

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СУВОРОВА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 782.1.071.2:781.68(477) (043.3)

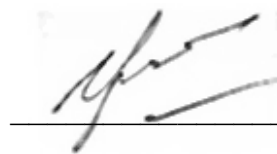
**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРИ
АНТІНА РУДНИЦЬКОГО
«АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ**

**Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. Усі розділи, при написанні яких використовувався штучний інтелект, перевірені й відредаговані авторкою особисто.



І. О. Суворова

Творчий керівник:

Шутько Сергій Миколайович
заслужений діяч мистецтв України,
професор

Науковий консультант:

Путятицька Ольга Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Суворова І.О. Режисерська інтерпретація опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» у контексті сучасного музичного театру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України, Київ, 2026.

У науковому обґрунтуванні досліджено особливості сучасної режисерської інтерпретації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» як вагомого зразка української історичної опери ХХ століття. **Актуальність роботи** зумовлена необхідністю осмислення національної оперної спадщини в умовах сучасних культуротворчих процесів, а також потребою актуалізації історичної тематики засобами сучасного музичного театру.

Метою дослідження є наукове і творче обґрунтування авторської режисерської концепції сценічного втілення опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» та її реалізація у власному творчому мистецькому проєкті. У роботі застосовано комплекс методів дослідження, зокрема історико-хронологічний, компаративний, музично-драматургічний, метод режисерського моделювання та системний підхід.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному науково-творчому осмисленні опери А. Рудницького крізь призму сучасної режисури, розробці авторської сценічної моделі актуалізації історичної опери та поглибленні дослідження творчої спадщини композитора.

Проаналізовано місце опери у контексті розвитку українського музичного театру, виявлено особливості її музично-драматургічної структури та сценічного потенціалу. Здійснено порівняльний аналіз попередніх постановок твору, визначено їхні художні особливості та інтерпретаційні принципи. Розроблено авторську режисерську концепцію вистави, що поєднує традиції українського оперного мистецтва із сучасними сценографічними та мультимедійними засобами виразності.

Практичне значення результатів полягає у можливості їх використання в режисерській, педагогічній та науково-дослідній діяльності.

Практичним результатом дослідження стала реалізація творчому мистецького проєкту, у межах якого апробовано запропоновану модель сценічного втілення опери.

У **першому розділі** досліджено оперу Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» у контексті розвитку українського музичного театру ХХ – ХХІ століть, проаналізовано її музично-драматургічну структуру як основу режисерської інтерпретації, розглянуто сценічні та концертні

втілення твору, а також розкрито історико-символічне значення образу Анни Ярославни в культурній пам'яті Київської Русі.

У другому розділі визначено концептуальні засади сучасного режисерського прочитання опери, обґрунтовано авторську режисерську концепцію постановки, досліджено драматургію вистави як результат переосмислення музичного першоджерела та розроблено художньо-візуальну модель сценічного втілення із застосуванням сучасних сценографічних і мультимедійних засобів.

У третьому розділі висвітлено процес реалізації авторського творчो-мистецького проєкту як форми художнього й наукового дослідження, проаналізовано постановочний процес, особливості режисерської роботи з виконавцями, а також здійснено художньо-інтерпретаційну оцінку результатів сценічного втілення опери.

У загальних висновках узагальнено результати дослідження, підтверджено можливість сучасної режисерської актуалізації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» шляхом поєднання історико-музичного першоджерела із сучасними режисерськими, сценографічними та мультимедійними засобами, а також доведено ефективність реалізації авторської постановчої концепції у творчо-мистецькому проєкті.

Ключові слова: творчість Антіна Рудницького, опера “Анна Ярославна – королева Франції”, українська історична опера, музичний театр, режисерська інтерпретація, творчо-мистецький проєкт, сценографія, оперна режисура, сучасний театр, музична драматургія.

ABSTRACT

Suvorova I. O. Directorial Interpretation of Antin Rudnytskyi's Opera Anna Yaroslavna – Queen of France in the Context of Contemporary Music Theatre. – Qualifying scientific work submitted as a manuscript.

Scientific substantiation of an artistic and creative project submitted for the educational and creative degree of Doctor of Arts in Specialty 026 Performing Arts (Field of Knowledge 02 Culture and Arts). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2026.

The scientific substantiation examines the distinctive features of the contemporary directorial interpretation of Antin Rudnytskyi's opera *Anna Yaroslavna – Queen of France* as a significant example of twentieth-century Ukrainian historical opera. The relevance of the research is determined by the need to reinterpret the national operatic heritage within contemporary cultural processes and by the necessity of actualizing historical themes through the expressive means of contemporary music theatre.

The purpose of the study is to provide scholarly and artistic substantiation for the author's directorial concept of staging Antin Rudnytskyi's opera *Anna Yaroslavna – Queen of France* and to implement this concept within an original

artistic and creative project. The research employs a comprehensive methodological framework, including historical-chronological, comparative, music-dramaturgical, directorial modelling, and systemic approaches.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive scholarly and artistic interpretation of Rudnytskyi's opera from the perspective of contemporary stage direction, the development of an original stage model for the contemporary actualization of historical opera, and the further exploration of the composer's creative legacy.

The study analyses the opera's place within the development of Ukrainian music theatre and identifies the distinctive features of its musical dramaturgy and stage potential. A comparative analysis of previous productions of the opera is conducted to determine their artistic characteristics and interpretative principles. An original directorial concept is developed, combining the traditions of Ukrainian operatic art with contemporary scenographic solutions and multimedia expressive means.

The practical significance of the research lies in the possibility of applying its results in stage directing, higher arts education, and further scholarly research.

The practical outcome of the study is the implementation of an original artistic and creative project in which the proposed model of staging the opera was successfully tested in practice.

The **first chapter** examines Antin Rudnytskyi's opera *Anna Yaroslavna – Queen of France* within the context of the development of Ukrainian music theatre of the twentieth and twenty-first centuries. It analyses the opera's musical-dramaturgical structure as the foundation for directorial interpretation, considers its stage and concert performances, and reveals the historical and symbolic significance of the image of Anna Yaroslavna within the cultural memory of Kyivan Rus.

The **second chapter** defines the conceptual foundations of the contemporary directorial interpretation of the opera, substantiates the author's production concept, examines the dramaturgy of the performance as a result of reinterpreting the original musical source, and develops a visual and artistic model of the production using contemporary scenographic and multimedia technologies.

The **third chapter** presents the implementation of the author's artistic and creative project as a form of artistic and scholarly research. It analyses the production process, the director's work with performers in shaping artistic images and interpretative integrity, and provides an artistic and interpretative evaluation of the completed stage production.

The **general conclusions** summarize the results of the research, confirm the feasibility of a contemporary directorial actualization of Antin Rudnytskyi's opera *Anna Yaroslavna – Queen of France* through the synthesis of the historical musical source with contemporary directing, scenographic, and multimedia means of expression, and demonstrate the effectiveness of implementing the author's production concept within the artistic and creative project.

Keywords: Antin Rudnytskyi's creative work; *Anna Yaroslavna – Queen of France*; Ukrainian historical opera; music theatre; directorial interpretation; artistic

and creative project; scenography; opera directing; contemporary theatre; musical dramaturgy.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

Статті:

1. Суворова І. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення. Часопис Національної музичної академії України. Київ, №2 (63). 2024. С. 116–135.

DOI: [10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310295](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310295)

2. Суворова І. Опера А. Рудницького “Анна Ярославна – королева Франції” в історичній парадигмі режисерського прочитання твору. Українське музикознавство, Київ, 2024, № 50. С. 125-135.

DOI: [10.31318/0130-5298.2024.50.349631](https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349631)

3. Суворова І. Режисерський концепт реалізації опери А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в експериментальному моделюванні творчого мистецького проєкту. Часопис Національної музичної академії України. Київ, № 3 (68), 2025. С. 141-154.

DOI: [10.31318/2414-052X.3\(68\).2025.343254](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343254)

Тези:

1. Суворова І. Українська опера на історичні теми у пошуках нової режисерської інтерпретації: програма сьомої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2-4 листопада 2023 р. Київ, 2023. С. 30.

DOI: [10.31318/2786-8877.7.2024.331860](https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331860)

2. Суворова І.О. Міждисциплінарна природа постановочного процесу в сучасному оперному театрі: художньо-дослідницький вимір опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції». Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій: зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 25-27 березня 2026 р.)

DOI: [10.31318/978-966-7357-73-3-124](https://doi.org/10.31318/978-966-7357-73-3-124)

3. Суворова, І.О. (2025). Синтез традицій та новацій у сучасній режисерській інтерпретації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна –

королева Франції». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, (8), 311–316.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355617>

4. Суворова І.О. Композиція та архітектоніка оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького у режисерському прочитанні творчого аспіранта. Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 5-7 травня 2025 р.).

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-164>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури, а також історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Суворова І. Українська опера на історичну тематику в новому режисерському осмисленні. Програма сьомої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2-4 листопада 2023 р. Київ, 2023.

2. Суворова І.О. Історична тематика в оперному проєкті «Анна Ярославна – королева Франції» за А. Рудницьким: паралелі міждержавних зв'язків. Програма V міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». ІПСМ та ІК НАМ України 15-16 листопада 2023 р. Київ, 2023.

3. Суворова І. Історія створення і постановки опери «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького (до 55-річчя прем'єри в Карнегі-Холл, Нью-Йорк, США). Програма тринадцятої міжнародної наукової онлайн конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 20-21 листопада 2023 р. Київ, 2023.

