. Meyer [95], J. Benedetti [89], R. Cohen [91], B. Berman [90], N. Cook [92], M. Parker [96], J. Webster [97].

² Теоретики зазначають у розкритті цієї позиції, що актор/акторка не просто відчуває, а діє через виконання мізансцен та конкретних завдань: це можуть бути рухи, фізичні або емоційні вчинки.

інтеракція, відбувається групування ментально споріднених образів, підкреслюється тісна єдність персонажів.

Розвиток та кульмінація ліричної лінії. II дія, № 13 Сцена Оксани «Ангел ночі», № 14 дуєт Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви»¹.

Опосередкована інтеракція: звернення у монологі до прекрасного друга, кордоцентризм сприйняття, передчуття кохання (№ 13). Пряма інтеракція, тілесний контакт та музична пряма інтеракція, яка виявляє себе у дуєті злагоди, у мелодійному устрої повної гармонії та повторення музичного матеріалу Оксани з парії Андрія, дуєтні форми побудовані на активній взаємодії: композитор використовує питально-відповідальну структуру фраз.

Трагічне загострення сценічної ситуації № 17 Квінтет «В нещасливій нашій долі» та розв'язка, генеральна кульмінація № 21 сцена Андрія з хором «Владико Неба і Землі», № 22 фінал «Там за тихим за Дунаєм».

Пряма інтеракція, об'єднання в ансамблевих формах та масових сценах з усіма персонажами. Танцювальна стихія.

1. Уява (Imagination)².

Експозиція. I дія, сцена Оксани. Опосередкована інтеракція з Андрієм (уявне спілкування), з Іваном Карасем (названим батьком – збіг прагнень та думок про звільнення, ідентифікація себе як частки козаччини з ідеєю вольниці). Уявляє далеку Батьківщину як «Божій рай на землі», процес звільнення з неволі поєднує з мотивом порятунку, цю дію очікує від коханого. Реалізація у монологі, які звернені не до реальних осіб – до стихій природи. Образ безмірного щастя від мрії про коханого Андрія. Життя у

¹ У різних редакціях партитур та у клавірах існує різна нумерація сцен.

² Взаємодія народжується через здатність актора уявити обставини, стани, інші персонажі, об'єкти.

мріях, вихід за межі побуту, домівку Одарки та Карася відчуває як «убогу хатину дівчиноньки-сироти на чужині».

Розвиток та кульмінація ліричної лінії. II дія, № 13 Сцена Оксани «Ангел ночі», № 14 дуєт Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви».

В уяві персонажу Оксани – романтична картина світу: уява «затмарюється» перешкодами, хмарами, річкою, а романтика ночі тлумачиться як захист. Розпорошення в інтеракції прямого та опосередкованого векторів між реальним та уявним світом. Крайня романтизація образу та вокальної партії.

Трагічне загострення сценічної ситуації № 17 Квінтет «В нещасливій нашій долі» та розв'язка, генеральна кульмінація № 21 сцена Андрія з хором «Владико Неба і Землі», № 22 фінал «Там за тихим за Дунаєм».

Образ смерті від рук ворогів є уявним, але він матеріалізується у музичній тканині і впливає на появу траурного епізоду у № 16 (додаток Б, приклад № 2). Максимальний ступінь прямої інтеракції з усіма персонажами виправданий близькими емоціями в очікуванні страти. Це виявляється не тільки театральною мізансценою (гуртуванням), а й музично, у музиці квартету Одарки, Оксани, Андрія, Карася. Квартет злагоди суто музично демонструє нетипову реалізацію: кожен персонаж об'єднаний просодією, ритмом промовляння слів, але мелодія, текст у квартеті у них відрізняються.

2. Обґрунтування (Justification)¹

Експозиція. I дія, сцена Оксани. Образ дівчини-одиначки. Просторове розташування на сцені: відсутність колективних дій (на роботу відправляється окремо від дівчат, не підтримує хоровий спів початкового номера сцени «Ой збирайтесь працювати» та завершального номера сцени «Хто працює, той і має». Відсторонення та саморефлексія.

¹ Кожна дія має логічне або емоційне підґрунтя — “чому персонаж так чинить саме зараз?”.

Розвиток та кульмінація ліричної лінії. II дія, № 13 Сцена Оксани «Ангел ночі», № 14 дуєт Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви».

Інтеракція та взаємодія з колективним образом як підготовка ліричної сцени : Оксана підтримує хоровий спів «Рідний край ми споминаймо» та є учасницею, глядачкою танцювальної сьїти (№№7-12).

Трагічне загострення сценічної ситуації № 17 Квінтет «В нещасливій нашій долі» та розв'язка, генеральна кульмінація № 21 сцена Андрія з хором «Владико Неба і Землі», № 22 фінал «Там за тихим за Дунаєм»

В усіх загостреннях сценічної ситуації та виникнення трагічних сюжетних колізій виникає непряма інтеракція з Андрієм, об'єднувальним моментом якої є вербальне звернення до образу омріяного почуття свободи та Батьківщини.

3. Деталі / ускладнення (Complication)¹

Експозиція. I дія, сцена Оксани. Тілесна спрямованість у вокальному монолозі до символів небесного простору, Дунаю як уособлення чужини. У мізансцені зборів на роботу – похила голова, тілесна експресія, акторські засоби пластики жалю, туги, що унаочнює контраст з настроєм молодих дівчат-подруг.

Розвиток та кульмінація ліричної лінії. II дія, № 13 Сцена Оксани «Ангел ночі», № 14 дуєт Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви». Опосередкована та пряма інтеракція, сповнена романтичних деталей. У ситуації трагічного загострення III дії, у № 17 (Квінтет «В нещасливій нашій долі») та у драматургічних етапах розв'язки, генеральної кульмінації (№ 21 сцена Андрія з хором «Владико Неба і Землі», № 22 фінал «Там за тихим за Дунаєм») - акцент припадає на процес об'єднання, групування у

¹ Інтеракція збагачується дрібними деталями, які “оживляють” дію: жести, предмети, несподіванки

прямій та опосередкованій інтеракції з прийомними батьками, як тілесно, так і у вокальних ансамблях.

4. Сприйняття / Спостереження¹.

Експозиція. I дія, сцена Оксани. Повна та принципова виключеність з реалій, вихід з тілесно-активного, переміщення у внутрішній світ, підкреслена інтровертність. Звучання перших двох куплетів за кулісами, потім, з появою на сцені, спів переривається й Оксаною озвучується театральний монолог. Включення у життєвий простір переселенців відбувається на кульмінаційному звучанні 3 куплету романсу “Місяцю ясний”, де підкреслюється активне прагнення до свободи. Відповідно, стихії природи постають у динамічному просторі уяви Оксани: “Тихий Дунаю, зелений гаю, Хвилі кипучі, вітри могуті! Хвилі кипучі, вітри могуті, Вас я благаю, Грудь облежте – Вість принесіте З рідного краю!”.

Розвиток та кульмінація ліричної лінії. II дія, № 13 Сцена Оксани «Ангел ночі», № 14 дуєт Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви».

Інтеракція опосередкована та пряма проявляється у «включеності» усіх каналів сприйняття партнерів, тілесна та жестова взаємодія.

Трагічне загострення сценічної ситуації № 17 Квінтет «В нещасливій нашій долі» та розв’язка, генеральна кульмінація № 21 сцена Андрія з хором «Владико Неба і Землі», № 22 фінал «Там за тихим за Дунаєм»

Інтеракція опосередкована та пряма проявляється у інтенсифікації усіх каналів сприйняття партнерів, де домінує тілесна та жестова взаємодія, а також проявляється підпорядкованість станам молитовним, емоціям радості, танцювальній стихії.

¹ Актор має уважно *бачити й чути* партнера, обставини, предмети — це робить реакції живими.

5. Обставини (Given Circumstances).¹

Експозиція. I дія, сцена Оксани. Життя у мріях, уявному світі, прагнення втечи та звільнення. Уособлення виключеності із соціально-побутового контексту: звучання експозиційного номера за сценою, тілесна відсутність у житті соціуму, і у домівці (репліка прийомної матері, Одарки: «А Оксани все нема і нема»).

Як у розвитку та кульмінація ліричної лінії у II дії, так і у кульмінації та розв'язці відбувається повна інтегрованість у життя соціуму.

7. Неупереджена реакція (Truthful Reaction)².

Експозиція. I дія, сцена Оксани. Реакції не сумісні з образом молодшої дівчини, слухняної, працьовитої. Відсутність живої реакції на присутність подруг.

Розвиток та кульмінація ліричної лінії. II дія, № 13 Сцена Оксани «Ангел ночі», № 14 дуєт Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви». Емфатичні ажитовані вигуки – максимальний накал та прагнення до прямої інтеракції. *Трагічне загострення сценічної ситуації та розв'язка* – презентація та повернення до першоджерел образу простої дівчини, козачки.

СТИСЛІ ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ.

Таким чином, образ Оксани постає як *піднесений романтизований жіночий образ*, що виходить за межі побутових реалій. Разом з тим, це образ *одиначки*, не вкоріненої у соціальну групу переселенців за Дунаєм – інтеракція як взаємодія вербальна або вокально-ансамблева, сценічно-

¹ Соціальні, історичні, побутові умови, які формують контекст і тип взаємодії персонажів.

² Реакція в моменті — як реагував би *прототип персонажу*, а не актор. Основне джерело живої сценічної взаємодії.

просторова, контактна в неї відсутня, усі монологи Оксани аж до фіналу II дії звернені не до фізичних осіб, людей, рідних, подруг, а лише до природних стихій. Оксана втілює архитипічний образ *сироти*, що трактується символічно, як трагічний образ людини, позбавленої батьківщини, яка живе на чужині й відчуває, як *патріотка* Вітчизни свою віддаленість від сакрального образу матері-рідної землі. Домінантна думка усіх дій та прагнень Оксани – з'єднання з Батьківщиною (що для неї є символом щастя: жіночого, загальнолюдського, суспільного). У центрі її ментального Всесвіту – архетип Матері, що оприявлюється словами її прийомного батька, Івана Карася: «стара рідна матір Запорізька Січ», з образом якого у Оксани є ментальна близькість. Специфіка інтеракції окреслює й символічне наповнення образу названої матері Оксани - Одарки: в механізмах прямої, або опосередкованої інтеракції по лінії «*Одарка* (прийомна матір на чужині) – *Оксана*» контакт відсутній, він з'являється лише у завершальних сценах опери.

Відтак, перший розділ «Музично-драматургічний вимір опери «Запорожець за Дунаєм» у контексті національної оперної традиції» порушує важливі питання. Зазначена провідна роль театрального компоненту оперного твору як вагомого чинника формування української національної оперної традиції другої половини XIX ст., а також наголошується на важливості акторського параметру (розмовні епізоди, вербальний текст оперної партії). Визначені аспекти не можна опускати, надаючи аналіз зазначеній проблематиці. Висновки розгляду історичних канонів української вокальної школи у методиці втілення партії Оксани, доводять, що цей образ відіграє важливу драматургічну функцію в структурі опери, поєднуючи ліричне тло образу з драматичними мотивами; саме її образ композитор поглиблює, драматизує, наділяє насиченою національно-патріотичною символікою. У дослідженні типології інтеракції та принципів сценічної взаємодії Оксани з іншими персонажами, окреслено механізми

музично-драматургічного розвитку її образу через розуміння механізмів театральної інтеракції, які прямо та опосередковано втілюють ідею опери С.С. Гулака-Артемовського.

РОЗДІЛ 2.

ОБРАЗ ОКСАНИ В ОПЕРІ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» У РАКУРСІ ПРОБЛЕМАТИКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

2.1. МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ПАРТІЇ ОКСАНИ: ЕЙДОС ВОКАЛЬНОСТІ

Вокальне мистецтво є важливим типом виконавства, в якому провідна роль належить не тільки силі та вправності співацького голосу, а і його енергетиці, багатшаровості культурного контексту, історичній глибині традицій. Українська вокальна школа є знаною у всьому світі. Її ознаки – високий професіоналізм, оригінальність, високий рівень персоналістичності: кожна особа, що належить до неї, має непересічну творчу харизму, акторський талант, окрім того, що є носієм унікального голосу. Саме цей фактор дозволив українській вокальній школі висунутися на перші позиції світового виконавства ще у ХІХ столітті, розвинути міцну музично-театральну жанрову традицію в історії музики. Зароджуючись у надрах українського театрального-драматичного мистецтва, українське оперне виконавство проходить складний шлях формування і його “знаковість” можна окреслити рядом понять високих філософських категорій пізнання.