4. Суворова І. Опера «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького в сучасному соціокультурному просторі. Програма міжнародної науково-практичної конференції «Світова культурна спадщина в умовах

формування нового світопорядку». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 7 грудня 2023 р. Київ, 2023.

5. Суворова І. Опера «Анна Ярославна – королева Франції» в контексті композиторського стилю Антіна Рудницького пізнього періоду. Програма міжнародної науково-практичної онлайн-конференції наукового проекту. «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». ХНУМ ім. І.В. Котляревського, 13-14 лютого 2024 р. Харків, 2024.

6. Суворова І. Контент сценічної інтерпретації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в американському та українському форматі. Програма міжнародної науково-практичної конференції «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 26-28 лютого 2024 р. Київ, 2024 р.

7. Суворова І. Трагування образу головної героїні в опері Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в українському форматі. «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу»: програма всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 4-6 квітня 2024 р.

8. Суворова І. Порівняння образів Генріха I та Ярослава Мудрого в опері А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в історичному аспекті. «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом»: програма міжнародної науково-практичної конференції. Київ: Конференційний зал Медіацентру ГДП, 25 квітня 2024 року.

9. Суворова І. Київська Русь часів Ярослава Мудрого на геополітичній мапі Європи. «70 років України в ЮНЕСКО: освіта, наука, культура: соціокультурний аспект»: програма міжнародної конференції. Київ: Інститут культурології національної академії мистецтв України, 30 квітня 2024 р.

10. Суворова І. Опера А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: історіографічний та іконографічний аспекти дослідження». «Наукові і творчі діалоги співпраці в культурно-мистецькому просторі України (Пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)» в рамках Другого міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка, Академіка Мирослава Скорика: програма всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: Фойє малого залу ім. Академіка Олега Тимошенка Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, 28-29 травня 2024 року.

11. Суворова І. Синтез традицій і новацій у сучасній режисерській інтерпретації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», програма восьмої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурномистецьких рефлексіях». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 7-9 листопада 2024 р. Київ, 2024.

12. Суворова І.О. Режисерське моделювання оперної вистави А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в умовах сучасних

культуротворчих процесів»: програма VI міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». ІПСМ та ІК НАМ України, 13-14 листопада 2024 р. Київ, 2024.

13. Суворова І.О. Режисерська концепція опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» композиційно-сценічний аспект. Програма міжнародної науково-творчої конференції наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», 11–12 лютого 2025 р., Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського.

14. Суворова І.О. Сценографічна режисура оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького як важлива компонента творчого мистецького проекту. Програма міжнародної науково-практичної конференції «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури. НМАУ ім. П.І. Чайковського, 24-26 лютого 2025 р. Київ, 2025 р.

15. Суворова І. Система образів в опері А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: виконавчі аспекти співаків-акторів. «Актуальні питання розвитку концертмейстерської професії в умовах сучасного мистецького життя України та світу»: програма всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2-4 квітня 2025 р.

16. Суворова І. Композиція та архітектоніка оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького у режисерському прочитанні творчого аспіранта. Програма міжнародної наукової конференції «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», у рамках проведення Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, лауреата національної премії України ім. Т.Г. Шевченка, академіка Мирослава Скорика. НМАУ ім. П.І. Чайковського, 5-7 травня 2025 р. Київ, 2025.

17. Суворова І.О. Режисерське втілення опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» від ідеї до постановки. Програма всеукраїнського круглого столу на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві». Національна академія мистецтв України, Київ, 5 червня 2025 р.

18. Суворова І. Постановка історичної опери: досвід і сучасні режисерські підходи (на прикладі опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»). Програма чотирнадцятого Міжнародного науково-творчого проекту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики 2025». Київ, 24 жовтня – 2 листопада 2025 р.

19. Суворова І.О. «Видовищно-драматургічний синтез в експериментальній постановці опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: програма восьмої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурномистецьких рефлексіях». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 6-8 листопада 2025 р. Київ, 2025.

20. Суворова І.О. Досвід українських режисерів у постановці опер на історичну тематику: пошук оптимальних художніх рішень у сучасному

театральному просторі (на прикладі опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції») програма VII міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» ІПСМ та ІК НАМ України 19-20 листопада 2025 р. Київ.

21. Суворова І. Модерна естетика в оперній творчості Антіна Рудницького: за матеріалами опер «Довбуш», «Анна Ярославна», «Княгиня Ольга» (до 50-х роковин): програма п'ятнадцятої міжнародної наукової конференції «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року». Київ, 20–21 листопада 2025 року.

22. Суворова І. Міждисциплінарна природа постановочного процесу в сучасному оперному театрі: художньо-дослідницький вимір опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції». Програма міжнародної науково-практичної конференції «Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій». Київ, 25-27 березня 2026 року.

23. Суворова І. Опера «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького як відображення історичної пам'яті та національної ідентичності в сучасному оперному театрі. Програма XXV науково-практичної конференції Молоді музикознавці. Київ, 24-25 квітня 2026 року.

24. Суворова І. Оперний репетиційний процес під час війни: досвід цифровізації на прикладі опери «Анна Ярославна – королева Франції». Програма всеукраїнського щорічного круглого столу національної академії мистецтв України на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві». Київ, 25 травня 2026 року.

25. Суворова І.О. Творчий мистецький проект «Режисерська інтерпретація опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» у контексті сучасного музичного театру» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (Київ, 9 вересня, 2026 року). Національна музична академія України, Великий зал імені В. Сліпака. Київ. (режисерка-постановниця – Ірина Суворова).

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ	5
Статті:	5
Тези:	5
ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ....	6
Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:.....	6
ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ОПЕРА АНТІНА РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ	25
1.1. Опера «Анна Ярославна – королева Франції» у системі української оперної культури ХХ – ХХІ століть	25
1.2. Музично-драматургічна структура опери як концептуальна основа режисерської інтерпретації	33
1.3. Сценічні та концертні втілення опери: інтерпретаційні моделі та їх художній потенціал	41
1.4. Образ Анни Ярославни в культурній пам'яті Київської Русі: історико-символічні виміри	46
Висновки до РОЗДІЛУ 1	53
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНЕ РЕЖИСЕРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ «АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ».....	56
2.1 Режисерська концепція постановки у контексті сучасних тенденцій музичного театру	56
2.2 Драматургія вистави як результат переосмислення оперного першоджерела.....	68
2.3 Художньо-візуальна модель постановки: сценографія, світло, костюм, мультимедійні засоби	75
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	81
РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ АВТОРСЬКОГО ТВОРЧО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТА НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	85
3.1. Постановочний процес як метод творчого пізнання	85

3.2. Режисерська робота з виконавцями: формування образу та інтерпретаційної цілісності.....	100
3.3. Сценічний результат творчого проєкту та його художньо-інтерпретаційна оцінка.....	111
Висновки до РОЗДІЛУ 3	115
ВИСНОВКИ	117
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.....	120
ДОДАТКИ	133
Додаток № 1 Афіша презентації театрального формату вистави у традиційній локації Великого залу оперної студії імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України	133
Додаток № 2 Ескізи вистави для Великого залу оперної студії	134
1 дія	134
2 дія	134
3 дія	135
Фінал	135
Додаток № 3. Титульний лист рукописної партитури опери «Анна Ярославна » Антіна Рудницького	136
Додаток № 4. Титульний лист рукописного клавіру опери	137
Додаток № 5. Програмка першої прем'єри опери в Карнегі-Холі, Нью-Йорк 1969 рік.....	138
Додаток № 6. Титульний лист програмки прем'єрного показу в Національній опері України 1995 рік	139
Додаток № 7. Перша сторінка програмки прем'єрного показу в Національній опері України 1995 рік.....	140

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному та соціополітичному контексті проблема режисерської інтерпретації оперної класики набуває особливої значущості, оскільки саме музичний театр постає дієвим простором актуалізації історичної пам'яті, формування національної ідентичності та міжкультурного діалогу. Звернення до опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» зумовлене як її художньою цінністю, так і потужним ідейно-смісловим потенціалом, що дозволяє осмислити історичну тематику крізь призму сучасних режисерських підходів.

Постать Анни Ярославни – доньки київського князя Ярослава Мудрого, королеви Франції – є символом європейської інтегрованості Київської Русі та давніх міждержавних зв'язків України з країнами Західної Європи. В умовах сучасних геополітичних викликів і переосмислення історичних наративів ця тема набуває особливої актуальності, оскільки сценічне втілення образу Анни Ярославни сприяє утвердженню українського культурного коду в міжнародному мистецькому просторі та протидіє спотвореним інтерпретаціям спадщини Київської Русі.

Опера А. Рудницького, створена в умовах еміграції, посідає особливе місце в історії українського музичного театру ХХ століття, репрезентуючи модерністські тенденції композиторського мислення та синтез національних і європейських стильових ознак. Водночас обмежена кількість її сценічних утілень та недостатня інтегрованість у сучасний репертуар зумовлюють необхідність нового режисерського прочитання, адаптованого до естетики музичного театру ХХІ століття.

Попри науковий інтерес до творчості Антіна Рудницького, опера «Анна Ярославна – королева Франції» досі не стала предметом комплексного дослідження як об'єкта сучасної режисерської інтерпретації. Недостатньо розробленими залишаються питання взаємодії музичної драматургії, сценічної

образності та режисерського моделювання в умовах сучасного музичного театру. Саме ця наукова проблема зумовлює необхідність проведення цього дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, зокрема теми № 10 «Традиції минулого і сьогодення на сучасній оперній сцені». Тему дисертації уточнено (перезатверджено) рішенням Вченої ради НМАУ (наказ 278-А від 24.12.2025 протокол № 8).

Об'єкт дослідження – українська історична опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» у контексті розвитку сучасного українського та європейського музичного театру.

Предмет дослідження – режисерські моделі сценічної інтерпретації опери А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», зокрема у співвідношенні історико-музичного першоджерела та авторської режисерської концепції сучасної постановки.

Мета дослідження – науково й творчо обґрунтувати сучасну режисерську інтерпретацію опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», виявивши художньо-драматургічні, сценічні та візуально-пластичні засоби її актуалізації в контексті сучасного музичного театру та реалізувавши їх у власному творчо-мистецькому проєкті.

Завдання дослідження:

- проаналізувати оперу А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» у контексті сучасного наукового дискурсу та української оперної традиції XX – XXI століть;
- виявити особливості музично-драматургічної структури твору як основи режисерської інтерпретації;
- дослідити існуючі сценічні та концертні втілення опери з метою визначення їх інтерпретаційного потенціалу;

- сформувати авторську режисерську концепцію сучасної постановки опери;
- розробити художньо-візуальну модель сценічного втілення (сценографія, світло, костюм, мізансценування);
- реалізувати постановочний процес як форму творчого дослідження та здійснити художньо-інтерпретаційну оцінку сценічного результату.

Теоретична та джерельна база дослідження. Теоретичну основу дослідження становлять праці українських і зарубіжних учених, присвячені історії та теорії музичного театру, проблемам сучасної оперної режисури, музичної драматургії, сценографії, історії української музичної культури, творчості Антіна Рудницького, а також історичному контексту доби Анни Ярославни.

Формування наукового підґрунтя дослідження спирається на праці, присвячені історії розвитку українського та європейського оперного театру, його художньо-естетичним трансформаціям і сучасним тенденціям розвитку, зокрема дослідження М. Черкашиної-Губаренко [82, 83, 84, 85, 86], О. Ізваріної [20], Л. Канюки [23], І. Бурнашова [7], В. Жаркової [17], Ю. Станішевського [67;68], Л. Корній [29] та Б. Сюти [29;72], а також О. Берегової [6] , яка досліджує міжкультурні процеси 5у музичному мистецтві, Г. Веселовської [10], присвячені естетиці українського театру ХХ століття, та Т. Журавльової [18], яка аналізує сучасні форми інтерпретації оперної класики.

Теоретичне осмислення сучасного музичного театру та трансформації оперної вистави здійснюється з урахуванням праць Ганса-Тіса Лемана [98], Еріки Фішер-Ліхте [96], Патріса Паві [99], а також сучасних досліджень цифрової трансформації оперних театрів, зокрема роботи Н. Белліні та Н. Ральянті [95], які аналізують вплив новітніх технологій на функціонування європейських оперних інституцій та їхню адаптацію до нових соціокультурних умов.

Важливе значення для формування методологічних засад дослідження мають ідеї української режисерської школи, насамперед творчо-теоретична спадщина Леся Курбаса [34], у якій режисер розглядається як автор сценічної концепції, а вистава – як цілісний художній організм. Концептуальними орієнтирами дослідження також стали режисерські погляди Жака Лекока [97], який трактує сценічну дію як результат синтезу простору, пластики, ритму й акторської творчості. Поєднання курбасівського розуміння синтетичної природи театру, ролі сценічної композиції та взаємодії всіх компонентів вистави з методологічними принципами Жака Лекока стало одним із підґрунтів авторської режисерської моделі та її реалізації в сучасній оперній постановці.

Теоретичне осмислення проблем режисерської інтерпретації, режисерського задуму, закономірностей функціонування сучасного музичного театру, специфіки взаємодії режисера, драматургії та сценічної дії базується на наукових працях О. Клековкіна [25, 26], П. Ільченка [21, 22], В. Вовкуна [12], А. Солов'яненка [66], Н. Донченко [16], І. Зайцевої [19], І. Пономаренко [60], Л. Хоролець [81], С. Шутько [92, 93], М. Барнича [5] та М. Нестьєвої [44]. Водночас питання сценографічного моделювання та художньої організації сценічного простору розглядаються у працях А. Алішер [1, 2], а проблеми режисерського задуму та експериментального моделювання постановочного процесу – у дослідженнях Н. Донченко [16], Н. Гусакової [15] та В. Пацунова [49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59].

Важливе значення для дослідження творчої спадщини Антіна Рудницького мають праці А. Варшавської [8, 9], присвячені життєтворчості композитора та його діяльності в українській діаспорі США, а також історичні матеріали І. Вишневецького [11] щодо прем'єри опери «Анна Ярославна» у Нью-Йорку.

Історичне підґрунтя дослідження сформували праці, присвячені міжнародним зв'язкам Київської Русі та постаті Анни Ярославни, зокрема

дослідження О. Головка [13], П. Кралюка [30], Є. Луняка [38], бібліографічний покажчик «Анна Київська – Анна Ярославна – князівна, королева Франції» [3], історико-популярне видання Ф. Баландіна і М. Ляроша [4], а також науково-популярне видання з історії України В. Зубанова та А. Толстоухова [74, 75].

Важливе значення для формування авторської режисерської концепції мають дослідження у галузі сценографії, сценічного простору, пластичної режисури та художньої образності театральної вистави, представлені у працях В. Пацунова [49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59], А. Алішер [1, 2], О. Ковальчук [28], С. Маслобойщикова [40], С. Триколенко [78], Т. Совгири [63, 64, 65], К. Юдової-Романової [94], Р. Никоненко [45, 46, 47], які дозволили осмислити сценографію як активний елемент режисерської драматургії.

Під час аналізу музично-драматургічної структури опери, специфіки диригентської інтерпретації, ролі хору та виконавської взаємодії використано праці С. Голубничого [14], Г. Макаренка [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**], В. Панасюка [48], О. Касьянкової [24], Н. Михайлової [41], Ю. Мостової [42], Т. Журавльової [18], Л. Шиленко [91], що висвітлюють особливості функціонування музичної драматургії та сценічного втілення оперного твору.

Окремий напрям теоретичної бази становлять дослідження, присвячені життю, творчості та музично-громадській діяльності Антіна Рудницького [62]. Особливе значення мають праці Н. Кулиняка [31, 32, 33], А. Варшавської [8, 9], Є. Лазаревича [36], Л. Філоненко [79], Б. Сюті [72, 29], а також публіцистична спадщина самого Антіна Рудницького [62], які дали можливість розкрити особливості композиторського стилю митця та історію створення опери «Анна Ярославна».

Питання оновлення сучасного музичного театру, використання цифрових технологій, мультимедійних засобів та інноваційних сценічних практик висвітлено у працях О. Тонкошкури [76, 77], А. Литвинова [37], Т. Совгири [63, 64, 65], Т. Юдова-Романова [94], що дозволило осмислити

можливості сучасної режисури в умовах технологічної трансформації театрального мистецтва.

Важливим складником теоретичної основи стали також власні наукові публікації автора – І. Суворової [69, 70, 71], присвячені історії сценічних інтерпретацій опери Антіна Рудницького, порівняльному аналізу американської та української постановок, а також розробці авторської режисерської концепції реалізації опери «Анна Ярославна – королева Франції».

Аналіз зазначених наукових праць засвідчив, що, попри значний доробок у галузі музикознавства, театрознавства, режисури, сценографії та історії української культури, комплексне дослідження режисерської інтерпретації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» як художньо-дослідницького проєкту у контексті сучасного музичного театру досі відсутнє. Саме це визначає теоретичну доцільність і наукову новизну представленого дослідження.

Аналітичну базу дослідження складають партитура та клавір опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», архівні матеріали, рукописні й нотні джерела, епістолярна спадщина композитора, фото- та відеоматеріали сценічних втілень опери (концертної постановки у Карнегі-холі, Нью-Йорк, 1969 р., та сценічної постановки Національної опери України, 1995 р.), матеріали творчо-постановчого процесу авторського проєкту, режисерська експлікація, ескізи сценографії, костюмів і світлової партитури, фото- та відеофіксація репетиційного процесу, а також власні творчі й наукові напрацювання автора, отримані під час реалізації постановки опери.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, що ґрунтуються на міждисциплінарному поєднанні мистецтвознавчого, театрознавчого, музикознавчого, культурологічного та історичного підходів. Така інтеграція дала змогу дослідити режисерську інтерпретацію опери Антіна

Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» як цілісне художнє явище, у якому взаємодіють музична драматургія, сценічна дія, режисерська концепція, сценографія, пластична образність та сучасні театральні технології.

Історико-культурний підхід використано для осмислення історичних передумов створення опери, реконструкції культурного контексту доби Київської Русі та Франції XI століття, а також визначення місця творчості Антіна Рудницького в українській музичній культурі XX століття.

Історико-порівняльний метод застосовано для зіставлення різних сценічних втілень опери, зокрема концертної постановки у Карнегі-холі (Нью-Йорк, 1969) та сценічної постановки Національної опери України (1995), що дозволило простежити еволюцію режисерських підходів до твору та виявити особливості авторської режисерської концепції.

Герменевтичний метод використано для інтерпретації музично-драматургічного тексту опери, розкриття символічного змісту художніх образів, історичних алюзій, музичної семантики та сценічної образності.