Одним з всеосяжних понять для характеристики українського вокального мистецтва, «української школи» є поняття ейдосу, системно розроблене В.Г. Антонюк [6; 7; 8; 12; 13; 15]. Особливо актуальною ця категорія постає стосовно тих українських митців, що свій професійний розвиток та становлення отримали в умовах імперії, на чужині. До таких віднесемо і С.С. Гулака-Артемівського, і Т. Г Шевченка, інших митців. І у зазначеному персоналістичному контексті особливо влучним вдається визначення ейдосу, надане В.Г. Антонюк: «Ідеться про музичні ейдоси, феноменологічний зміст яких утримує не лише музичні, а більшою мірою –

етнокультурологічні категорії, надаючи рис етнічної знаковості “німим” символам національної культури, наприклад, в умовах вимушеної еміграції» [13, с. 103]. Відзначене науковицею прямо відображає сутність творчих імпульсів С.С. Гулака-Артемовського. Його творчі та ідейні позиції були суголосні з традиціями національно-орієнтованих патріотичних шарів театральної спільноти України, звідки він походив, і у своїй опері т.зв «німі символи» національної культури були озвучені композитором та співаком у повний голос. Але обмеження вільного висловлювання існувало як у імперії, так і в Україні у часи життя С.С.Гулака-Артемовського. У аналогічній ситуації опиняється його товариш, видатний митець Т.Г. Шевченко. Розглядаючи ці категорії, дослідниця розкриває систему багатогранного поняття *ейдосу*, та у творчості видатного Кобзаря вбачає *ейдос ностальгічної вокальності*, що видається актуальним і для Гулака-Артемовського. «Обґрунтування вокальної суті творчості Тараса Шевченка здійснимо шляхом виявлення образних особливостей його художнього світу, а саме через *ейдос ностальгічної вокальності* (гр. *eidos* – образ). Саме тут важливо зазначити, що, беручи за феномен культури хворобливий *ейдетизм* (невроз – *fin de siecle*), можна екстраполювати етнологічну семантику цього явища на український контекст» [13, с. 103]. «...найбільш патогенним фактором було суспільство, яке унеможливлювало вільну творчість митця, обмежувало його різноманітними “табу”<...>» [67, с. 246]. Цей висновок є влучним дороговказом для розуміння стилістики оперного твору митця та його численних поневірянь, що відобразилися у спробах редагування що, у підсумку, призвело до спотворення авторського задуму.

Далі В. Г. Антонюк зазначає: «Уособлюючи етноінтегративні процеси, носії української вокальної культури в еміграції залишаються етнофорами, а їхня творчість – специфічною формою реалізації культурної системи ріднизни, що “працює” в якості культурної цитати у чужоземному контексті. На це вказують і етнолінгвістичні проблеми, пов’язані з вимогами до виконання вокальних творів неодмінно мовами оригіналу, і специфічні

форми реалізації ментальних рефлексій наших співців, і пасіонарні вияви носіїв унікальної національної харизми українських співаків, відірваних від рідної землі. Розпрощавшись з Україною в різні роки суспільно-політичних і воєнних подій, українські співаки асимілювали в етнокультурному просторі, та назавжди залишалися представниками української вокальної традиції, пам'ятаючи і пропагуючи рідну пісенність і мову, звичаї і культуру, стаючи знаками-символами та доєднуючись до високості художньої архетипізації» [16, с. 130].

Найбільшій символізації набуває в опері жіночий образ Оксани, який постає архетипізованим образом дівчини-сироти, що у найвищому сенсі уособлює риси архетипу Стражденної Батьківщини. Проблематика символу та архетипу, буття архетипу у просторі традиційної культури, функціонуванню архетипу у семіозисі музичної культури, особливо у сфері композиторської творчості привертала увагу багатьох дослідників.

В. Драганчук досліджує проблематику національного мислення у дискурсі міфотворення, яке, на її влучні спостереження функціонує на основі архетипів, і які «є знаками укладеної упродовж тисячоліть кодової системи і реалізують ментальні програми спільноти. У процесі тривалого функціонування в інформаційному середовищі, несучи стійке семантичне навантаження, той чи інший архетип набуває ролі могутнього психічного прототипу-символу. Виражаючи ту чи іншу універсальну ідею, архетипи програмують носіїв ментальності - реципієнтів архетипів - на певні моделі мислення та поведінки. У таких “первинних моделях” згущені колективні уявлення про ті чи інші рольові моделі - Матері та Великої Матері, Батька та Мудрого Старого, Героя, Дівчини та ін.» [33, с. 65]. Змалювання жіночого архетипу в українській поетичній та музичній традиції, на її погляд, «глибинно виявляють кордоцентричну візію України, фатум покривдженої дівочої долі. Варіантом жіночого образу-архетипу у <...> візії України є дівчина, що не отримує щастя бути з коханим», але визначене В. Драганчук може розповсюджується на більш широкий контекст буття образу Оксани в

опері: відірваності від рідної землі, Батьківщини, Матері-України. Тому глибоко символічним в опері С.С. Гулака-Артемовського постає архетипізований образ Дівчини-сироти, що унаочнено через розгляд механізму акторської інтеракції.

Найбільшого наближення до музичної проблематики набувають роботи М.Ю. Севериної, яка досліджує музично-культурологічні аспекти феномена архетипу та його трансформації у межах музичної культури [73]. Авторка розглядає, що архетип, який нею тлумачиться як першообраз, із “колективного несвідомого” поступово змінюється, проходячи шлях через художній образ *до концепту і метаконцепту*. Ця проблема ще й досі залишається актуальною для мистецтвознавства, оскільки виявлення універсальних моделей у композиторській творчості тісно пов’язано з персоналістичним дискурсом. Метою дослідження статті М. Севериної [73] є теоретичне виявлення напрямів цієї трансформації та генетичного зв’язку між архетипом і концептом. У підсумку виявляється відмінність між поняттями «архетип» і «концепт», а також зазначається, що не кожен художній образ може стати концептом. Концепт, за М. Севериновою, не є просто образом, оскільки він містить у собі інваріантний зміст архетипу, який реалізується творчо й індивідуально в композиторській практиці. Цей параметр підтверджено розглядом філософського тлумачення «*концепту* як співбуття» у працях Жюльєна Дельоза та Фелікса Гваттарі. Авторкою також залучаються змістові концепти фреймової семантики по відношенню до музики. Корисним для розкриття теми є ідея авторки, що архетипи та концепти виконують функцію культурної, соціальної й національної пам’яті, забезпечують безперервність і цілісність буття, формують його ціннісно-смыслову структуру. Архетипи виступають як метаконцепти культури, створюючи «метамову» або «надмову» культури, за Ю. Лотманом.

Запозичимо алгоритм виявлення та аналізу *архетипових сем*, що є елементарні одиниці змісту (звук, ритм, інтонація тощо), що «переходять із

колективного несвідомого до сучасного культурного досвіду, де відбувається їх реактуалізація. Ці *семи* формують образну сферу концепту в музиці» [73, с. 301]. Поставимо за мету окреслити їх контури у мелодико-інтонаційній специфіці оперної партії Оксани з урахуванням історичного часу написання опери. Друга половина XIX ст. вже дещо трансформувала архетипові *семи*, оскільки вже відбулися процеси глибинного вкорінення архетипових інтонацій у культурний контекст епохи. Відзначене, на наш погляд, накладає певний відбиток на риси вираження національного стильового вектору в композиторській творчості.

Експозиція образу Оксани має свої особливості: вона подвійна, відбувається у вокальному та театральному (акторському) форматах. Оксана - це оперний персонаж і вона *співає* Романс - провідний номер опери; в *акторському* ж плані театральний компонент виражений у її першому прозовому монолозі з третьої сцени, що вбудований між другим та третім куплетами романсу. Оксана – виконавиця театральної ролі, цей компонент автором твору акцентований та підсилений, оскільки передає релікти музично-драматичних спектаклей, на традиції яких спирався С.С. Гулак-Артемовський.

У плані музичній драматургії експозиція розташована у третьому номері I дії: це сцена Оксани, де вона співає романс «Місяцю ясний». Музично-інструментальне вирішення апелює до рис національної стилістики. Відразу ж звертає увагу інструментальний вступний розділ до вокальної теми романсу. Його імпровізаційний характер та використання арфи при повному мовчанні інших інструментів оркестру (додаток Б, приклад 3) сприймається, з однієї сторони, як тендітний звуковий малюнок, як романтичний нічний пейзаж, виписаний інструментальними тембрами, з іншої, виникає віддалена аналогія з модусом бандурного супроводу, імпровізаційного награвання. Тобто, відразу ж музична експозиція вписує образ Оксани у відповідні національно-стильові координати. Виконання перших двох куплетів Романсу *за сценою* має просторово-символічну

насиченість: композитор підкреслює особливим механізмом непрямої (опосередкованої) інтеракції з простором тимчасової домівки Оксани та запорожців, її внутрішній стан відсторонення, зосередженості на саморефлексії. Автор також акцентує моменти принципової інтровертності персонажу та зосереджує увагу на монологічному типі висловлювання Оксани, про що йшла мова у підрозділі 1.3.

Аналізуючи вибір саме такого типу експозиції, зацентруємо, що С.С. Гулак-Артемівський, так, як і його помічники в інструментуванні опери, у цьому номері повністю прибирають звучання оркестру, залишаючи акордовий супровід арфи (яка за своїми властивостями не має домінувати динамічно) і на перший план виводять *звучання голосу Оксани* (додаток Б, приклад 4).

Аргументуємо залучення саме такого принципу та моделювання автором відповідного виражального комплексу проявом його особистісного *ейдосу вокальності*, що своєю чергою розкриває різні грані “феномену співу, при якому звучання голосу є не лише фізичним чи естетичним явищем, а, скоріше - носієм глибинного смислу й емоційної пам’яті, тієї, що здійснює зв’язок між індивідуальним переживанням і колективною культурною пам’яттю¹.

У інструментальному підсиленні теми романсу у приспіві спостерігається дублювання мелодійної лінії теми романсу групою дерев’яних духових інструментів, зрідка - м’яким звуком валторнового підголоску (додаток Б, приклад 5), що надає романсовій стихії та типу

¹ Дослідники зазначають: «Ейдос вокальності — це поняття, що позначає глибинну, сутнісну ідею або першообраз вокального звучання, незалежно від конкретного стилю, техніки чи мови виконання. Воно походить із філософської традиції, зокрема платонівського розуміння ейдосу як незмінної, ідеальної форми. У контексті вокального мистецтва ейдос вокальності розглядається як універсальна сутність людського голосу, що несе в собі архетипові інтонації, емоційні стани, ритміко-дихальні структури, які зберігаються в культурній пам’яті людства. Це своєрідна метафізична основа вокального звучання, яка проявляється у різних культурних, історичних і музичних контекстах — від архаїчних форм співу до академічної вокальної техніки» [89, с. 45].

інтонаційного висловлювання у партії Оксани особливої чуттєвості. “Вас я благаю, груди облегчите, вість принесите, з рідного краю!”, інтимність висловлювання майже молитовного звернення до вищих сил, м'якість та *сердечність інтонації*, незвичайно високий ступінь ліричного висловлювання дозволяє пригадати феномен кордоцентризму, який, на наш погляд, виявляє себе у цьому епізоді.

«В опері “Запорожець за Дунаєм” Гулак-Артемівський продемонстрував уміння легко писати в пісенно-романсових формах, де мелодичний компонент ґрунтується на фольклорній національній основі. Утвердження композитором певних стилістичних закономірностей, підсумковий характер його творчої праці, зумовили формування нових ознак українського вокального мистецтва» [36, с. 313].

Процес фольклоризації романсу, просякнутого особливою емоційністю, інтонаційною виразністю, душевною щирістю і етичною наснаженістю музичного матеріалу, започаткований Гулаком-Артемівським, знайшов свій відбиток і у подальшій оперній спадщині М. Лисенка.

Розвиток та кульмінація ліричної лінії, пов'язаної з образом Оксани, відбувається в II дії опери. Сцена Оксани «Ангел ночі» та дует Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви» героїня позбувається почуття страждання. Її лейтінструмент (арфа) та постійна сценічна ситуація – ніч, як має стати союзницею втікачів з турецького полону, набуває рис романтичного союзника закоханих. Цікавим музичним прийомом є зміна жанрової основи вокальної партії Оксани: уся стихія мелодійності передається інструментально-оркестровому шару, а її вокальна партія представляє почасти мелодизований речитатив, скутий невеликим діапазоном та певним типом вокального висловлювання. Образ палкого серця, що палко б'ється, сповнене любові відгукається у розвинений мелодії, яка вперше демонструє належність до оперного стилю. Їй притаманні широкі стрибки, висока теситура, у партитурі композитором

виписана значна кількість виконавських вокальних ремарок (додаток Б, приклад 6).

У дуеті з Андрієм інтонаційний фонд партії Оксани підпорядковується мелодичній стихії його партії, втрачає ексклюзивність та відображає танцювальний імпульс. Перед нами – типова героїня романтичної опери XIX ст.. Цікаво, що й тема їх дуету «Чорна хмара з-за діброви» повторюється пізніше неодноразово і стає взірцем використання певного фонду народнопісенних джерел у творчості українських композиторів другої половини XIX ст. Приклад наближення сольних епізодів кантат М. Лисенка до оперних номерів композиторів-попередників на прикладі теми дуету Андрія та Оксани (додаток Б, приклад 6) наведено у II томі «Історії української музики» [45, с. 232].

Трагічне загострення сценічної ситуації, що виражена у музиці квінтету «В нещасливій нашій долі» та розв'язка, де міститься генеральна кульмінація опери, зокрема сцена Андрія з хором «Владико Неба і Землі», і танцювальний фінал з рефреном Оксани «Там за тихим за Дунаєм» продовжують романтичний модус інтонаційного висловлювання та стверджують кульмінацію поступово сформованого протягом опери змістового та інтонаційного комплексу радості кохання та щасливого звільнення з неволі.

2.2. ОБРАЗ ОКСАНИ В АСПЕКТІ ЄДНОСТІ ВОКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО КОМПОНЕНТІВ

Визначним феноменом української вокальної школи є «концертно-сценічний артистизм¹», який може розглядатися як мистецтвознавчий феномен, сутність якого відображає специфіку внутрішнього перевтілення в художній образ музичного твору і універсальну систему комунікативних та регулятивних сценічних рухів, спрямованих на переконливе підсилення процесу донесення необхідної інформації до слухачів/глядачів під час прилюдного виступу. Тому яскравий феномен концертно-сценічного артистизму видається цікавим для вивчення у його рамках партій українських оперних персонажів, що склали цілу галерею унікальних оперних типажів, заклали канони для їх втілення. Однією з таких є партія Оксани з опери Семена Степановича Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Сама опера є шедевром, класикою українського музичного театру другої половини XIX ст. Її автора відрізняє яскраво виявлена причетність до стильової течії романтизму національного спрямування, але й не останнім є вектор євроінтеграції.

Відомо, що С. Гулак-Артемовський стажувався у Флорентійському оперному театрі й у школі М. Щепкіна, засновника сценічного реалізму на слов'янських сценах, беручи участь у постановках М. Старицьким п'єс І. Котляревського.

Багато дослідників відмічали полікультурні акценти опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»: відомою є концепція З. Лиська, який знаходив відбиток традицій Моцарта, зокрема – у сюжеті та у музичній реалізації деяких образних сфер зингшпілю «Уведення із Сералю» [39, с. 10]. Згідно з ідеєю Дмитра Миколайовича Ревуцького, пізніше розвинутою Іриною Степанівною Драч, опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за

¹ Який потрібно тлумачити у доволі широкому контексті як оперної вистави, так і концертного виступу.

«Дунаєм» є парафразом сюжету Дж. Россіні «Італійка в Алжирі». Зазначимо, що вказані перетини вплинули на музичну стилістику опери українського композитора і знайшли пряме відображення у музичній складовій, так і у вокально-виконавських традиціях оперного-театрального стилю. Не випадково ця опера має багату історію постановок, яка розпочалася з музично-драматичних виставах труп корифеїв українського театру (кінець XIX – початок XX ст.), де була представлена ціла галерея образів, зокрема й жіночих, серед яких виокремлюється партія Оксани, яка є носієм справжньої ліричної сфери у цій народній комічній опері, але такої, що зазнає пряму трансформації у сфери патріотизму та героїзації.

Важливим видається врахування саме театрального компоненту оперної вистави та авторського лібрето при постановці опери. Олена Корчова [56; 57], Лео Кауфманн [41] та інші дослідники [28; 59; 74] зазначають, що викреслювання з плану опери та кола дійових осіб персонажів *суто театральних*, тих, які не співають в опері, призвело до досадних непорозумінь у логіці вистави, пряму розгортання колізії сюжету опери, і, у підсумку – до спотворення авторського задуму. «Редакцією Рильського і “зворотними” реставраційними знахідками далеко не вичерпуються літературні трансформації тексту “Запорожця”. Вже згадуваний клавір 1885 року, надрукований видавництвом А. Гутхейля свідчать про наявність первинного двомовного лібрето, якого, скоріше за все, дотримувався Марко Кропивницький, Михайло Старицький та інші тодішні постановники. Образи всіх без винятку українських простонародних персонажів озвучувались побутовою українською мовою, тоді як образи турків [та ін.] – російською, що відповідало їхній соціальній природі. Але більшої шкоди завдає радикальна купюра: невідомо з яких часів і донині, під режисерський «ніж» потрапляє цілий Гулаківський персонаж Прокіп Терень. Він задуманий як розмовний, а не вокальний, тому – геть його, типового комічно-гіперболізованого романтичного злодія, мстивого і підступного залицяльника Оксани, суперника Андрія, який

таємно підслуховує їхню розмову-освідчення, а потім видає обох туркам. Внаслідок непередбаченої купюри залишається без належної сюжетної мотивації сцена арешту втікачів» [56, с. 68]. Тому увага до єдності акторського та музично-театрального компонентів видається виправданою, особливо у пошуку підстав тембральних метаморфоз такої важливої оперної партії як Оксана.

Від перших постановок, здійснених у 60-х роках ХІХ ст., амплуа та тембр ліричної жіночої партії Оксани зазнали тембральної метаморфози: від композиторського задуму, що передбачав мецо-сопрановий тембр виконавська практика перейшла до сопрано, що й закріпилося у традиції. На цей факт вже звертали увагу дослідники О. Єрошенко [34], Т. Лисенко [62], Н. Каданцева [37; 87]. Як зазначає О. Єрошенко, власне перша україномовна вистава (1915 рік, м. Харків) ці зміни закріпила і саме під впливом процесу дифузії першого (оперного) та другого (драматично-театрального) компонентів ролі та партії Оксани. «Як зауважує відомий дослідник творчості С. С. Гулака-Артемівського Л. Кауфман, саме ця перша українська постановка опери започаткувала ту виконавську традицію, яка існує й понині, а саме: доручати виконання партії Оксани високим жіночим голосам (сопрано). Музикознавець відзначає: «Партія Оксани в українських колективах звичайно доручалася молодим героїням, котрі мали, зазвичай, легкі ліричні сопрано. Саме такий голос був у першій українській виконавиці ролі Оксани – М. Заньковецької. Відтоді виконання вокальної партії Оксани високими ліричними жіночими голосами стало традицією, незважаючи на те, що партія написана для середнього жіночого голосу – мецо-сопрано»» (цит за [34, с. 281-282]).

Оскільки єдність вокально-акторського компонентів є фундаментальним вектором розуміння авторського задуму музично-драматичного твору загалом, та опери С.С. Гулака-Артемівського зокрема, варто звернути увагу на важливе дотичне поняття *тембру-амплуа*. У оперному мистецтві ця дефініція об'єднує якості тембрових особливостей

голосу співака та конкретне сценічне амплуа його ролі/оперної партії. Широко відомо, що тембр є індивідуальним забарвленням голосу, це той фактор, що робить його унікальним і пізнаваним. Тембр може бути світлим, м'яким, теплим, дзвінким або, навпаки, темним, насиченим, металевим. Амплуа ж визначає тип ролей, які співак зазвичай виконує, виходячи зі своїх вокальних та акторських можливостей. Отже, термін “тембр-амплуа” вживається для узагальнення й класифікації голосу відповідно до його звучання, діапазону, сили, технічної гнучкості, а також драматичної виразності. Наприклад, ліричне сопрано має світлий і м'який тембр, що ідеально підходить для виконання ролей ніжних, романтичних героїнь, тоді як драматичне сопрано з потужним і пристрасним звучанням більше пасує для трагічних або героїчних образів. також це поняття має конкретну реалізацію і співвідношенні діапазону, теситури голосу, які позначаються на інтерпретації образу.

Унаочнимо висловлене у таблиці, яка складена за матеріалами статей О. Єрошенко [34], Т. Лисенко [62], Н. Каданцевої [37; 87], В. Тольби [75].

Оперний номер партії Оксани	Діапазон у конкретному номері, при верхній межі в оперній партії g^2	Теситура	Вокально-виконавські особливості
Романс Оксани «Місяцю ясний» з I дії, № 3	$e^1 - g^2$	$g - e$	в кожному з трьох куплетів романсу кульмінаційним стає висхідний хід на g^2 з позначкою <i>tenuto</i> .

Вставна арія «Прилинь, прилинь», до створення якої С. Гулак- Артемівський не мав ніякого відношення ¹	<i>e – a</i>	<i>a – f</i>	в другій частині арії – звуки <i>g, gis</i> витримані на ферматах ²
Пісня Оксани «Ангел ночі» з II дії опери	<i>c – g</i>	теситура двох крайніх епізодів: <i>e – c</i> , середнього: <i>g – e</i>	динаміка помірна, у середньому епізоді довгий звук <i>g</i> , витриманий впродовж двох з половиною тактів з ферматою, позначка <i>morendo</i> .
У Дуеті Оксани й Андрія «Чорна хмара з-за діброви» з II дії (ліричній кульмінації опери)	діапазон партії Оксани ³ у дуеті складає <i>fis – g</i>	<i>g – d</i>	

¹ «Однак за вкоріненою виконавською традицією роль Оксани, а вже більше саме для того, щоб сопрано мали можливість виявити свої природні вокальні здібності, в 1902 р. диригент і композитор О. Горелов (Горілий), працюючи над оркестровкою «Запорожця за Дунаєм» для трупи М. Садовського, написав вставну арію «Прилинь, прилинь» (яка за стилем сильно відрізняється від музики автора опери)» [34, с. 283].

² «таким чином, сопрано набули можливості продемонструвати свої вокальні «принади», насамперед, вільне звучання верхньої частини діапазону» [34, с. 282].

³ Водночас партія Андрія в Дуеті вельми насичена високими нотами (діапазон *fis–b* , теситура *b–g*). Так, у тенора сім разів звучить *b* , в кінці – з ферматою на *forte*, неодноразово трапляються *g* , *a*. Привертає увагу проведення мелодійних фраз у динамічному зіставленні *f–pp*, *p–f*.

У Квінтеті «В нещасливій нашій долі» з III дії	es –f	f –c	
У Фіналі опери «Там за тихим, за Дунаєм», у якому заспів виконує Оксана	<i>d –g</i>	<i>g –fis</i>	Виділення у її мелодійних фразах <i>d</i> і <i>fis</i> динамічними позначками <i>f</i> та <i>ff</i> , а також <i>ферматами</i>

Доказовим висновком є очевидний факт: що партія Оксани написана С.С. Гулаком-Артемовським для мецо-сопрано і повністю відповідає діапазону та теситурному навантаженню тембру мецо-сопрано: діапазон партії складає *c–g*, теситура займає середнє положення, в основному міститься в межах $e^1–e^2$.

Повної тембральної метаморфози ця партія зазнала з кінця XIX століття. Так, О. Єрошенко відзначає, що у 1915 році, на сцені Великого театру у Москві у поновленій після п'ятдесяти років забуття виставі партію Оксани вже доручили сопрано – солістці театру Н.Калиновській-Доктор. «Надалі відзначимо тільки, що роль молодой ліричної героїні повністю перейшла до вокально-виконавського репертуару сопрано, і в партитурі опери в дійових особах напроти “Оксана – сирота, що живе в домі Івана Карася”, значиться – сопрано. Так, одними з кращих виконавиць партії молодой козачки згодом стали видатні українські оперні співачки – сопрано: О. Петрусенко, З. Гайдай, З. Христич, Є. Колесник, Г. Ципола, Л. Забіляста та ін.» [34, с. 285].

Звернемося також і до авторитетної думки Веніаміна Тольби, знаної персони в історії української виконавської школи. Як диригент

симфонічного оркестру він записав музику до майже п'ятдесяти українських художніх фільмів, включаючи екранізацію опери «Запорожець за Дунаєм», і навіть у 1983 році написав симфонію на теми цієї опери. Веніамін Тольба як знавець партитур різних редакторів, диригент, дослідник *urtext* у оперної партитури «Запорожця за Дунаєм», зазначив наступне, і до його думки ми маємо прислухатися: «Навряд коли-небудь був композитор, який знав би вокал так добре, як Гулак-Артемівський і навіть при цьому консультувався з виконавцями, про що свідчать спогади В. Сікевича. Композитор сам обирав виконавців, а багатий і різноманітний склад артистів Маріїнського і Великого театрів не обмежував його композиторських задумів» [75, с. 27].

Тольба В. зазначає, що Гулак-Артемівський орієнтувався у створенні своїх оперних партій на рівень вокальної обдарованості та амплу акторок музично-драматичних театрів, у репертуарі яких ця опера переважно і була присутня після того як зійшла зі сцен оперного театру. Пізніше доклалися зусилля багатьох редакторів опери і поступово усі персонажі змінили тембри, але не амплу. Це, на думку В. Тольби завдало шкоди музичним ансамблям та важливим ансамблевим номерам, оскільки акустично “провисали” важливі музичні моменти опери. З 30-х років партію Оксани вже виконували сопрано: як-от Єлизавета Чавдар у відомій екранізації опери, Зоя Гайдай, навіть лірико-колоратурне сопрано, яким володіла Г. Шоліна, у записах на платівки - Оксану співає Ксенія Радченко та інші. Ці імена талановитих блискучих виконавиць, заклали нову традицію, що закріпилася у практиці. Але зміна авторського першоваріанту, підлаштування нотного тексту під потреби та можливості виконавців, зникнення цілих персонажів, що мали, за задумом автора твору лише прозові монологи і були рушіями сюжетних колізій, завдали немалої шкоди популярному оперному шедевру українського музичного театру. Тому важливим висновком є наступний: ігнорування одного з компонентів оперної ролі є неприпустимим, для оперного виконавця важливим є

гармонійний баланс обох невіддільних компонентів - акторського та театрального.

2.3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЇ ОКСАНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ: СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Особливої вагомості в історії українського вокального виконавства набули принципи та канони співацько-акторської інтерпретації партії Оксани, зафіксовані у традиції представників української вокальної школи різних поколінь. Згадувані вище співачки закріпили принципи прочитання головних канонів ролі та напрями втілення оперної партії. Тож, виконання партії Оксани О. Петрусенко, З.Гайдай, М. Сокіл, З. Христич, Є. Колесник, Г. Ципола, Л. Забіляста, В.Соколик, С. Сороки, Н. Захарченко, М. Бем, О. Станіславової, Г. Шоліної, Т. Пономаренко, К. Радченко та іншими видатними представницями сопранового тембру, на сьогодні є «золотим фондом» української вокальної культури, вітчизняної оперної традиції в інтерпретації образу.

Деякі творчі колективи повертаються і до авторського варіанту тембрального спрямування оперних партій, визначених самим композитором – С.С. Гулаком-Артемовським. Так, до прикладу, майже одночасно відбулося два спектаклі – зазначає О. Єрошенко, – у різних театрах: у виставі Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, та у виставі Харківського національного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка, де жіночу партію Одарки виконано різними тембральними барвами [34, с. 285].