Метод системного аналізу дав змогу розглянути оперу як синтетичний твір музично-театрального мистецтва, у якому композиторська драматургія, режисура, сценографія, виконавське мистецтво, світлове рішення, пластика та мультимедійні засоби функціонують як взаємопов'язані компоненти єдиної художньої системи.

У межах *мистецтвознавчого підходу* використано комплекс спеціальних музикознавчих методів: жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний, структурно-функціональний, семантичний, музично-теоретичний та композиційний аналізи, що дали можливість дослідити особливості музичної драматургії опери, принципи розвитку музичних характеристик персонажів, роль лейтмотивної системи, хорових сцен та симфонічного розвитку.

Театрознавчий підхід застосовано для аналізу режисерської партитури вистави, сценічної дії, принципів організації мізансцен, акторської взаємодії,

просторової композиції, темпо-ритму сценічної дії та художньої цілісності постановки.

Структурно-функціональний метод використано для дослідження драматургічної організації спектаклю, взаємозв'язку музичного та сценічного розвитку, функціонування сценографічних елементів, світлової партитури, костюмів і пластичного рішення у формуванні цілісної режисерської концепції.

Метод художнього моделювання став основою створення авторської режисерської концепції, сценографічного вирішення та просторової організації вистави, що дозволило здійснити художню реконструкцію історичного матеріалу засобами сучасного музичного театру.

Проектний метод використано під час реалізації творчо-мистецького проєкту, що охоплював розроблення режисерської експлікації, організацію репетиційного процесу, координацію роботи творчо-постановочної групи, практичну апробацію постановочного рішення та аналіз отриманих художніх результатів.

Метод художнього експерименту дав можливість перевірити ефективність і оцінити взаємодію музичної драматургії, сценографії, пластики, світлового рішення та виконавської інтерпретації в умовах сучасного театрального простору власного творчо-мистецького проєкту.

Історіографія дослідження творчості Антіна Рудницького та його музично-сценічної спадщини охоплює кілька взаємопов'язаних наукових напрямів: дослідження життєтворчості композитора, праці з історії української музичної культури й діаспори, музикознавчі розвідки, присвячені українській історичній опері, дослідження з теорії та практики оперної режисури, а також історичні й культурологічні праці, що висвітлюють постать Анни Ярославни.

Найбільш ґрунтовним сучасним дослідженням творчої спадщини Антіна Рудницького є дисертація Аліни Варшавської [8] *«Життєтворчість Антіна*

Рудницького у культурному просторі української діаспори США», у якій уперше комплексно досліджено життєвий і творчий шлях композитора, диригента, музикознавця, педагога та громадського діяча, проаналізовано його композиторську, музикознавчу, виконавську й організаційно-культурну діяльність, а також введено до наукового обігу значний масив архівних матеріалів, епістолярної спадщини та маловідомих документів. Праці Н. Кулиняк [31, 32, 33], Є. Лазаревича [36], Б. Сюті [72, 29], Л. Філоненко [79], А. Варшавської [8, 9] суттєво розширюють уявлення про естетичні засади творчості Антіна Рудницького, особливості його композиторського стилю, музикознавчу діяльність та роль у розвитку української музичної культури XX століття.

Вагоме місце в історіографії займають дослідження, присвячені українській музичній культурі, історії оперного мистецтва та розвитку української історичної опери. Теоретичним підґрунтям дослідження стали праці М. Черкашиної-Губаренко, Л. Корній [29], Б. Сюті [72, 29], О. Ізваріної [20], Ю. Станішевського [67, 68], Л. Канюки [23], І. Бурнашова [7], у яких висвітлено еволюцію українського музичного театру, закономірності розвитку національної опери та місце історичної тематики в українському музичному мистецтві.

Методологічну основу осмислення режисерської інтерпретації становлять праці з теорії та історії театральної й музичної режисури О. Клековкіна [25, 26], П. Ільченка [21, 22], В. Вовкуна [12], М. Нестьєвої [44], О. Ковальчук [28], Н. Донченко [16], М. Барнича [5], Л. Хоролець [81], А. Солов'яненка [66] у яких розглядаються питання режисерської концепції, художньої інтерпретації музично-драматичного твору, сценічної дії, взаємодії режисера з композиторським текстом та сучасних тенденцій розвитку музичного театру.

Важливими для формування авторської постановочної концепції стали дослідження зі сценографії, сценічного простору та художньої образності

вистави В. Пацунова [49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59], О. Алішер [1, 2], С. Маслобойщикова [40], С. Триколенко [78], Т. Совгири [63, 64, 65], К. Юдової-Романової [94], які розкривають закономірності формування сучасної сценографічної мови та принципи синтезу візуальних компонентів театральної вистави.

Особливе значення для аналізу музичної драматургії опери мають праці С. Голубничого [14], В. Панасюка [48], О. Касьянової [24], О. Моцар [43], Н. Михайлової [41], Ю. Мостової [42], присвячені питанням музичної драматургії, виконавської інтерпретації та функціонування оперного спектаклю як цілісного художнього організму.

Історичне підґрунтя дослідження становлять праці Є. Луняка [38], В. Рички [61], О. Головка [13], П. Кральнока [30], Ф. Баландіна [4] та інших істориків, у яких висвітлено політичний, культурний і духовний контекст доби Київської Русі, міжнародну діяльність Ярослава Мудрого та історичну роль Анни Ярославни у формуванні міждержавних зв'язків Київської Русі та Франції.

Попри вагомий науковий доробок, присвячений творчості Антіна Рудницького, історії української музичної культури, теорії музичного театру та режисури, опера «Анна Ярославна – королева Франції» до сьогодні не була предметом окремого комплексного дослідження, у якому б поєднувалися музикознавчий аналіз, режисерська інтерпретація та практична реалізація сценічного втілення твору. Якщо дисертація Аліни Варшавської [9] зосереджена на комплексному дослідженні життєтворчості композитора та його діяльності в культурному просторі української діаспори США, то в цій роботі вперше предметом спеціального науково-творчого дослідження стає режисерська інтерпретація опери «Анна Ярославна – королева Франції» у контексті сучасного музичного театру, що поєднує аналіз музично-драматургічного першоджерела з практичною реалізацією авторського творчо-мистецького проєкту.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що:

- уперше здійснено комплексне науково-творче обґрунтування сучасної режисерської інтерпретації опери А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» як форми художнього дослідження. Твір уперше розглянуто крізь призму лірико-історичної драми, адаптованої до специфіки та можливостей сучасного навчального театру;
- удосконалено методологічні підходи до сценічного втілення історичної опери шляхом концептуального синтезу традицій українського музично-театрального мистецтва (зокрема діаспорної та материкової гілок) із новітніми сценографічними тенденціями та сценічними засобами виразності;
- отримано подальший розвиток вивчення творчої спадщини А. Рудницького, зокрема через проведення компаративного аналізу попередніх постановок твору (Нью-Йорк, 1969; Київ, 1995) у зіставленні з власною режисерською візією, що дозволило виявити приховані змістові та драматургічні пласти партитури;
- розроблено та практично апробовано авторську режисерську сценічну модель актуалізації оперної спадщини ХХ століття в сучасному музично-театральному просторі, що пропонує дієвий алгоритм переосмислення національної історичної тематики в контексті європейського культурного коду.

Практичне значення роботи полягає у розробленні та практичній реалізації авторської режисерської концепції опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», що стала основою творчо-мистецького проєкту. Запропоновані у дослідженні режисерські, сценографічні та організаційно-постановочні рішення можуть бути використані у практиці оперних театрів, у професійній діяльності режисерів музичного театру, диригентів і сценографів, а також у процесі підготовки здобувачів мистецької освіти за спеціальностями «Сценічне мистецтво», «Музичне мистецтво» та

«Музична режисура». Основні положення дисертації можуть бути використані під час викладання навчальних дисциплін з режисури музичного театру, оперної драматургії, сценографії та історії українського музичного театру, а також у подальших наукових дослідженнях, присвячених українській історичній опері, режисерській інтерпретації музично-сценічних творів і сучасним театральним практикам.

Підготовка творчого мистецького проєкту відбувалася протягом навчання здобувачки у творчій аспірантурі на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України. На початковому етапі (2023–2025) наукове консультування здійснювала кандидат мистецтвознавства, професор О.В. Касьянова, а творче керівництво – народна артистка України, доктор філософії, професор І.В. Даць.

Із 2025 року наукове консультування здійснювала кандидат мистецтвознавства, в.о. професора О.В. Путятницька, а з 2026 року творче керівництво – заслужений діяч мистецтв України, професор С.М. Шутько. Під їхнім керівництвом було завершено формування творчого мистецького проєкту та остаточно оформлено його наукове обґрунтування.