Таким чином, з огляду на вокально-технічні особливості, що стали зручними для виконавиць внаслідок зміни тональностей провідних номерів опери Гулака-Артемовського, і ці варіанти надруковано у додатках до клавіру 1953 року, а також практиці транспонування провідних вокальних номерів у різних редакціях опери, партію Одарки з часом почали виконувати

не лише співачки з типом голосу лірико-драматичного сопрано, а й представниці мецо-сопранового тембру. Деякою мірою така вольність втручання у тональну драматургію опери згладжує той факт, що вокальні номери у спектаклі перериваються прозовими діалогами (монологами, розмовними сценами тощо) і саме так виявляє себе вагомість театрального компонента музично-драматичного спектаклю. Також, подібна практика зумовлена як еволюцією оперного виконавства загалом, так і зміною уявлень про відповідність голосу і сценічного образу. Мецо-сопрановий тембр, за своєю природою більш густий, глибокий і теплий, надає ролі і партії Одарки іншого емоційного й характерологічного забарвлення, вочевидь ближчого до типових образів жінок середнього віку, що відповідає віковій позначці, залишеній самим композитором (Одарці – 35 років). Такий вік в опері нерідко асоціюється з життєвим досвідом героїні, її емоційною зрілістю, внутрішньою силою, тож образ козачки Одарки в інтерпретації мецо-сопранового тембру співацького голосу постає більш відповідним, іноді – драматично поглибленим, з акцентом на відповідність різним сценічним ситуаціям.

Попри це, в партитурі, як і в лібрето, у списку дійових осіб визначення для Одарки залишається традиційним – «сопрано». Це свідчить про первинну авторську концепцію партії, яка розраховувалася на голос з широким діапазоном, з певною гнучкістю та силою, віртуозністю у верхньому його регістрі. Саме у такому амплуа образ Одарки набув своєї сценічної канонічності завдяки визначним українським співачкам – Оксані Петрусенко та Марії Литвиненко-Вольгемут, чиї виступи стали взірцями оперної майстерності та яскравого сценічного втілення темпераментної, вольової, але водночас емоційно-вразливої дружини запорозького козака. Протягом десятиліть у цій партії виступало чимало талановитих виконавиць, серед яких були як *сопрано* (зокрема В. Гужова, В. Любимова, Р. Сергієнко та інші), так і представниці *мецо-сопрано* (О. Благовидова, В. Васильєва, Л. Попова тощо). Це свідчить про пластичність тембру-амплуа

цієї ролі, що дозволяє співачкам із різними голосовими характеристиками створювати переконливий сценічний образ Оксани, Одарки, зберігаючи при цьому невимушену природність і відповідність драматургії твору.

У сучасній оперній практиці така варіативність також зберігається. Яскравим прикладом може слугувати ситуація, що склалася у травні 2010 року, коли майже одночасно на двох провідних сценах України цю партію виконували співачки з різними голосовими типами. Зокрема, 28 травня 2010 року на сцені Національної опери України ім. Тараса Шевченка в ролі Одарки виступала заслужена артистка України Олена Яценко (сопрано), яка надала образу м'якості, прозорості й емоційної відкритості, властивих ліричному регістру. Натомість 21 травня того ж року на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка в цій самій ролі блискуче виступила народна артистка України Олена Романенко (мецо-сопрано), чия інтерпретація вирізнялася глибоким емоційним напруженням, внутрішньою силою та вольовим темпераментом. Так само, Євдокія Колесник, володарка тембру сопрано, як це зазначається у статті за авторством І. Даць [32] і в Енциклопедії сучасної України,¹ у спектаклях Національної опери України була виконавицею партій *і Одарки, і Оксани*. Таким чином, релятивність партій жіночих ролей в опері С.С. Гулака-Артемовського можна розглядати як приклад умовного розширення традиційного тембру-амплуа в опері. Тенденція відкриває можливості для поновлення наявних канонів та норм, індивідуалізованості інтерпретації, залежно від особливостей голосу співачки, її акторської природи, внутрішнього емоційного наповнення і сценічного досвіду. Універсальність цієї партії сприяє її життєздатності на оперній сцені та дозволяє щоразу по-новому відкривати складний, багатогранний образ української жінки в оперній традиції України у шедеврах XIX ст. У цілому, як можна з'ясувати, інтерпретація вокальної партії Оксани, відповідно до задуму С.С. Гулака-

¹ <https://esu.com.ua/article-4043>

Артемовського, формує цілісний *ейдос жіночої ліричності*, в якому поєднуються риси народної пісенності, академічного співу та акторсько-драматургічної виразності, що стає основою норм та канонів її сценічної типізації.

Основними напрямками фіксації традицій інтерпретації образу та динаміки оновлення оперної партії Оксани у XX – першої чверті XXI ст. ми вважаємо наступні етапи в історії української театральної практики.

У практиці виконання оперними артистами діаспори у 30-х роках XX ст. (фільм-опера «Запорожець за Дунаєм» зафіксована на кіноплівку¹). У цій версії поновлена цілісність авторського лібрето, до складу дійових осіб повернено Прокопія Тереня (суперника Андрія), музична складова зазнала значного втручання диригента та автора більшої частини нової закадрової музики. Сценаристом дописано багато сцен, відсутніх у С.С. Гулака-Артемовського, зокрема сцен відправи у похід та поїздок до імператриці. Додатковим персонажем опери стає роль кошового Калнишевського, контури якої дописані постановно-сценарною групою, а його «реальним» двійником, що підсилив патріотичний контекст опери став генерал-хорунжий Армії УНР Володимир Сікевич, «легенда Визвольних Змагань 1917-1921 рр., видатний військовик, дипломат і талановитий актор» [65]. Партія та роль Оксани була виконана Хелен Орленко, сопрано, співачкою діаспори. Оскільки фільм із-за додаткових сцен та введення реальних героїв, отримав відчутно політизований модус, то усі патріотичні нахили оперної партії Оксани було нівельовано. Вокальна роль Оксани була витримана у лірико-драматичному модусі із дотриманням вікових рамок виконавиці цієї ролі. На перший план висунуто Одарку, яка у цьому фільмі позбулася значної частини комічного компоненту і була інтерпретовано Марією Сокіл

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NH8Bg7pVefM>

(дружиною Антіна Рудницького) в національно-патріотичному дусі, зі значною мірою лірики та психологізації образу, таким чином перебравши на себе характерні риси ролі та оперної партії Оксани.

Особливості оперної постановки 30-х років ХХ ст. та творчі принципи групи В. Йориша, О. Хвостенко-Хвостова, І. Курочки-Армашевського, В. Манзія, П. Вірського, М. Болотова при потужності творчої команди демонструють «радянський дискурс» у вибудовуванні ідеології вистави й тлумачення його жіночих персонажів, зокрема, Оксани. У її партії виступила талановита Зоя Гайдай. Виконавські особливості партії Оксани менш за все було трансформовано у цьому спектаклі, скоріше, мелодійна наспівність, прихована опозиція функції цього персонажу, Оксани, зіграла позитивну роль у дотриманні стильової відповідності цієї оперної партії у гастрольному спектаклі Київської трупи.

У статті Є. Колесник [43], виконавиці партії Оксани у низці спектаклів, міститься інформація, що у 1958 році на сцені Оперної студії Київської консерваторії відбулася важлива подія в історії української музичної культури: вперше після 94-річної перерви була здійснена постановка опери Семена Гулака-Артемовського *«Запорожець за Дунаєм»* в оригінальному вигляді, близькому до авторського задуму. Це стало можливим завдяки віднайденій в архівах Маріїнського театру автентичній партитурі, за якою й була поставлена опера. Особливістю цієї версії стало повернення до дії персонажа Прокопа Тереня, який був присутній у першій редакції опери, але пізніше зник із театральної постановної практики. Його повернення істотно вплинуло на драматургію твору, оскільки конфліктна напруга між персонажами загострилася, з'явилася додаткова сюжетна лінія та був виявлений більш глибокий соціальний підтекст протиставлення зрадника та ліричного молодого героя. Прокіп Терень тут не тільки герой другорядного плану, а носій певної характерологічної функції в опері, що робить сюжет більш зрозумілим.

На жаль, у сучасних постановках цей персонаж знову відсутній¹. Його вилучення спрощує сюжет і позбавляє оперу частини тієї драматичної напруги та внутрішньої логіки, яку задумав автор. Таким чином, повернення до оригінальної версії 1958 року можна розглядати як унікальний і, на жаль, маловідомий приклад автентичного виконання української класики.

Виконавицею партії Оксани у на сцені Національної опери у 60-70-х роках була Є. Колесник. У її статті [43] ґрунтовно проаналізовано процес створення цілісного вокально-сценічного образу Оксани – героїні опери С.С. Гулака-Артемовського *«Запорожець за Дунаєм»*. Особливу цінність тексту цього дослідження-самоаналізу надає те, що авторка є безпосередньою виконавицею цієї партії, що дозволяє розглядати художній процес зсередини, через призму особистого виконавського досвіду. Постановка відбувалася у контексті з видатними діячами української оперної культури, конкретно – у рамках творчої співпраці співачки з Головним хормейстером Національної опери України, видатним митцем Левком Венедиктовим, який має значний досвід також як оперний диригент.

У центрі уваги їх творчого процесу був пошук оптимальних засобів сценічної виразності для втілення глибоко психологізованого образу героїні. Авторка висвітлює індивідуальні, специфічні підходи до роботи над роллю, що передбачають поєднання вокальної, акторської та музично-інтерпретаційної майстерності. Особливо підкреслюється значення синтезу різноманітних художніх засобів, як-от: міміки, пластики, інтонаційної гнучкості, тембрового забарвлення голосу, усе зазначене «акордно» спрямовувалося для досягнення максимальної сценічної достовірності та емоційної переконливості. Подібний рівень глибокої співпраці між хормейстером і солісткою, особливо у фінальних сольо-ансамблевих та

¹ Відома інформація, що у 1956 році відбулася постановка в оригінальній версії режисера В. Склярєнко, художника А. Волненко, але дані щодо виконання партії та напрямів інтерпретації в опері С. С. Гулака-Артемовського та образу Оксани відсутні.

хорових сценах, сприяв глибшому розкриттю музичної драматургії оперного твору, що, у свою чергу, забезпечило втілення композиторського задуму на високому художньому рівні. Досвід Є. Колесник демонструє, як завдяки взаємодії виконавця з диригентом широкого профілю (не тільки хоровим, а й симфонічним), можливо досягнення гармонійного поєднання вокальної досконалості та сценічної правдивості у створенні образу.

Українська оперна класика завжди посідала чільне місце в мистецькій діяльності Левка Миколайовича Венедиктова, який у своїй роботі надавав особливої уваги розвитку виконавської майстерності співаків-акторів, сприяючи повноцінному розкриттю їхнього творчого потенціалу. «У 1972 році маестро був призначений на посаду Головного хормейстера Національної опери України, де, зокрема, долучився до постановки опери С. С. Гулака-Артемовського *«Запорожець за Дунаєм»* у режисерській інтерпретації В. Склярєнка, замінивши В. Колесника, який залишив Україну» [43, с. 110].

Л. Венедиктов виявив себе не лише як видатний хормейстер, але і як висококваліфікований оперний диригент. Його участь у підготовці фіналу опери, зокрема сцен із *сольними партіями Оксани*, ансамблевими епізодами та *хоровими масовими сценами*, мала вирішальне значення для формування цілісної художньої структури вистави. Спільна робота маестро¹ зі співачкою над цими фрагментами сприяла створенню емоційно насиченого й

¹ Значення Л. Венедиктова в історії українського музичного мистецтва важко переоцінити. Він залишив помітний слід як педагог, виховавши цілу плеяду високопрофесійних хормейстерів і суттєво підвищивши загальний рівень хорової культури в Україні. Як диригент, він активно сприяв фаховому становленню молодих оперних виконавців, наголошуючи на необхідності цілісного підходу до інтерпретації оперних творів. Маестро закликав звертати увагу не лише на вокальну техніку, а й на глибоке розуміння змісту музичного твору, історико-культурного контексту його створення, а також авторського задуму. Його багатий життєвий і професійний досвід становив потужний інтелектуальний ресурс, що збагачував усіх, хто мав нагоду співпрацювати з ним, — як співаків, так і музикантів загалом.

драматургічно вираженого жіночого образу, який органічно взаємодіє з усіма компонентами сценічної дії.

Оксана Летичевська дослідила напрям творчих підходів до інтерпретації оперного образу у контексті співпраці виконавиці партії Оксани з Л. Венедиктовим [61], а також – поновлену оперну виставу з диригентом І. Гамкало. Науковиця розглянула творчі принципи та методи впливу на вибудовування абрису ролі, що набули практичного втілення у співпраці режисера, диригента та солістки Національної опери України. Отримані висновки є цінними для поглибленого розуміння підходів до тлумачення оперного образу в межах української виконавської традиції. Завдяки цій співпраці вдалося досягти високої зовнішньої і внутрішньої виразності образу в межах визначених жанрово-стильових характеристик.

Резюме аналітичних висновків О. Летичевської дозволяє окреслити ключові підходи постановника до психологізації художнього образу в опері, застосовані як до сольних партій, так і до роботи з хоровим складом. До них належать:

- 1) Органічне поєднання вербального і музичного тексту;
- 2) Спрямування вокальної інтерпретації на формування осмисленої, внутрішньо вмотивованої інтонації, що відповідає композиторському задуму та драматургічній логіці твору;
- 3) Творче переосмислення образів виконавцями;
- 4) Стимулювання до глибокої інтерпретаційної роботи над образом персонажа з дотриманням всіх виконавських нюансів авторського тексту, що забезпечує емоційну достовірність та сценічну переконливість;
- 5) Максимальне використання вокально-сценічних засобів виразності;
- 6) Комплексне залучення інтонаційної, динамічної, тембрової, пластичної та акторської складових у процесі втілення художнього образу.