Особистий внесок здобувачки полягає у самостійному виконанні всіх етапів науково-творчого дослідження. Авторкою сформульовано концепцію дослідження, розроблено авторську режисерську інтерпретацію опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», створено режисерську експлікацію, здійснено постановку вистави та організовано її практичну реалізацію. Здобувачка самостійно провела музично-драматургічний аналіз опери, розробила принципи сценографічного, просторового, світлового й пластичного вирішення вистави, реалізувала режисерське керівництво репетиційним процесом, координувала роботу творчо-постановчої групи (диригента, сценографа, художника з костюмів, художника з гриму, хормейстера, концертмейстерів і виконавців), а також здійснила наукове

узагальнення результатів творчо-мистецького проєкту та їх теоретичне обґрунтування.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури і кафедри історії української музики та музичної фольклористики, а також на двадцяти міжнародних і трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Під час підготовки дисертації використовувався інструмент штучного інтелекту ChatGPT як допоміжний засіб для мовного та літературного редагування авторського тексту. Усі фрагменти дисертації, при доопрацюванні яких застосовувався ШІ, були перевірені, відредаговані та остаточно затверджені автором. Наукові положення, концепція дослідження, висновки та результати є самостійним інтелектуальним внеском автора.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у трьох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура та обсяг наукового обґрунтування має такі складники: анотації (українською та англійською мовами), вступ, три розділи, висновки. У списку використаних джерел 99 позицій. Робота містить сім додатків. Загальний обсяг роботи становить 140 сторінок, з них основного тексту – 119 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ОПЕРА АНТІНА РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

1.1. Опера «Анна Ярославна – королева Франції» у системі української оперної культури XX – XXI століть

Антін Рудницький (1902 – 1975) належить до кола визначних постатей української музичної культури XX століття, репрезентуючи тип митця-універсала, чия діяльність охоплювала композиторську, диригентську, виконавську, педагогічну та музично-критичну практику. Його творчий шлях формувався на перетині кількох культурних традицій: галицької, західноєвропейської та згодом американської, що зумовило багатовекторність художнього мислення митця. Як зазначає Лілія Шевчук-Назар [89], висока фахова підготовка, здобута Антіном Рудницьким у Відні та Берліні, дала композиторові змогу ґрунтовно опанувати принципи музичного модернізму, авангардних художніх практик і європейського симфонізму. У подальшій творчості ці мистецькі здобутки органічно синтезувалися з українським національним мелосом, сформувавши самобутній індивідуальний стиль митця. Цю думку підтверджують і дослідження Н. Кулиняка [32], який наголошує на поєднанні у творчості композитора національних та європейських модерністичних стильових компонентів.

Антін Рудницький народився 15 січня 1902 року у родині Рудницьких як наймолодший, п'ятий син. Майбутній композитор, піаніст, диригент і музично-критичний діяч рано зазнав життєвих випробувань: у 1906 році, коли йому було лише чотири роки, раптово помер батько. Після цього мати, Ольга Рудницька, залишившись із п'ятьма дітьми, переїхала до Львова – міста, яке

стало вирішальним для формування культурної та музичної ідентичності митця.

Родина оселилася в домі відомого львівського книгаря й видавця Бернарда Полонецького (Берла Пордеса), власника однієї з найбільших книгарень Галичини з філіями у Варшаві та Кракові. Його помешкання вирізнялося потужним інтелектуально-культурним потенціалом: окрім значного книжкового та архівного фонду, Полонецький володів великою нотною колекцією та займався торгівлею музичними інструментами. Регулярні музичні вечори, лекції та камерні концерти, що відбувалися в цьому середовищі, відіграли важливу роль у музичній соціалізації юного Антіна Рудницького.

Ольга Рудницька, діяльна й підприємлива жінка, зуміла забезпечити дітям належну освіту, займаючись нерухомістю та торгівлею, що стало економічною основою існування родини. Найбільшу схильність до музики виявив Антін, який здобув початкову фахову підготовку у піаністки Ярослави Білицької-Темницької, а згодом навчався у Вілема Курца – одного з провідних львівських педагогів, наставника Василя Барвінського. Після переїзду Курца до Праги Рудницький продовжив заняття у Єжи Лялевича, водночас опановуючи гармонію у класі Василя Барвінського.

У юнацькі роки композитор створює перші самостійні твори – три прелюдії, баладу, дві «легенди», звертаючись до постичних текстів Василя Пачовського та Богдана Лепкого. Хор «Туга» на слова Пачовського та солоспів «Осінь» на поезію Лепкого засвідчили ранню орієнтацію митця на модерні естетичні стратегії, зокрема символізм та елементи експресіоністичного мислення. Цикл «Дві мініатюри» був відзначений першою премією на «Конкурсі ім. о. Остапа Нижанківського» (1920), у журі якого працювали Станіслав Людкевич, Василь Барвінський та Остап Нижанківський. Саме цей період став визначальним у формуванні самоусвідомлення Рудницького передусім як композитора.

Паралельно з навчанням Рудницький працює у Львівському оперному театрі репетитором та асистентом диригента, що дало йому ґрунтовне розуміння специфіки диригентської та театральної практики. Водночас він керує хорами «Боян» і «Бандурист», які виконували його твори, а також бере приватні уроки у піаніста Лева Сіроти. Уже в ранніх композиціях митця виразно простежується тяжіння до нетрадиційних музичних формул, вільного трактування гармонії та сонорики, а також до модерністської поетики загалом.

У 1922 році, отримавши рекомендації Василя Барвінського, Єжи Лялевича та провідних представників львівського мистецького середовища, Рудницький вирушає до Берліна, де навчається у Вищій музичній школі до 1927 року. Піаністичну освіту він здобував під керівництвом Ергона Петрі та Артура Шнабеля чільних представників європейської піаністичної школи. Композицію студіював у Феруччо Бузоні та Франца Шрекера, а курс симфонічного диригування проходив у головного диригента Берлінської філармонії Юліуса Прев'єра. Паралельно відвідував лекції на філософському факультеті Берлінського університету, де сформував ґрунтовну теоретичну підготовку та здобув ступінь доктора філософії. На думку А. Варшавської [8, с. 104], період навчання Антіна Рудницького в європейських мистецьких центрах став визначальним етапом формування його композиторського мислення. Саме тоді композитор опанував не лише академічну техніку композиції, а й засвоїв естетичні засади музичного модернізму, що згодом дало змогу органічно поєднати український інтонаційний матеріал із сучасною європейською музичною мовою.

Формування естетичних настанов композитора відбувалося під безпосереднім впливом європейського музичного авангарду – творчості П. Гіндеміта, А. Шенберга, І. Стравінського, Е. Кшенека, Р. Штрауса та інших. Уже в 1922 році А. Рудницький опублікував у журналі «Метус» програмну статтю «Про модерну музику (на основі праці Ноймана)», а згодом

здійснив переклад українською мовою трактату Ф. Бузоні «Спроба нової естетики музики» (опубліковано у 1938 році в журналі «Українська музика»).

Берлінський період позначений активною концертною діяльністю композитора, зокрема роботою тапера¹ в кінотеатрах, зацікавленням кіномузикою та створенням вокальних циклів на поезії російських символістів (К. Бальмонт) і китайської класичної лірики. Високі оцінки цих творів, зокрема з боку Станіслава Людкевича, засвідчили своєрідність його модерної інтонаційної моделі.

Показовими композиціями цього періоду стали фортепіанні «Варіації на тему стрілецької пісні “Ой видно село”» (1926), у яких уперше з’являються елементи атональності та додекафонного мислення, а також додекафонна соната для віолончелі, що свідчить про ранній інтерес митця до радикальних технік європейського модернізму.

У 1920-х роках Антін Рудницький організовує невелику мандрівну мистецьку трупу за участю співачки Марії Сокіл та молодих виконавців-інструменталістів. У програмах ансамблю поєднувалися твори європейського модернізму (Б. Бартока, І. Стравінського, М. Равеля, А. Шенберга, С. Прокоф’єва) з власними композиціями та новітньою українською симфонічною й камерною музикою. Метою цих ініціатив було утвердження сучасної української музики в європейському культурному просторі та її інтеграція у загальноєвропейський мистецький контекст.

Важливим напрямом діяльності композитора стала музично-критична публіцистика. У своїх статтях, опублікованих в українській та польській пресі, Антін Рудницький аналізував явища нової музики, проблеми стилю, модерністської естетики та перспективи розвитку української композиторської школи. Його критичне мислення вирізнялося європейською ерудицією та здатністю співвідносити український музичний матеріал із

¹ Тапер – музикант, який у період німого кіно супроводжував кінопоказ живою грою (здебільшого на фортепіано), створюючи емоційне та ритмічне оформлення фільму.

загальноєвропейськими художніми процесами. Через музично-критичну діяльність Антін Рудницький виконував важливу культурну функцію – інтегрував українську музику в дискурс європейського модернізму, утверджуючи її як повноцінний і конкурентоспроможний художній феномен.

Кінець 1920-х – початок 1930-х років позначився інтенсивною композиторською діяльністю митця. До цього періоду належать камерні та фортепіанні твори, зокрема соната для фортепіано ор. 10, що вирізняється модерністичним тематизмом, ритмічною експресією та новою технікою фактурної організації. У 1937 році цей твір здобув першу премію на Міжнародному конкурсі у Варшаві та прозвучав у виконанні галицької піаністки Галі Левицької, представниці радикального модерністського виконавського стилю.

Паралельно Антін Рудницький звертається до великої вокально-симфонічної форми («Три гімни для індустріальної доби»), у якій поєднуються елементи урбаністичної естетики, неокласичні інтонації 1920 – 1930-х років. У цих творах поєднуються модернізований тематизм, моторика та механістичні елементи європейського авангардизму з українською національною мелодикою та стрілецькою пісенною традицією, що засвідчує прагнення композитора до синтезу модерністських художніх стратегій із національною інтонаційною основою.

У цей час композитор співпрацює з Київською оперою, де разом із Марією Сокіл працює протягом двох сезонів, а також звертається до балетної сцени (лібрето Івана Крушельницького). Однак реалізація цього проєкту ускладнювалася політичними обставинами та посиленням ідеологічним контролем з боку радянської влади. Підвищена увага з боку радянських репресивних органів до родини Рудницьких зумовлювалася їхньою європейською освітою, активними контактами із західними культурними колами та виразною модерністською орієнтацією творчої діяльності.

Особливе значення для творчої еволюції Антіна Рудницького мало знайомство з Белою Бартоком, який відвідав Україну наприкінці 1920-х років, а далі переросло у тривалу дружбу та творче листування (до 1945 року). Митець активно асимілював ритмічні та ладові моделі, характерні для творчості Бели Бартока, зокрема селянсько-фольклорний матеріал, осмислений крізь призму модерністської фактури, а також принципи організації музичної форми, пов'язані з ускладненим контрапунктом і новітньою гармонією.

Загалом діяльність Антіна Рудницького в міжвоєнний період постає як один із найпослідовніших і концептуально виважених проявів українського музичного модернізму. Його творчість інтегрується у ширший феномен європейської неокласичної та авангардної естетики, не втрачаючи при цьому національних інтонаційних ознак. Постать Антіна Рудницького має синтетичний характер: поєднуючи функції композитора, виконавця, диригента, музичного критика та організатора культурного життя, він постає як один із ключових репрезентантів українського модерністичного руху 1920 – 1930-х років.

Повернення Антіна Рудницького до Львова у 1930-х роках ознаменувалося періодом інтенсивної організаційної та творчої діяльності. Композитор активно долучався до розбудови професійного музичного життя Галичини, був ініціатором створення та одним з провідних діячів Союзу українських професійних музик (СУПроМ), організовував авторські симфонічні концерти, сольні виступи, а також читав лекції з музичної критики. Композиторський доробок цього періоду охоплює як симфонічні твори (зокрема «Симфонічну сюїту», 1937), так і вокально-симфонічні композиції (вокально-симфонічну «Ліричну поему»), а також початок роботи над оперою «Довбуш» на лібрето Б.-І. Антонича. Вагомою складовою творчої діяльності Рудницького була музично-критична практика, представлена публікаціями про провідні оперні центри Європи та полемічними статтями, спрямованими

на інтеграцію української музичної культури у загальноєвропейський мистецький простір.

Друга світова війна та вимушена еміграція докорінно змінили подальший творчий шлях композитора. Після гастрольного турне США у 1937 році та остаточного переїзду до Америки у 1940-х роках Антін Рудницький став однією з ключових постатей музичного життя української діаспори Північної Америки. У цей період він очолював хорові й камерні колективи, активно займався педагогічною діяльністю у Філадельфійській музичній академії, а також керував Світовим об'єднанням українських професійних музик. Американський етап творчості позначений формуванням зрілого авторського стилю, що поєднує модерністську експресію з історичною монументальністю та національною мелодикою. Ці риси яскраво виявляються у Другій симфонії «Українська» (1942), кантаті «Посланіє» на слова Т. Шевченка, а також у численних камерних творах. Унікальність творчої позиції Рудницького полягає у здатності репрезентувати українську тематику для міжнародної аудиторії, зберігаючи водночас автентичність національного художнього коду.

Особливе місце у творчій спадщині композитора посідає оперний жанр. Серед його сценічних творів – опери «Довбуш», «Княгиня Ольга» та наймасштабніша за художнім задумом опера «Анна Ярославна – королева Франції» (1969). Прем'єра цього твору, що відбулася у Карнегі-Холі, стала значною подією в культурному житті української діаспори, символізуючи духовний зв'язок із історичною Батьківщиною. Опера поєднує державницьку проблематику з витонченим ліризмом, демонструючи органічний синтез української національної мелодики з європейськими гармонічними традиціями та продуманою оркестровою драматургією.

Процес створення опери був зумовлений комплексом особистісних, історико-ідеологічних і мистецьких чинників. Вагомим особистісним імпульсом стала символічна паралель між долею Анни Ярославни, яка,

опинившись у Франції, не змогла повернутися на батьківщину, та життєвим шляхом самого композитора, змушеного жити в еміграції. Концепція твору формувалася у тісній співпраці з поетом Леонідом Полтавою; значна частина роботи над лібрето здійснювалася в умовах діаспорного середовища шляхом листування та тривалих обговорень. Автори спиралися на історичні факти, символічні паралелі та художні реконструкції з метою підкреслення культурної й політичної ролі Київської Русі у середньовічному європейському просторі.

Драматургічна структура опери вибудована на взаємодії двох провідних ліній – історико-політичної та психологічно-побутової. Перша зосереджена на дипломатичній місії Анни Ярославни та репрезентації України в європейському політичному контексті, друга – на розкритті внутрішнього світу персонажів, їхніх морально-етичних орієнтирів і внутрішніх конфліктів. Центральні образи твору – Анна, Генріх, Ярослав Мудрий, Кардинал – набувають символічного виміру: постать Анни уособлює мудрість, духовну чистоту та культурну місію, тоді як образи антагоністів втілюють прагнення до влади та політичну інтригу.

Музична мова опери синтезує риси романтизму, імпресіонізму та модернізму, що сприяє створенню багатошарової художньої картини. Композитор звертається до номерної структури (арії, дуети, ансамблі, хори), забезпечуючи динамічність сценічного розвитку та емоційну насиченість драматургії. Важливу роль відіграють народнопісенні алюзії у сценах, пов'язаних із Київською Руссю, які контрастують із французькими епізодами, де національні інтонації трансформуються та виявляються опосередковано – через ритмічні й гармонічні особливості.

Опера «Анна Ярославна – королева Франції» постає яскравим зразком синтезу української національної традиції та європейських музичних здобутків, репрезентує концепцію новочасного національного музичного реалізму й засвідчує здатність української оперної школи ХХ століття до

активної інтеграції у світовий культурний процес. Твір не лише актуалізує історичну пам'ять про Київську Русь, а й виконує важливу ідентифікаційну функцію, утверджуючи національну культурну спадщину в контексті духовного життя української діаспори.

Отже, опера «Анна Ярославна – королева Франції» постає як багатовимірний музично-драматургічний твір, у якому поєднання історичної проблематики, символічної образності та індивідуальної композиторської мови формує широкий простір для сценічного осмислення. Саме ця внутрішня художня складність зумовлює різновекторність режисерських інтерпретацій опери в контексті сучасного музичного театру.

1.2. Музично-драматургічна структура опери як концептуальна основа режисерської інтерпретації

Музично-драматургічна структура опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» (ор. 45) постає як багаторівнева система, вибудована на принципах наскрізного розвитку та конфліктного протиставлення двох цивілізаційних світів – середньовічної Франції та Київської Русі. Розкриваючи власний композиторський задум, А. Рудницький зазначає: «Якщо йдеться про характер музичного оформлення, то в опері “Анна Ярославна” нема будь-якої “французької” чи “української” музики, чи музичної тематики, але вся музична мова того самого стилю й характеру – мого власного» [62, с. 149]. Ця авторська позиція безпосередньо відображає його творчу естетику, яку композитор визначав як «модерний романтизм» або «новочасний національний музичний реалізм». Відповідно, він свідомо відмовляється від авангардної техніки суцільного речитативу на користь чітко структурованої номерної форми, що сприяє драматургічній виразності, інтонаційній рельєфності музичного матеріалу та індивідуалізації персонажів. Така композиційна організація водночас надає режисерові широкі можливості для сценічної інтерпретації: динамічно змінювати епізоди, рельєфно

розкривати емоційні стани дійових осіб і вибудовувати сценічну дію відповідно до логіки музичної драматургії, у якій кожен музичний жест набуває смислотворчого значення.

Перша дія виконує функцію розгорнутої експозиції, занурюючи глядача в атмосферу політичної нестабільності та психологічної напруги французького королівського двору. Водночас вона формує складну експозицію, у якій особиста драма монарха органічно переплітається з державними інтересами та релігійними канонами. Дія розгортається в одинадцятому столітті в кімнаті Паризького королівського палацу. Музичне полотно відкривається в темпі *Andante non troppo*, створюючи атмосферу роздумів і тонкої тривоги: король Генріх I постає перед глядачем у стані глибокої самотності, занепокоєний долею династії. У своєму монологі він розкриває внутрішній конфлікт: як вдівець, чия «лампа старості» вже згасає, Генріх усвідомлює загрозу для країни через відсутність спадкоємця. Роздуми монарха про те, чи не залишився Париж без гідних жінок, підкреслюють політичний тупик, у якому він опинився.

Драматургічну напругу першої дії посилює поява графині Луїзи Монморансі. Їхній діалог, позначений ремарками *Con passione* та *Con veemenza*, висвітлює колишню інтимну близькість: король прагне залишити її в минулому, тоді як Луїза апелює до «срібних ночей» і обіцянок шлюбу, формуючи гостру лінію особистого протистояння. Введення Кардинала, темп *Andante*, вводить зовнішній політико-релігійний чинник: він приносить буллу від Папи, яка забороняє королю одружуватися з родичками до сьомого коліна, унеможливлуючи шлюб із принцесами сусідніх дворів і власне з графинею Луїз. Як вихід із цієї ситуації, Кардинал пропонує звернути погляд на далеку Русь, до берегів Дніпра, що стає центральним ідеологічним моментом дії.