Таким чином, діяльність режисерів, диригента в оперно-театральному просторі репрезентує зразок системного підходу до формування психологічно глибоких вокально-сценічних образів, який значною мірою зумовив якісний розвиток національної школи оперного виконавства, що й виявляється у інтерпретаційних параметрах образу Оксани.

Відтак, у 70-ті роки XX ст. цей оперний спектакль продовжив своє сценічне життя у постановці Д. Гнатюка у Національній опері України, а пізніше від був оновлений з намаганням дотримуватися відповідної акцентуації «етнічно-детермінованих законів театральної драматургії» (за висловлюванням Ірини Молостової). Цей параметр було обрано як основний напрям оновлення постановки Д. Гнатюка у Національній опері України (80-90-ті роки XX ст.). Віктор Бондарчук у своєму аналізі [17, с. 94-102] підкреслює, що регулярне поновлення опери, ініційоване Дмитром Гнатюком у 1979 році для гастрольних виступів театру в Москві, ознаменувало собою важливий етап у розвитку сценічної інтерпретації твору. У співпраці з диригентом Іваном Гамкало режисер сформував нову виконавську концепцію, яка спиралася на глибоке осмислення традицій, закладених видатними майстрами української оперної сцени, зокрема, Іваном Паторжинським і Марією Литвиненко-Вольгемут, і Єлізавети Чавдар – що важливо врахувати для виконавиці партії Оксани.

Центральним завданням, яке поставив перед собою Дмитро Михайлович, було не лише уникнення руйнування вже усталених акторсько-виконавських шаблонів, вироблених як канони корифеями національної оперної школи, але від повторюваності механічного толку перетворених на шаблони, й збереження базових стильових параметрів твору. При цьому важливою складовою оновленої постановки стало запровадження сучасних режисерських засобів, що дозволяли розкрити оперу в новому світлі, не втрачаючи при цьому її жанрової природи та традиційної естетики.

«Важливим елементом динаміки опери в новому трактуванні режисер вважав її художнє оформлення. Разом з художником-постановником О. Бурліним було розроблено ескізи сценічного оформлення, що збагачували динаміку естетичного сприйняття глядачем вистави і проектували нове рішення драматургічної композиції твору. За рішенням режисера, в опері було внесено корективи і до хореографічного декорування деяких сцен, що надало танцювальним композиціям П. Вірського нового забарвлення і естетичного пієтету» [17, с. 95].

Власне, ці традиції і послугували певним дороговказом для оновлених інтерпретації опери «Запорожець за Дунаєм» у регіональних традиціях постановок у театрах України. Саме таким чином проявилася єдність української вокальної школи – у вірності її професійним традиціям. На сьогодні існує численна кількість інтерпретації партії Оксани у різних театрах.

Привертають увагу творчі принципи інтерпретації партії Оксани у Оперному театрі м. Дніпра, де поєдналися акторські та вокальні принципи молодшої генерації співачок Тетяни Лисенко, Любові Рибак, Софії Сороки – володарки колоратурного сопрано Дніпроопера¹ та ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка². Останнім часом з міркувань безпеки у Харківській постановці та оперному просторі міста Дніпра оперу адаптовано для *Loft Stage*, що накладає відбиток на іміджеві характеристики героїв.

Ганіна Тетяна, Бахрітдінова-Кравчук Ксенія віднаходять власні особливості втілення образу Оксани у постановці 2015 року у Національній опері України (музична редакція та оркестрування Мирослава Скорика, сценічна редакція Анатолія Солов'яненка), голос виконавиць партії Оксани належать до тембру сопрано і їх майстерність у володінні нюансами оперної

¹ <https://kharkivopera.com.ua/performances/zaporozhecz-za-dunayem>

² <https://www.opera-ballet.com.ua/repertoire/zaporozhecz-za-dunayem>

ролі у творі С.С. Гулака-Артемовського неодноразово привертала увагу критиків.

Яскравим новаторством вирізняється постановка опери, здійснена у першій чверті ХХІ ст. у театральному сезоні Львівської опери. Режисура постановки здійснена Оксаною Тараненко, музична редакція – Олександром та Дмитром Саратськими, партія Оксани у різних спектаклях з постановним складом, що зазначений, виконували: Аліна Діденко, Людмила Корсун, Дар'я Литовченко, Мар'яна Мазур, Ганна Носова.

Особливої творчої уваги та наукового вивчення заслуговують принципи інтерпретації партії Оксани в усіх режисерських та регіональних версіях, оскільки опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» є класикою українського музично-драматичного театру, яка з 60-х років ХІХ століття не покидає провідних традиції оперних театрів України, а партія Оксани розкриває свої глибини кожен раз по-новому.

Не випадково, у дослідженнях науковиці О. Муравської містериально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття вивчаються на прикладі творчості С. Гулака-Артемовського (та М. Лисенка) [48]. У даному контексті доволі природньо розглядається лірична природа української опери ХІХ століття, з особливою увагою до твору С. Гулака-Артемовського «*Запорожець за Дунаєм*». Авторка аналізує ліризм не лише як засіб естетичної виразності, а як глибинний вияв національної свідомості, що закорінений у духовно-культурних архетипах українського народу. Партії основних персонажів цієї опери, а у першу чергу Оксани, Андрія, пронизані ліричним змістом, який співвідноситься з давньою традицією українського музичного мислення, що формувалося під впливом культово-літургійної практики.

Цей ліризм проявляється через інтонаційну мову, мелодику й композиційну структуру, що базуються на симетрії, круговому русі та емоційній насиченості, яка протистоїть раціонально-вольовому началу. Особливої уваги надано фінальній сцені опери, де звучить гімн рідному

краю «Там за тихим за Дунаєм...». Це епізод трактовано як символічне повернення до духовних витоків, що виходить за межі географічного простору й набуває сакрального, навіть містеріального сенсу. Такий мотив фіналу осмислюється в межах архетипічної міфологеми раю, ідеального стану, до якого прагне душа через самозречення, жертвність і піднесення над буденністю.

Таким чином, лірична виразність у творі Гулака-Артемовського постає не лише художнім засобом, а глибоким духовним кодом, який поєднує особисте почуття з колективним світовідчуттям, любов до ближнього – з любов'ю до рідної землі, і особливо відчутною ця ідея постає через партію Оксани.

СТИСЛІ ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Розгляд образу Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» у ракурсі проблематики національної ідентичності спрямований на комплексний аналіз вокальної партії Оксани як носія національно-культурних смислів у межах української оперної традиції. *Мелодико-інтонаційна специфіка* партії Оксани, демонструє ті ключові риси, що відображають феномен **ейдосу вокальності** образу Оксани у інтонаційно-мелодичному принципі втілення національного типу жіночого ліричного персонажа. Аналіз *взаємодії вокального та театрального компонентів*, є важливим тільки у невід'ємній цілісності, що забезпечує художню переконливість образу Оксани. Важливими для розуміння наряду інтерпретації жіночих персонажів та образу Оксани видаються здобутки попередніх поколінь співачок і ці *лінії спадкоємності виконавських традицій* є важливими для подальшої еволюції української вокальної школи, до напрямів оновлення традицій. В контексті сучасного сценічного прочитання класичних творів оперної культури України важливим видається зосереджуватися на збереженні тих національно-патріотичних акцентів, що існували у виконавській практиці різних історичних етапів: від американського фільму

30х років XX століття – і до оновленої версії опери С.С. Гулака-Артемовського творчими силами Львівської національної опери.

ВИСНОВКИ

Обрана тема творчого мистецького проєкту поєднує теоретичний та практичний вектори дослідження актуальних проблем вокального виконавства. Дослідницький аспект концентрується навкруги музикознавчої проблематики, зокрема – на розкритті інтонаційно-стилістичних особливостей партії Оксани, її «фабульного сценарію» у контексті драматургії опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Новим аспектом тут виступає аналіз інтонаційно-фабульної специфіки жіночого персонажа у взаємозв'язку з іншими, що оприявлює особливість механізму інтеракції персонажів опери. Практичний аспект творчого проєкту полягає у площині розгляду індивідуальної моделі інтерпретаційної стратегії оперної партії Оксани у цілісному сценічному контексті опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського. Дві складові творчого мистецького проєкту: наукове дослідження та практично-виконавська діяльність з опанування перлини українського оперного репертуару (партії Оксани) дозволять розкрити, творчо втілити, спираючись на осмислення базису її архетипу, закладений композитором. Саме ці позиції залишаються недостатньо вивченими сучасним музикознавством.

Наукова увага до особливостей виконавської творчості провідних репрезентанток вокальної культури України ХХ століття, зокрема – О. Петрусенко, З. Гайдай, М. Сокіл, З. Христич, Є. Колесник, Г. Циполи, Л. Забілястої, В. Соколик, С. Сороки, Н. Захарченко, М. Бем, О. Станіславової, Г. Шоліної, Т. Пономаренко, К. Радченко, інших видатних постатей, та творчої керівниці авторки дослідження Марії Юріївни Стеф'юк, яка створила ідеал виконання іншого жіночого персонажа опери С. С. Гулака-Артемовського, дозволять створити ідеальну інтерпретаційну модель виконання, а також обґрунтувати теоретико-методологічні засади української виконавської школи, що дозволить скласти міцне інтелектуальне підґрунтя для власної професійної діяльності.

Проведене дослідження надає підстави для аргументації наступних положень.

Простежено зміни жанрово-стильової парадигми в оперному мистецтві ХІХ століття. *З'ясовано*, що перехід від музично-театральних творів першої половини ХІХ століття до класичної репрезентації рис оперного жанру у творі С. Гулака-Артемовського відбувався в тісній взаємодії з театральною стилістикою. Саме тому інтегральна методологія дослідження, що поєднує методи театрознавства та музикології, дозволяє виконавиці оперної партії осмислити важливі позиції та досягти глибшого рівня інтерпретації образу, наблизитися до його сутнісного розуміння та художньо переконливої репрезентації на сцені.

Усвідомлення механізмів інтеракції персонажів дозволило з'ясувати драматургічну функцію образу Оксани в загальній структурі опери. *Встановлено* що у розмовних діалогах, речитативах, дуетах та ансамблевих сценах, у танцювальних та хорових епізодах драматургічна функція партії Оксани полягає в інтеграції індивідуального та колективного саме через національно-патріотичний концепт. Визначений рівень інтерпретації композитором жіночого оперного образу створює основу для подальшого розвитку національного стилю в українській опері.

Досліджено особливості мелосу партії Оксани та *встановлено*, що внутрішня суть її образу, глибинне духовне значення саме цієї жіночої партії як найповніше відображає ейдос вокальності у творчості Семена Гулака Артемовського. Виявлено жанрово-стилістичні й інтонаційні маркери української народної культури пізньої пісенної формації. Доведено, що вокальна та вербальна складові оперної ролі Оксани повною мірою спираються на українські традиційні поетичні символи і народнопісенний жанрово-стильовий базис, а професійний стиль композитора спрямований на кристалізацію народного матеріалу у театральньо-декламаційній та вокальній партіях Оксани. У працях доктора

мистецтвознавства Івана Ляшенка дана категорія визначена як *національний тип стилетворення*.

Розглянуто специфіку образу Оксани у драматургії опери та *визначено* значний рівень його цілісності, завдячуючи дифузності музичного та театрального компонентів. Максимальний рівень інтеракції цих компонентів виявляється у вокально-інтонаційному дублюванні (повторенні) текстової складової як у співі, так і у монологів Оксани.

Репрезентація героїні у I дії пов'язана з принципом подвійної експозиції: з *вокальною* (у дискурсі опери) та з *вербальною* (театральний дискурс). Розвиток образу Оксани є наскрізним – прямим та опосередкованим. *Прямий* – у сцені з Андрієм з фіналу II дії, де мотив романтичного кохання поєднується з патріотичними ідеями свободи, любові до далекої Вітчизни. *Опосередкований* – у сцені з Султаном на початку II дії, де Карась розповідає історію рідного батька Оксани, що й закладає чіткі передумови реалізації *фабули порятунку* (визволення запорожців з неволі, а коханого – від смертної кари), Дві кульмінації образу Оксани зосереджені у фіналі III-ї дії. Перша – «тиха», з мотивами трагедії, у Квінтеті «Нещаслива наша доля», де вперше спостерігається максимальний рівень вокально-театральної інтеракції усіх персонажів. Друга – оптимістична, у хоровому фіналі, де партія Оксана є центральною у сценах звеличення Батьківщини, а фабула «*повернення додому*» набуває вищого ступеня узагальнення, національно-патріотичного сенсу.

Композитором окреслюється романтичний та патріотичний акценти образу оперної героїні: *одиначки*, не вкоріненої у соціальну групу переселенців за Дунаєм – інтеракція як взаємодія вербальна або вокально-ансамблева, сценічно-просторова, контактна в неї відсутня, усі монологи Оксани аж до фіналу II дії звернені до природних стихій; та *сироти*, що трактується символічно, як трагічний образ чужини для *патріотки* Вітчизни. Домінантна думка – з'єднання з Батьківщиною (що є символом щастя: жіночого, загальнолюдського, суспільного). У центрі її Всесвіту –

архетип Матері: «стара рідна матір Запорізька Січ» (за словами Карася, з образом якого є ментальна близькість). Специфіка театральної взаємодії окреслює символічне наповнення образу матері: в інтеракції «мати *Одарка* (прийомна матір на чужині) – її донька *Оксана*» контакт відсутній.