У «Арії про Русь» (*Solenne; andante molto*) Генріх описує Київську державу як країну русичів із гербом-тризубом і християнським знаком, захоплено перелічує родинні зв'язки князя Ярослава, чії доньки вже

владарюють в Англії, Греції та Угорщині, а «перлина київського двору» – Анна Ярославна – постає для нього символом порятунку Франції. Урочисте оголошення короля про намір шлюбу з Анною відбувається у присутності двору в темпі *Moderato*, і Генріх стратегічно та іронічно вирішує відправити Луїзу Монморансі на чолі посольства до Києва, щоб просити руки князівни. Фінал першої дії будується на контрасті між публічним піднесенням і приватною люттю: хор радісно вітає вибір короля, тоді як Луїза, охоплена ревністю, загрожує королю кинджалом, підкреслюючи конфлікт між тріумфом держави і особистою драмою.

Вокальна драматургія першої дії спирається на глибокий психологізм і виразні ідеологічні акценти. Центральним образом є король Генріх I: його партія для баритона або баса охоплює широкий стилістичний діапазон – від інтимного самоспоглядання у монолозі до величного державного пафосу в «Арії про Русь» (*Solenne; andante molto*). Вокальна лінія Генріха поєднує лірико-елегійне забарвлення з кантиленим піднесенням, вимагаючи від виконавця вокальної сили та точного інтонування. Партія графині Луїзи (меццо-сопрано) насичена драматичними контрастами: від стриманого речитативу (*molto meno mosso*) до пристрасних аріозних фрагментів (*Con passione*) і кульмінаційної агресії (*feroce*), що підкреслює образ зневаженої й ревнивої жінки. Партія Кардинала (бас) виступає антиподом пристрасням: його лінія декларативна і сувора, символізуючи непохитність церковних догматів.

Музичний образ Києва реалізується через величну арію Генріха, яка вирізняється гармонійною стійкістю та мелодійною щедрістю, символізуючи силу і культурну потужність Русі. Лейтмотив «берегів Дніпра» формує образ далекого, але омріяного краю. Париж, навпаки, асоціюється з камерністю королівського палацу та складними придворними взаєминами: інструментальні пасажі фортепіано передають замкненість простору та особисті драми, тоді як хорові сцени (*Quasi marcia*) демонструють публічний

аспект столиці, її святкову піднесеність та соціальну функцію. Протиставлення цих двох культурно-географічних полюсів створює головний драматургічний вектор дії – від замкненого, кризового Парижа до відкритого, перспективного Києва, що визначає зіткнення особистих амбіцій і державної волі.

Музична драматургія другої дії опери «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького становить ключовий етап розвитку конфлікту, де зовнішньополітична лінія (шлюбний союз) остаточно переплітається з глибинною особистою драмою героїв. Друга дія вибудовується як дзеркальна опозиція до першої: якщо в початкових сценах домінував образ тривожного та самотнього Парижа, то друга дія експонує величний, епічний і водночас ліричний Київ. Драматургія розгортається через послідовну зміну трьох пластів: державно-філософського (князь Ярослав), інтимно-ліричного (Анна та Ігор) та жанрово-народного (сцени у Вишгороді). Дія переносить події до Київської Русі, докорінно змінюючи звуковий ландшафт на користь широкої діатоніки, епічної монументальності та врівноваженої кантилени. Симфонічний антракт «Дзвони Києва» (*Energico ma poco maestosamente*) постає квінтесенцією величі та духовності держави Ярослава Мудрого, використовуючи масивні акордові вертикалі та октавні ходи у низькому регістрі.

Центральним драматургічним вузлом початку другої дії є велика арія князя Ярослава Мудрого («*Над Києвом Господня благодать*»), яка за своїм масштабом і значущістю становить ідеологічний фундамент твору. У музичній тканині арії, позначеній ремаркою *Molto moderato*, домінує шляхетна кантилена та широке дихання мелодії, що символізує стабільність і мудрість київського правління. Музична характеристика князя підкреслює його державницьку зрілість і стратегічне мислення, проте гармонійна вертикаль поступово насичується напруженням, коли згадуються «*орди зі сходу*» та необхідність пошуку «*нових обріїв*». Композитор застосовує прийом

психологічного паралелізму: статика державного спокою змінюється динамікою тривоги за майбутнє, яка знаходить вирішення у вольовому рішенні про союз із Францією, формуючи при цьому політичний сенс дії.

Психологічна лінія Анни у другій дії зазнає суттєвої еволюції та становить центральний образно-смісловий осередок дії. Її перші фрази позначені дочірньою покорою, проте в сольному епізоді *Andante espressivo e teneramente* («Я мов у снах жила») розкривається внутрішній світ героїні, сповнений передчуттів і фаталізму. Музична мова цієї сцени характеризується прозорою фактурою та тонкою нюансацією, де кожне *ritenuto* підкреслює вагання героїні. Партія Анни (*Andante espressivo e teneramente*) поєднує інтимну лірику з усвідомленням державного обов'язку, демонструючи психологічну еволюцію – від стриманої покори до свідомого прийняття історичної місії. Важливим драматургічним контрастом стає поява боярина Ігоря (*Allegro*). Їхній діалог та арія Ігоря «Я від дитинства тебе знав» (*Andante amoroso*) вводять у дію елемент відкритого конфлікту між почуттям і обов'язком. Експресивна вокальна лінія Ігоря, насичена широкими інтервальними стрибками, протиставляється стриманим, майже речитативним відповідям Анни («Обов'язкам коритися я мушу»). Дует Анни з Ігорем, а також внутрішній конфлікт героїні підкреслюються змінами фактури супроводу, темпоритмічних зрушень і динамічних акцентів, що посилює драматичну напругу сцени та відкриває широкі можливості для режисерського трактування.

Особливе місце в драматургії другої дії посідає лінія Луїзи Монморансі, яка виступає як «тіньовий» персонаж, продовжуючи інтригу першої дії. Її присутність у київському саду, підслуховування розмови Анни та Ігоря та фінальний вибух помсти (*Andante non troppo*, «Я досягла свого») формують лінію безперервного напруження. Музична характеристика Луїзи в другій дії стає гострішою: у супроводі з'являються жорсткі ритмічні фігури та дисонантні співзвуччя, що підготовлюють ґрунт для майбутньої катастрофи.

Паралельні діалоги Луїзи з Ігорем будуються на зіткненні двох видів відчаю – руйнівної люті графині та безнадійного болю боярина, що драматургічно переводить любовний конфлікт у площину фатальних наслідків.

Друга відслона (картина) дії переносить глядача до Вишгорода, де сцени з боярином Ігорем та агресивні втручання графині Луїзи продовжують нарощувати драматургічну напругу та жанрово розширюють простір дії, оскільки фольклорний пласт функціонує як контрапункт до індивідуальних трагедій персонажів. Фінальна сцена дії – зустріч Анни та Луїзи – постає шедевром музичного підтексту: під зовнішньою формою дипломатичного етикету та «дружніх» обіймів (*dolce pp*) приховано гостре протистояння, що музично виражається через напружену оркестрову фактуру. Дія завершується масштабною сценою від'їзду, у якій домінує світлий народно-пісенний колорит. Використання композитором фольклорних інтонацій, зокрема хору «Тут була перепілочка», виконує не лише декоративну функцію, а й виступає як лейтмотив рідної землі, з якою Анна змушена прощатися. Народні співи органічно переплітаються з королівськими маршовими інтонаціями, символізуючи початок шляху Анни до нової долі та драматургічно замикаючи цикл «київських» сцен опери.

Друга дія демонструє складну поліфонію образів та жанрово-стильових пластів: від державно-філософського монологу Ярослава до інтимної лірики Анни й Ігоря та фольклорно-етнографічних сцен Вишгорода. Контрасти між величчю Києва, внутрішньою драмою героїв і «тіньовою» присутністю Луїзи Монморанс визначають провідний драматургічний вектор, який підводить дію до кульмінаційного перелому у фіналі опери та формує основу для подальшого розвитку драматичного конфлікту.

Музична драматургія третьої дії опери є монументальним завершенням твору, де відбувається остаточне розв'язання політичних, релігійних та особистісних конфліктів. Дія структурована за принципом поступового сходження від інтимно-молитовного стану до грандіозного масового

апофеозу, що символізує утвердження нової династичної та культурної реальності. Перша відслона починається в темпі *Andante assai*, експонуючи духовний вимір образу короля Генріха. Його молитва («О, Господи, словом молюсь я Твоїм») позначена глибоким благочестям і смиренням; вокальна партія насичена експресивними інтонаціями (*espressivo*), які підкреслюють відповідальність монарха перед державою та Богом.

Важливим драматургічним переломом є діалог Генріха та Луїзи Монморанс (*Poco più mosso, non troppo*), у якому графиня демонструє витончену дипломатичну гру. Її репліки про «радість вибору» та «Анну як скарб у домі» музично завуальовані підкресленою ввічливістю, проте оркестровий підтекст зберігає внутрішню напругу, нагадуючи про приховані мотиви та справжні наміри героїні. Центральною лірико-філософською сценою дії стає великий дует Анни та Генріха (*Andante Seriosamente*), який композитор трактує як «сповідь» короля. Музична мова дуету вибудовується на основі гармонійного злиття вокальних ліній, що символізує духовне єднання Парижа та Києва. Кульмінаційні фрази про «дружбу без кінця між Сеною й Дніпром» виростають із широкої кантилени, утверджуючи ідею міжнародного миру та процвітання.