Аналіз партії Оксани у різних жанрових, стильових та медійних інтерпретаційних версіях виявив опору на синтез традиції музично-театральних традиції, притаманних українській вокальній школі. З одного боку, образ героїні у виконавській практиці формується на основі національної лірико-психологічної традиції. З іншого – початково закладена композитором неоднозначність тембру-амплуа героїні, складна внутрішня організація. Змістово-сміслова полівалентність образу цього жіночого персонажа обумовлює його художню глибину та надає значний потенціал до варіативного трактування в межах виконавської традиції. Таким чином, інтерпретація партії Оксани у сучасному виконавському контексті стає результатом синтезу національної традиції та нових художньо-вокальних підходів, що й створює умови для розширення інтерпретаційного потенціалу образу, актуалізації нових семантичних аспектів його трактування.

Подальші наукові дослідження в оперознавстві, зокрема в контексті інтерпретації образу Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, мають широкі перспективи розвитку. Одним із важливих напрямів є системне осмислення інноваційних прийомів у трактуванні цього образу як у вокальному, так і в театральній-візуальному (іміджевому) аспектах. Така систематизація дозволить не лише виявити нові тенденції у виконавській практиці, але й проаналізувати, наскільки вони відображають специфіку певних театрів України, окреслити спільні риси та виявити відмінності у режисерському та акторському підходах до втілення образу.

Іншою перспективною сферою дослідження є повернення до авторського уртексту опери в його повному сюжетному вигляді. Зокрема, йдеться про потребу у вивченні варіанту, де присутній персонаж-антагоніст у лінії Оксани та Андрія, який у більшості сценічних редакцій був вилучений. Такий підхід передбачає не лише текстологічну точність, але й реконструкцію початкових оркестрово-тембрових рішень, що дозволяє глибше розкрити задум композитора та відновити автентичне звучання партій усіх героїв згідно з їхнім первинним характером.

Окрім того, вагомим напрямом дослідження є вивчення медійних візуалізацій опери, зокрема відеозаписів її сценічних втілень. Типологізація таких відеоверсій дає змогу простежити трансформацію жанрової природи опери в умовах новітніх театральних практик та медіаконтексту, а також з'ясувати способи збагачення музично-театральної традиції через синтез сценічного, екранного й технологічного вимірів.

Таким чином, вектор подальших розвідок полягає у глибшому поєднанні текстологічного, виконавського та візуально-комунікативного підходів до аналізу оперної спадщини С. Гулака-Артемовського, що відкриває нові можливості для актуалізації класичної української опери в сучасному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко Є. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» на прикладі драматичного тенора. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн.* 2020. Вип. 30. Кн. С. 89–96.
2. Антонич Б.-І. Національне мистецтво: Спроба ідеалістичної системи мистецтва / ред.-упоряд. М. Москаленко. Київ : Дніпро, 1998. С. 467–476.
3. Антонюк В. Захарченко Наталія Йосипівна. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : [зб. наук. ст.] / М-во культури України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. Київ, 2013. Вип. 101 : Зі спадщини майстрів, кн. 2. С. 427–428.
4. Антонюк В. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів. *Слобожанські мистецькі студії.* 2023. Вип. 3. – С. 5–9. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.1>.
5. Антонюк В. Вокалісти Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – дослідники феномену української вокальної школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2016. – Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. – С. 153–168.
6. Антонюк В. Вокальний ейдос Ф. Шопена . *Україна – Польща: діалог культур = Ukraina – Polska: dialog kultur* : зб. матеріалів Міжнар. наук. симпозіуму, Київ, 19–21 квіт. 2018 р. / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, Представництво Пол. акад. наук в Україні [та ін.]. – Київ, 2018. – С. 60–62.
7. Антонюк В. Ейдос вокальності у творчості Фридерика Шопена. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І.*

Чайковського : зб. ст. / М-во культури і мистецтв України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. Лисенка. Львів, 2000. Вип. 9 : Фридерик Шопен. С. 150–158.

8. Антонюк В. Етнокультурний зріз драматургії жіночих образів опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» за однойменною повістю Миколи Гоголя. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / М-во культури України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. Київ, 2012. Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. С. 40–53.*

9. Антонюк В. Навчання іноземців сольного співу як діалог культур. *Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / М-во культури і туризму України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. Київ, 2010. Вип. 36. С. 283–290.*

10. Антонюк В. Орфоепія у художньому співі. Київ : Укр. ідея, 1999. 23с.

11. Антонюк В. Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва. Київ : Укр. ідея, 1999. 27с.

12. Антонюк В. Г. Поетика співу : монографія. Київ : Видавець Бихун Ю. В., 2025. 116 с.

13. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Вид. 2-е, переробл. і допов. – Київ : [Укр. ідея], 2001. – 142с.

14. Антонюк В. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект. Київ : Укр. ідея, 1999с.

15. Антонюк В. Синергетика у вокальній педагогіці та виконавстві. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. / М-во культури і мистецтв України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. Київ, 1999. Вип. 3 : Музичне виконавство. С. 64–75.*

16. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.

17. Бондарчук В. О. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка. *Українська музика : науковий часопис*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 3 (25). С. 94–102.
18. Борко І. М. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 4. С. 161–167.
19. Булат Т. Камерно-вокальна лірика: Становлення пісні-романсу. *Історія української музики, т. 1: від найдавніших часів до середини XIX ст.* - К., 1989, с. 194-217.
20. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. *Кіно-Театр*. 2008. № 3. С. 48–51. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/31254>
21. Брюховецька О. Колоніальний міф на плівці «Кодак». *Український журнал*. 2008. № 9. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/313/>.
22. Брюховецька О. Невтомна муза Олега Бійми. *Кіно-Театр*. 2024. № 2. С. 33–36.
23. Буряк М. Класика на сучасній сцені. *Музика*. 1986. № 6. С. 9–12.
24. Буряк М. Нове прочитання. *Музика*. 1984. № 4. С. 13–14.
25. Бучок Л., Каралюс М., Ярмо М. Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Випуск 1. С. 10–18. DOI: 10.32782/facs-2022-1-2.
26. Волков М. Біля джерел української оперети. *Музика*. 1998. № 4 (316). С. 26–28.
27. Востряков О. А. Сучасна практика підготовки оперних співаків у системі «вуз – театр». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5: Музичне виконавство. Кн. 4. С. 177–183.

28. Гайворонська А. Незабутнє ім'я класика української музики (від 200-річчя від дня народження С. С. Гулака-Артемовського). *Огляди джерел та документальні нариси*. 2013. №2. С. 128–132.
29. Гамкало І. Стиль Марії Стефюк. *Культура і Життя* (щотижнева газета). 28 лютого 1998.
30. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник для вищих муз. навч. закл. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
31. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. Праць*. Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
32. Даць І. В. Колесник Євдокія Василівна. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014: <https://esu.com.ua/article-4043>.
33. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 65–75.
34. Єрошенко О. В. Тембральні метаморфози персонажів опери С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм". *Культура України*, 2010, в. 31. С. 277-186.
35. Енциклопедія історії України: [Електронний ресурс] / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: «Наукова думка», 2010. 728 с.: іл.. URL: <http://www.history.org.ua/>
36. Загайкевич М. Музика в театрі. *Історія української музики : У 6 т. Т.2. XIX ст.* НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2009. С. 531–582.

37. Каданцева Н. Жіночі персонажі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і їх доля в постановках Одеських музикальних театрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С.165–169.
38. Калин Р. Й. Вокальна школа як ментальний феномен. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2012. № 2. С. 114–121.
39. Карась Г. Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. Том 6. № 1. 2023. С. 8–16.
https://www.researchgate.net/publication/370931995_Musicology_Dissertations_by_Stefaniia_Turkevych_and_Zynovii_Lysko_as_a_Factor_in_National_and_Cultural_Identity_Establishment
40. Карась Г. Перші екранізації опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака Артемовського в контексті доби (до 200-річчя від дня народження українського оперного співака, композитора, актора, драматурга та 150-річчя прем'єри опери). *Ukrainistik in Europa & Deutschland and die Ukraine = Україністика в Європі & Німеччина і Україна* : 36. наук. праць за матеріалами IV Міжнар. наук. конгресу в Мюнхені (19–22 квітня 2013 р.). Т. 6. Мюнхен ; Тернопіль : Астон, 2013. С. 527–538.
41. Кауфман Л. «Запорожцю» – авторську редакцію. *Музика*. 1973. № 2. С. 12–13.
42. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. тов. ім. Т.Г.Шевченко, 2000. 285 с.
43. Колесник Є. Психологізація вокально-сценічного образу Оксани з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у творчій версії Льва Венедиктова. *Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського*. Київ, 2021, вип. 1(50). С. 106–116.
[https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233131](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233131)

44. Колесса Ф. До питання про український музичний стиль. *Музикознавчі праці* / упоряд. та передмова С. Й. Грица. - К.: Муз. Україна, 1970. - С. 456-474.
45. Кузик В. Вступ. *Історія української музики : У 6 т. Т.2. ХІХ ст.* _НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2009. С. 6–582.
46. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К.: Музична Україна, 1973. 326 с.
47. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 134 с.
48. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 177–183.
49. Мухіна Л. П. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис.. канд мист. Суми, 2021. 232 с.
50. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
51. *Кіно-Театр*. 2008. № 3 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=784.
52. Коваленко Ю. Режисерські проблеми актуалізації класичної оперети у сучасних театрах України. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 82. С. 275–284.
53. Козаренко О. Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Том ССXLVII. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 285–294.

54. Кононова М. В. Теоретико-методичний концепт вокальної виконавської школи у працях Валентини Антонюк. *Часопис Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського*. – 2019. – № 4. – С. 114–130.
55. Корній Л. Історія української музики, т. 3. Київ-Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 2001. 480 с.
56. Корчова О. «Запорожець за Дунаєм»: поновлення дискусії. *Музика*. 2013. № 5. С. 24–27.
57. Корчова О. Семен Гулак Артемовський: знайомий незнайомець. *Музика*. 2013. № 5. С. 4–7.
58. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1996. 19 с.
59. Кулієва А. Художньо-інформаційний аспект опери «Запорожець за Дунаєм» Семени С. Гулака Артемовського. *Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : наук. вісн.* Одеса : Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, 2007. Вип. 8, кн. 2. С. 290–301.
60. Кушнірук О. Стефюк (Стеф'юк) Марія Юріївна. Українська музична енциклопедія. У 6 т. Т. 6 [Р–С]. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2023. С. 592–594.
61. Летичевська О. М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова : монографія / О. М. Летичевська ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ, 2018. 228 с.
62. Лисенко Т. Про деякі особливості виконання партії Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака Артемовського оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 76, т. 2. С. 42–47.
63. Ляшенко І. Музична україністика в світі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти. *Українське*

- музикознавство. Вип. 28: *Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник)*. - К. 1998. - С. 3-8.
64. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К.: Музична Україна, 1973. 326 с.
65. Матяш І. Канадські сторінки життєпису Володимира Сікевича. // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://histans.com/JournALL/pro/16/1/26.pdf>
66. Мурзіна О. Мовна інтонація в ранніх українських операх. *Українське музикознавство*. Вип 5. – К.: Музична Україна, 1969. - С. 184-211.
67. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. Вид. 2-ге. Київ: Либідь, 1999. 620 с.
68. Пилипчук Р. Я. Заньковецька Марія Костянтинівна. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-14895>
69. Постолюк Т., Пацукевич Т. Музично-театральні та хорові твори українських композиторів XVIII-XIX ст.: Збірник дидактичних матеріалів у таблицях. Київ: ДНМЦЗКМО, 2021. 61 с.
70. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина XX століття). *Українське музикознавство*. Вип. 28 : *Музична україністика в контексті світової культури*. Київ, 1998.- С. 80-90
71. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: «Дніпрова хвиля», 1963. 406 с.
72. Сбітнева Л. М. Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2011. Вип. 1. С. 160–171.
73. Северинова М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового першообразу до концепту та метаконцепту. *Сучасне*

- мистецтво* : Збірник наукових праць, 2022, вип. 18, С. 295-304.
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.273811>.
- 74.Списаренко Б. Автор першої національної опери. *Українська музична газета*. 2003. Січень–березень (№ 1). С. 1.
- 75.Тольба В. «Запорожець» за Дніпром. *Музика*. 1998. № 2. С. 26–29.
- 76.Турчин-Дувірак Д. Лисенко і модернізм: солоспіви 1890 х – 1900 х років. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму*. Львів : ГАЛИЧ ПРЕС, 2024. С. 120–140.
- 77.Харитоновна В. «Запорожець за Дунаєм» на харківській сцені (до 200 річчя від дня народження Семена Гулака Артемовського). *Культура України* : зб. наук. пр. / Міністерство культури України. Харків : Харківська державна академія культури, 2013. С. 230–234.
- 78.Цзян Цінъ. Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах оперного твору. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2022. Вип. 29. С. 204–2016.
- 79.Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. К. : Логос, 2009. 226 с.
- 80.Чен Ке. Поняття «тембр-амплуа» в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун- т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 65. С. 137– 152.
- 81.Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків). Дис ... канд. мистецтвознавства/Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 165т с.
- 82.Чернета М. Счастливая сценическая судьба «Запорожец за Дунаем». *Из народа я, в народе я... Душа моя – мелодия* : [публіцистика]. Харків : Точка, 2005. С. 154–156.
- 83.Шаповал Є. Дружба митців. *Музика*. 1983. № 2. С. 22–23.

- 84.Шип С. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
- 85.Шуляр О. Історія вокального мистецтва у 2 х ч. Ч. II. Івано Франківськ : Плай, 2012. С. 342–344.
- 86.Ярко М. Архітектоніка вокальної мелодики. Епістемологія світу музики. В 2 х томах. Том 1. Дрогобич : Редакційно видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2010. С. 287–352.
- 87.Kadantseva N. Female characters in Zaporozhets za Dunayem («A Zaporozhian (Cossack) Beyond the Danube») by S. Hulak-Artemovskyi and their fate in stage productions of Odessa musical theaters. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 165–169.
- 88.Adler S. The Art of Acting / compiled and edited by Howard Kissel. New York : Applause Theatre & Cinema Books, 2000. 271 p.
<https://archive.org/details/stellaadlerartof0000adle>
- 89.Benedetti J. Acting for the Musical Theatre: How to Integrate Music, Movement, and Text. New York : Applause Theatre & Cinema Books, 2015. 320 с.
- 90.Berman B. The Musical Theatre: An Interdisciplinary Approach to Character Interaction. New York : Routledge, 2014. 278 с.
- 91.Cohen R. Stage and Sound: The Role of Music in Creating Dramatic Interactions. New York : Routledge, 2018. 280 с.
- 92.Cook N. Music and Performance: A Study of the Interactions Between Music and Drama in Musical Theatre. Cambridge : Cambridge University Press, 2017. 258 с.
- 93.Holt J. Opera and the Musical Stage: Musical Interaction in the Modern Theatre. New York : Oxford University Press, 2019. 512 с.
- 94.Mendelsohn D. Theories of Music and Dramatic Interaction in the Modern Theatre. London : Routledge, 2014. 360 с.

95. Meyer L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press, 2015. 392 c.
96. Parker M. *Theatrical Dynamics: The Role of Music in Dramatic Interaction*. London : Palgrave Macmillan, 2018. 214 c.
97. Webster J. *The Music of the Stage: Interaction Between Music and Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. 340 c

ДОДАТОК А: Список опублікованих праць за темою роботи:

1. На, Сюй. (2024). Вокальний артистизм Марії Стеф'юк у музичних фільмах Українського телебачення 1978–1986 років. *Актуальні питання гуманітарних наук*: / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 81. Том 2. С. 68 – 73. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-9>
2. На, Сюй. (2025). Солоспів «Айстри» Миколи Лисенка в інтерпретації Марії Стеф'юк. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 144–149, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-20>
3. Сюй На. Феномен вокального виконавства Марії Стеф'юк. *Молоді музикознавці: XXIII Міжнародна науково-практична конференція*, 29–31.03.2024 р. Тези. Київ: КМAM ім. Глієра. С.143–144: <https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/05/tezi-molmuz-2024-fin.pdf>
4. Сюй На. Куплети Аделі «Mein herr marquis» з оперети «Летюча Миша» Йогана Штрауса в інтерпретації оперних співачок (на прикладі Марії Стеф'юк). *Молоді музикознавці: XXIV Міжнародна науково-практична конференція*, 28–30. 03.2025 р. Тези. Київ: КМAM ім. Глієра. С.94–96
https://projekt.glieracademy.org/wpcontent/uploads/2025/03/MM_2025_Тези.pdf
5. Сюй На. Партія Оксани в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи. *Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект*: Міжнародна наукова конференція, 5-6 травня 2025 р. Тези. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Участь у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. 4 листопада 2023 р. Тема доповіді: «Порівняльний аналіз виконання українських та китайських народних пісень в аспекті концертно-сценічного артистизму». *Україна. Європа. Світ*, Київ: НМАУ, 4.11. 2023 р. Програма: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf

2. 16 листопада 2023 р. Тема доповіді: «Параметри національного виконавського стилю у вокальних проєкціях Марії Стеф'юк». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*, секція «Національна культура: обсяг поняття». Програма: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-12/Program_Metodology_09_12.pdf

3. 21 листопада 2023 р. Тема доповіді: «Інтонаційна унікальність партії Норми в інтерпретації Марії Каллас (до 100-річчя з дня народження)». *Ювілейні та пам'ятні дати: Тринадцята міжнародна наукова конференція*. Київ: НМАУ, 20-21.11.2023. Програма: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa_YUvileyi-2023.pdf

4. 7.12.23 р. Тема доповіді: «Сцена Джильди з опери Дж. Верді "Ріголетто" у виконавських проєкціях Марії Стеф'юк: європейський вектор». Міжнародна науково-практична конференція «*Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку*». Національна комісія України у справах ЮНЕСКО, НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 2023. Програма: <https://knmau.com.ua/svitova-kulturna-spadshhina-v-umovah-formuvannya-novogo-svitoporyadku/>

5. 29.03.24. Тема доповіді: «Феномен вокального виконавства Марії Стеф'юк», 23-я Міжнародна наукова конференція «Молоді музикознавці»: Київ: КМAM ім. Р. М. Глієра, 2024. Програма: <https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/05/programa-molmuz-2024-7.05.pdf>

6. 20.04.2024 р. Тема доповіді: Українська національна складова виконавської інтонації Марії Стеф'юк (на прикладі інтерпретації партії Одарки з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»). Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності».

Програма: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/The-new-program-2024-na-sajt.pdf>

7. 25 квітня 2024 року. Тема доповіді: Партія Мюзетти з опери «Богема» Дж. Пуччіні: специфіка пуччінієвського голосу (постановка проблеми)». Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (25 квітня 2024 року) <https://knmau.com.ua/mizhnarodna-naukovo-osvitnya-konferentsiya-ukrayina-yunesko-70-rokiv-razom/>

8. 26 вересня 2024 року. Тема доповіді: Вокально-виконавська творчість Марії Стеф'юк: європейський вимір [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, Президія НАМ України, Відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв, 26 вересня 2024 року

9. 9 листопада 2024 р. Тема доповіді: Специфіка втілення ліричної образності у виконавській творчості Марії Стеф'юк. [доповідь] – Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-9 листопада 2024 р. Програма: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77_Programa-2024.pdf

10. 14 листопада 24 р. Тема доповіді: Національна традиція ліричного співу як чинник художньої інтерпретації партії Наталки з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» у виконавській творчості Марії Стеф'юк. [доповідь] – Міжнародна конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 13-14 листопада 2024 року. Програма:

https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-12/2_12_Program_Metodology.pdf

11. Тема доповіді: Партія Оксани в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи [доповідь] – Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект : Міжнародна наукова конференція, 5 – 6 травня 2025 р. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Programa-5-7-travnnya.pdf>

12. Тема доповіді: Творчі принципи С. Гулака-Артемовського в інтерпретації образу Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» крізь призму феномену «ейдосу вокальності» [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, ініційований Президією НАМ України, відділеннями музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв.

Київ, 5 червня 2025 року. <https://academyart.org.ua/news/vseukrainskyi-kruhlyi-stil-suchasni-tendentsii-u-muzychnomu-mystetstvi>

ДОДАТОК Б: Нотні приклади, аналітичні таблиці

Таблиця 1. «Механізми інтеракції за працями зарубіжних дослідників», теоретичні позиції складено за напрацюваннями: S. Adler [88], J. Holt [93], D. Mendelsohn [94], L. Meyer [95], J. Benedetti [89], R. Cohen [91], B. Berman [90], N. Cook [92], M. Parker [96], J. Webster [97]:

№	Назва та риси елементів механізму інтеракції	Теоретичний опис
1	Дія як основа (Action)	Актор не просто відчуває, а <i>діє</i> — через конкретні завдання, рухи, фізичні або емоційні вчинки.
2	Уява (Imagination)	Взаємодія народжується через здатність актора уявити обставини, стани, інші персонажі, об'єкти.
3	Обґрунтування (Justification)	Кожна дія має мати логічне або емоційне підґрунтя — “чому персонаж так чинить саме зараз?”
4	Деталі / ускладнення (Complication)	Інтеракція збагачується дрібними деталями, які “оживляють” дію: жести, предмети, несподіванки.
5	Сприйняття / Спостереження	Актор має уважно <i>бачити й чути</i> партнера, обставини, предмети — це робить реакції живими.
6	Обставини (Given Circumstances)	Соціальні, історичні, побутові умови, які формують контекст і тип взаємодії персонажа.
7	Чесна реакція (Truthful Reaction)	Реакція в моменті — як реагував би <i>персонаж</i> , а не актор. Основне джерело живої сценічної взаємодії.

Приклад 2. Фрагмент квартету солістів з траурного епізоду у № 16:

121

Одарка (журливо) *mf*
 Ли - шень - ко ме - ні на сві - ті,
 Оксана (журливо) *mf*
 Не - щас - ли - ва на - ша до - ля,
 Андрій (журливо) *mf*
 Бу - де смерть а - бо кай - да - ни,
 Карась (журливо) *mf*
 Жде нас, пев - не, смерть, не - во - ля.

Приклад 3. Романс: фактура вступного розділу.

Arpa

Оксана

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Moderato assai

div

pp

Приклад 4. Романс Оксани, фактура супроводу 1 куплету:

16

Приклад 5. Романс Оксани, інструментальне дублювання вокальної мелодії 1 та 2 куплетів:

17

Приклад 6. Сцена Оксани «Ангел ночи».

Музыкальный фрагмент из оперы «Оксана» (сцена «Ангел ночи»). Сопровождение: фортепиано (pf), виолончель (viola), виолончель (viola), виолончель (viola), виолончель (viola). Вокальная партия: сопрано (soprano), альт (alto), тенор (tenor), бас (bass). Текст песни: «...нях, горит в огнях, горит в огнях! Мисаць хмаю рою за крився од за...».

Музыкальный фрагмент из оперы «Оксана» (сцена «Ангел ночи»). Сопровождение: фортепиано (pf), виолончель (viola), виолончель (viola), виолончель (viola), виолончель (viola). Вокальная партия: сопрано (soprano), альт (alto), тенор (tenor), бас (bass). Текст песни: «...нях, горит в огнях, горит в огнях! Мисаць хмаю рою за крився од за...».

Приклад 7. Кантата М. Лисенка, соло тенора.

Музыкальный фрагмент из кантаты М. Лисенка, соло тенора. Темп: [Allegro energico]. Текст песни: «Чайка скіль, літаючи, мов за дить, ми плаче».

ДОДАТОК С: Фотоматеріали, ілюстрації.

Фото 1. Обкладинка клавіру у редакції П. Майбороди, В. Кірейка:



Фото 2. Обкладинка партитури у редакції П. Майбороди:



Фото 3. Інформаційні матеріали щодо постановки опери Київського театру на гастролях 1936 р.:



Фото 4. Копії рукопису клавiру вокально-хореографічного дивертисменту С. С. Гулака-Артемовського «Українське весілля»:

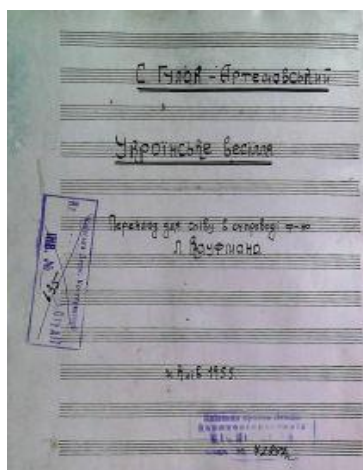


Фото 5. Програма, афіша від 30 квітня 2025 року, Оперна студія НМАУ, партія Оксани – Сюй На.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Великий зал
імені Героїв України Василя Сіпшала

30.04.2025 р.
початок о **18:00**

С. Гулак-Артемівський
Опера на дві дії

Запорожець за ДУНАЄМ

Режисер-постановник:
Дмитро Гнатюк
Герой України, Народний артист України, професор, академік.

Режисер:
Микола Гамкало
в.о. доцента.

Диригент:
Андрій Савчук
заслужений діяч мистецтва України, професор.

...апресі негра шавани нім та панове!

Ми режисери у Великому залі імені Героїв України Паска Сіпшала ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО, Громадянсько-державний музичний академічний театр на зброю та на славу! «Доктор мистецтва» Євгена Державини кохали – народні артисти України Алла Ісаківна, Прохорівна Іванівна, Іван Іванович Сіпшала, Іван Іванович «Запорожець за Дунаєм»

Режисер-постановник: **Дмитро Михайлович Гнатюк** – Герой України, Народний артист України, професор, академік.

Режисер: **Микола Гамкало** – в.о. доцента.

Диригент: **Андрій Савчук** – заслужений діяч мистецтва України, професор.

Балетмейстер: **Василь Вітковський** – заслужений артист України.

Концертмейстерка: **Наталія Пожарська** – заслужена артистка України.

Ведучі режисери: **Наїра Карагезян / Олена Тетеря**

Зав. труппою Оп. студії: **Степан Дробинюк.**

ДИЙОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ:

Оксана: **Сюй На** – жистотна-статистка, клас Героїв України, народної артистки України, професора Марія Стефюк.

Андрій: **Хе Му** – магістр 2-го року навчання, клас народного артиста України, доцента Іван Іванович.

Одара: **Валентина Андреева** – лауреат міжнародних конкурсів, солістка Оперної студії.

Іван Карось: **Владислав Фоміних** – лауреат міжнародних конкурсів, соліст Національного оперного театру України, І. Шевченко, клас Оперної студії.

Судан: **Антон Попович** – магістр 3-го року навчання, клас народного артиста України, Андрія Романюка.

Селі-Ага: **Олександр Василенко** – артист хору Оперної студії.

Іван: **Олександр Востриков** – студент 4-го курсу, клас народного артиста України (Сергія Масери).

Гасни: **Ярина Палова**.

ОРКЕСТР, ХОР ТА БАЛЕТ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ
***Перед початком вистави наполегливо просимо вишукати мобільні телефони та категорично забороняється користуватися фотографуваннями!
Бажасмо присмного перегляду!!!

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Кафедра оперного співу

С. Гулак-Артемівський
**«ЗАПОРОЖЕЦЬ
ЗА ДУНАЄМ»**
опера на дві дії

30 КВІТНЯ
18:00

Оксана – аспірантка творчої
аспірантури кафедри оперного співу
Сюй На

Творчий керівник:
Народна артистка України, професор
Марія Стефюк

Науковий консультант:
кандидат мистецтвознавства, професор
Ольга Путятницька

Режисер-постановник — Герой України,
народний артист України, професор,
академік — Дмитро Гнатюк
Режисер – в.о. доцента Микола Гамкало
Диригент — заслужений діяч мистецтва
України, професор Андрій Савчук

Творчий мистецький проєкт
Вистава-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеню
"Доктор мистецтва"



Фото 6, 7. Афіши концертів-іспитів від 5 квітня, 23 квітня 2025 р



*Національна музична академія України імені П. І.
Чайковського
Кафедра оперного співу
Сюй на*

**ГОДИНА:
13: 00**

*Концерт-іспит аспірантки творчої
аспірантури кафедри оперного
співу Сюй На У програмі
прозвучать твори українських та
зарубіжних класиків.*

*Творчий керівник: Народна
артистка України, професор
Марія Стефюк*

Фойє малого залу

Дата іспиту: 05.04.2025

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Кафедра оперного співу

Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури
кафедри оперного співу
Сюй На

година:
18: 00

*У програмі прозвучать
твори українських та
зарубіжних класиків.*

*Творчий керівник: Народна
артистка України,
професор Марія Стефюк*

Фойє малого залу

Дата іспиту: 23.04.2025

Фото 8. Шевченко Т.Г. Гравюра «Смерть Потьомкіна»
(<http://kobzar.univ.kiev.ua/draws/description/52.html>)

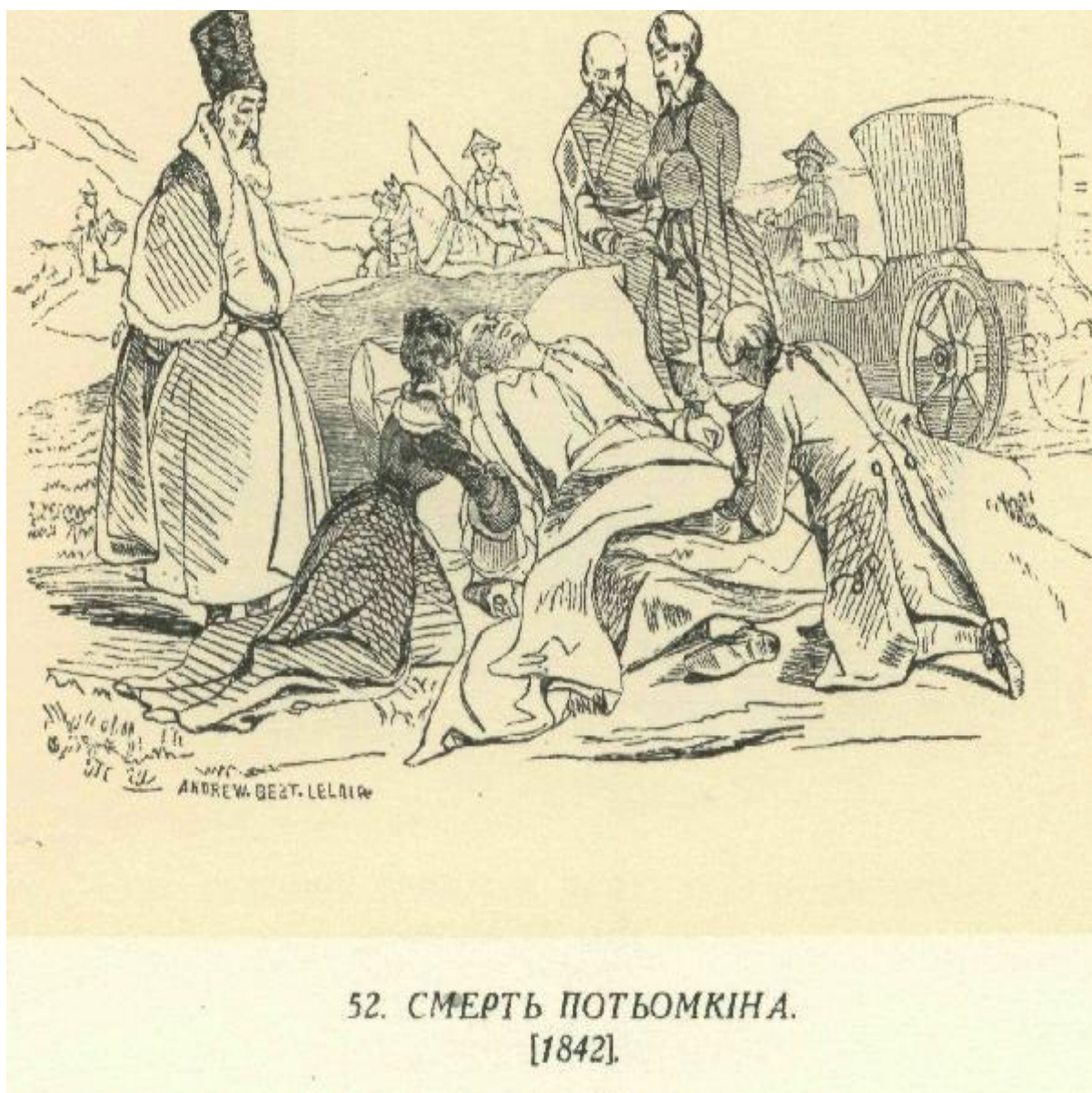
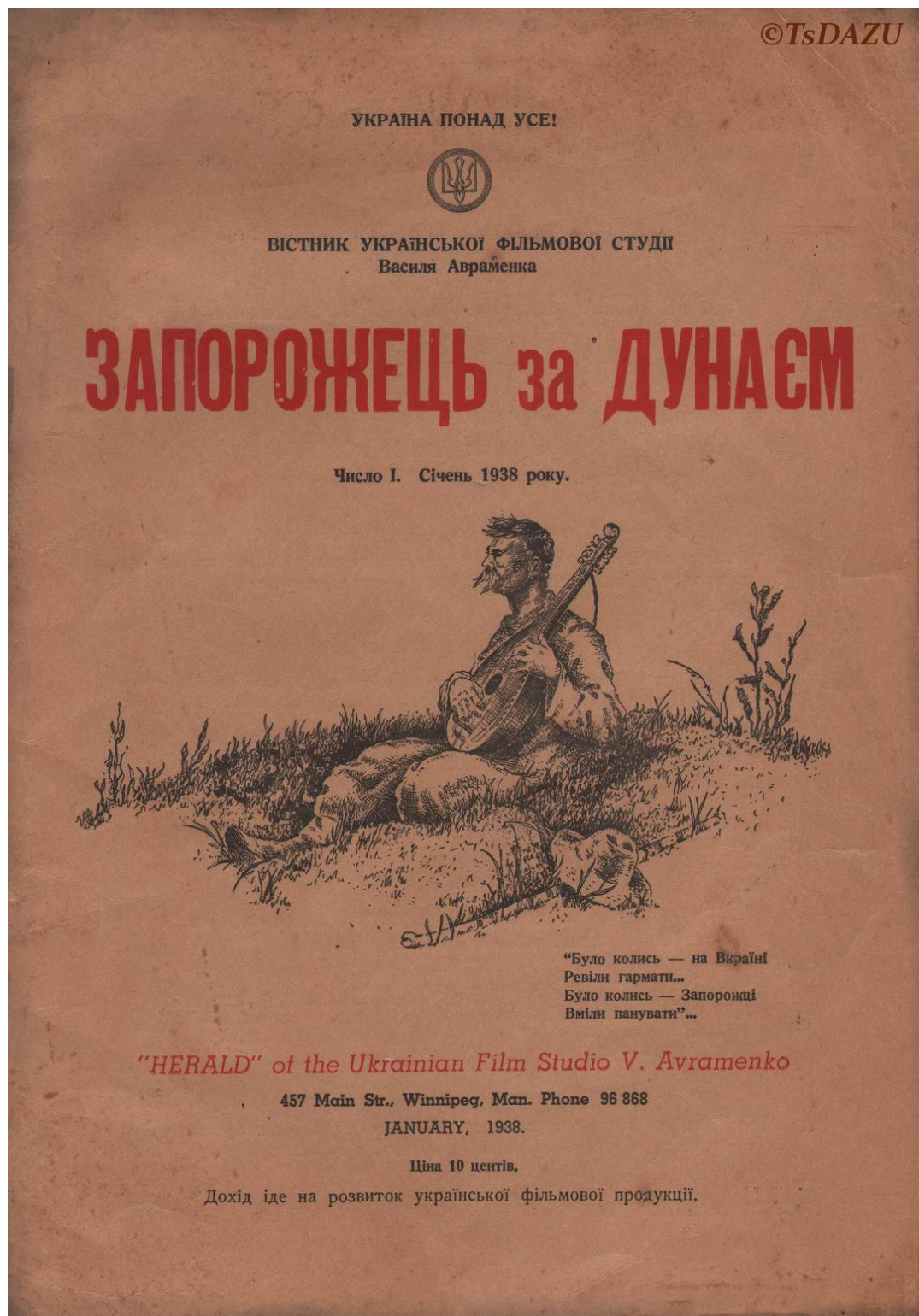


Фото 10. Марія Садовська-Барілотті

<https://wiki.library.kr.ua/index.php?title=>

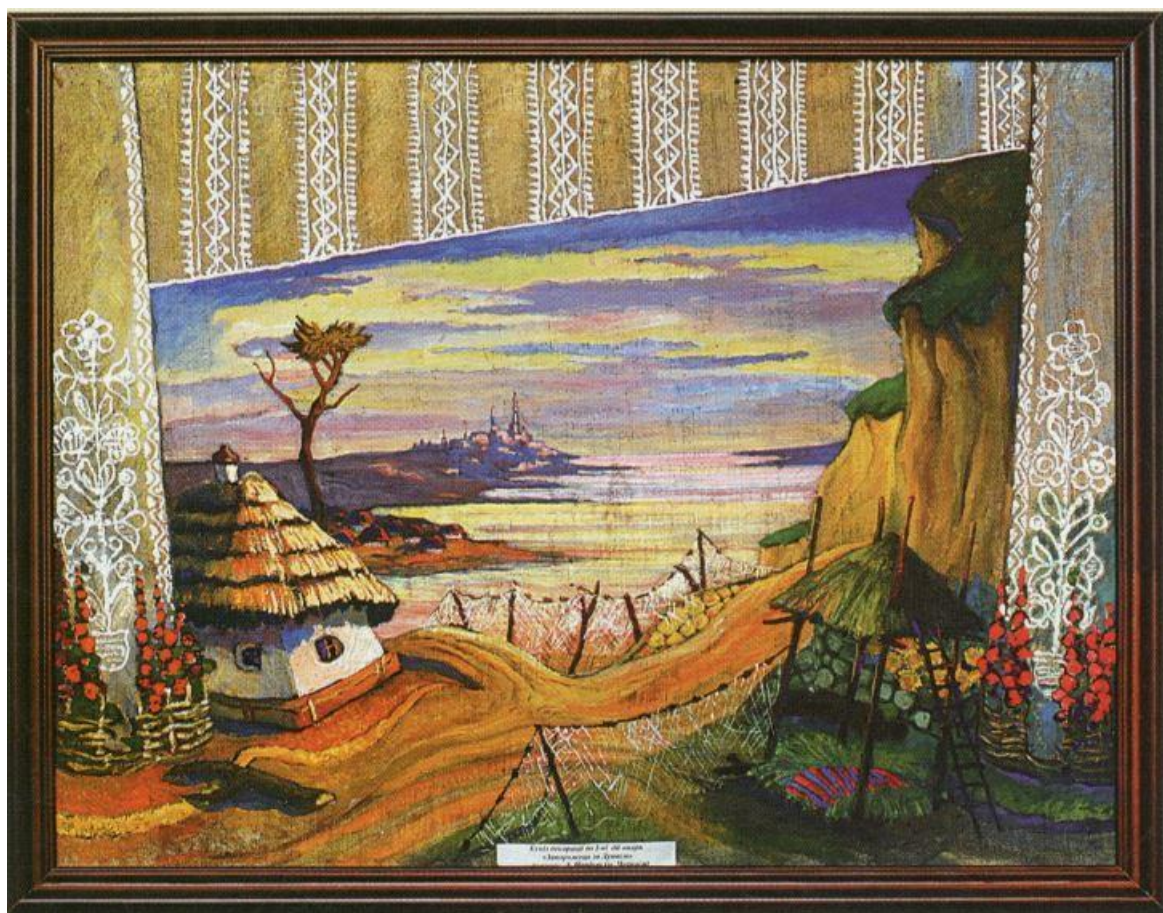


Фото 11. Обкладинка інформаційного журналу «Вісник української фільмової студії В. Авраменка» з інформацією про фільм-оперу



«Запорожець за Дунаєм»:

Фото 12. Г. Нарбут. Ескіз декорації до опери С.С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», джерело [56, с. 27]:



<https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=13479>