Друга відслона третьої дії переносить дію до Реймса, де драматургія загострюється через повернення особистої трагедії боярина Ігоря. Його монолог «Що діяти? Не знаю сам...» (*Andante*) є зразком драматичної експресії: музика передає стан засліпленості любов'ю та відчаю через покинуту Вітчизну. Вокальна лінія Ігоря інтонаційно напружується, зведена до крайніх регістрів, а згадки про «боготворну Анну» супроводжуються тонкими фальцетними *pp*. Зіткнення Ігоря з Луїзою (*L'istesso tempo*) стає точкою найвищого кипіння пристрастей: композитор застосовує жорсткі ритмічні формули та динаміку *ff*, коли Луїза закликає до вбивства «негідника короля», провокуючи Ігоря на акт помсти. Ця сцена створює темний

емоційний контраст, що підсилює драматичну напругу та підготовлює подальший урочистий фінал.

Фінальна сцена коронації та весілля в опері «*Анна Ярославна – королева Франції*» Антіна Рудницького постає як синтетичний вузол драматургії, де церемоніальна репрезентативність, сакральність і особисті конфлікти інтегруються у площину історичного апофеозу. Початковий блок третьої дії (*Maestoso, con elevazione*), вибудований на поєднанні Київського та Французького хорів, формує ритуальний простір державної легітимації, у якому шлюбний союз Анни та Генріха постає не лише політичним, а й цивілізаційним актом. Кульмінаційний злам відбувається під час сцени невдалого замаху на життя короля, коли урочистий ритуал раптово переривається конфліктним вторгненням, що оголює приховану інтригу боярина Ігоря та графині Луїзи Монморансі як антагоністів державної єдності.

Емоційне та моральне розв'язання досягається завдяки інтервенції Анни («*Не вбивайте!*»), яка, протиставивши королівському імперативу «*Смерти їм!*», переводить конфлікт із площини відплати у площину гуманістичної етики. Втручання Кардинала закріплює цей жест як акт сакральної легітимації влади. У такий спосіб фінальна напруга трансформується в політичну розв'язку: змовники Ігор та Луїза, позбавлені статусу та честі, постають вигнанцями й жебраками, що реалізує механізм символічної декласифікації як форми покарання у середньовічних політичних системах.

У завершальному сегменті сцени Анна «*Народе Франції, тепер і мій народе!*» (*Maestoso*) вперше виступає перед народом Франції як королева, проголошуючи програмний маніфест служіння «новій Батьківщині» та цінності справедливості, миру і міждержавного порозуміння. Цей момент музично підкреслює поєднання державної урочистості та особистісної реалізації героїні, закриваючи драматургічний цикл опери.

Фінальний апофеоз опери завершує синтез державного, сакрального та особистого вимірів, утверджуючи образ Анни Ярославни як історичної

постаті, що уособлює європейську культурну інтеграцію та цивілізаційне посередництво між Києвом і Парижем. Третя дія та сцена коронації у Франції синтезують попередні конфліктні лінії, приводячи їх до символічного узгодження: молитва Генріха (*Andante assai*) та дует Анни й Генріха (*Andante non troppo*) уособлюють єдність двох світів – Києва та Парижа, де особисте щастя героїні сублімується у вищу форму служіння державі.

Лейтмотиви Русі та Франції інтегруються в єдиний музичний потік, а фінальний апофеоз, виконаний повним складом виконавців, підкреслює історичну місію Анни Ярославни як постаті, що символічно об'єднала дві великі європейські держави. Музична драматургія завершується торжеством світла та гармонії, де особиста жертва Анни розчиняється у державній величі та народному єднанні, остаточно закріплюючи образ героїні як історичної постаті світового масштабу.

Комплексний аналіз музичної драматургії та композиційних принципів опери дозволяє стверджувати, що режисерська інтерпретація цього твору має вибудовуватися не як статична історична реконструкція, а як динамічний процес взаємодії духовних, політичних і психологічних констант. Кожен музичний елемент – від симфонічного звучання дзвонів Києва до інтимних інтонацій вокальної партії Анни – постає ключем до розкриття глибинних смислів твору та формує концептуальну основу його сценічного втілення.

1.3. Сценічні та концертні втілення опери: інтерпретаційні моделі та їх художній потенціал

Ідеологічне підґрунтя опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» полягає у прагненні засобами музичного театру актуалізувати історичну пам'ять, утвердити європейську приналежність української культури та репрезентувати роль Київської держави у геополітичних процесах середньовічної Європи. Лібрето твору поєднує історичні мотиви з художнім осмисленням психології персонажів, тоді як

музично-драматургічна структура відповідає принципам «новочасного національного музичного реалізму», синтезуючи риси модерного романтизму з традиційною номерною формою. Саме така концепція зумовлює багатоваріантність сценічних та концертних інтерпретацій опери.

Першим публічним втіленням твору стало його концертне виконання, зокрема прем'єра 25 травня 1969 року у Carnegie Hall, що відбувалася в умовах обмежених організаційних і матеріальних ресурсів української діаспори. Мінімалізм сценічних засобів – символічні маркери французької та руської державності, умовні костюми, відсутність розгорнутої мізансцени – зумовив концентрацію уваги на музичній драматургії та вокальній виразності. Такий формат сприяв загостреному сприйняттю психологічних конфліктів і внутрішньої еволюції персонажів, водночас істотно обмежуючи можливості відтворення історичного масштабу та візуальної репрезентативності оперного дійства.

Інший рівень інтерпретаційного осмислення опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» було представлено у повноцінній сценічній постановці Національної опери України, прем'єра якої відбулася 25 січня 1995 року. Доступ до професійних театральних ресурсів дозволив реалізувати розгорнуту сценографію, стилістично виважені костюми, хореографічні та пластичні рішення, а також складну світлову партитуру, що забезпечило органічне поєднання історичної репрезентативності та психологічної глибини персонажів.

Залучення міжнародних митців у межах американо-франко-українського проєкту, зокрема французьких постановників – режисера Мішеля Волковицького та сценографа Олександра Еро, внесло європейський професійний досвід і концептуальні підходи до сценічного оформлення, підкресливши міжнародний контекст твору. Оновлена оркестровка Левка Колодуба суттєво розширила темброву палітру та підсилила театральну виразність музичного матеріалу, а виконання партійної частини під

керівництвом диригента Івана Гамкала продемонструвало високий рівень музичної ерудиції та професійної компетенції, представляючи Україну у міжнародному культурному просторі.

Сценічні консультації щодо музично-драматичного прочитання твору здійснювала Марія Сокіл-Рудницька, представниця української діаспори в Америці, що забезпечило органічний зв'язок постановки з традиціями українського вокального мистецтва. Дирекцію Національної опери України твір зацікавив насамперед як символ історичної достовірності та спробу повернення витоків національної історії у контекст формування незалежної самодостатньої держави. Над створенням опери здійснювалася кропітка робота, що охоплювала оркестрування, вивчення музичного матеріалу, сценографічне та художнє вирішення, а також розробку костюмів; цей процес тривав понад три роки і свідчить про високий рівень професійної та творчої відповідальності всіх учасників проєкту.

Партія Анни Ярославни була доручена двом провідним солісткам того часу – Ірині Даць та Ользі Нагорній. На момент постановки обидві співачки вже входили до когорти провідних артисток Національної опери України, а згодом здобули почесне звання народних артисток України, продовжуючи збагачувати сценічну практику та передавати свій професійний досвід новим поколінням виконавців. Ірина Даць, яка виконала першою партію Анни Ярославни, була також удостоєна звання заслуженої артистки України.

Слід зауважити, що Мішель Волковицький, хоча й брав участь у постановці як режисер, за професійною підготовкою не був театральним режисером, радше виступав організатором і координатором міжнародного масштабу. Його ініціатива відкрила учасникам проєкту можливість брати участь у закордонних музичних заходах, зокрема у виконанні «Реквієму» В.А. Моцарта у Франції та презентації творів світової класики в інших європейських країнах, що суттєво сприяло підвищенню професійного рівня

українських виконавців і розширенню їхнього сценічного та музично-культурного досвіду.

За спогадами Ірини Даць, процес постановки вирізнявся надзвичайною наполегливістю та безкомпромісністю у роботі з диригентом Іваном Гамкалом, де кожна деталь музичного тексту вимагала строгого дотримання композиторських ремарок. Особливу складність становив образ Анни Ярославни, який поєднував не лише історичну постать – доньку Ярослава Мудрого та родоначальницю французької династії Капетингів, а й символ культурного та політичного впливу Київської Русі на європейську історію. З точки зору режисури, Анна постає тендітною донькою великого князя, яка, отримавши звістку про заручини, свідомо приймає шлюб із французьким королем, усвідомлюючи власне історичне покликання та роль у служінні новій Батьківщині.

Режисер і виконавці окреслили ключові обставини сценічного існування персонажів, проте першочерговим завданням постановки залишалося точне виконання вокальної партії. Обмежена кількість репетицій та недостатня деталізація режисерського аналізу призвели до певних труднощів у реалізації мізансцен, що позначилося на динаміці взаємодії акторів на сцені. Диригент Іван Гамкало характеризував цю ситуацію як «ілюстративну режисуру», оскільки організація сценічного простору не завжди відповідала потребам акторського виконання, а численні арії й монологи вимагали додаткового реквізиту або бутафорії для логічного обґрунтування дій персонажів.

Незважаючи на ці труднощі, акторський склад продемонстрував значну винахідливість, знаходячи імпровізовані рішення для сцен Анни з Боярином, Анни з Графінею та інших ключових епізодів. Сцена дуету з Генріхом, за оцінками критиків А. Чигиринець [87] та Т. Швачко [88] мала обмежену пластичну виразність, проте акцент на історичній достовірності костюмів і гриму підкреслював символічну значущість образу Анни. Водночас робота з міжнародними постановниками відкрила нові перспективи для українських

виконавців у співпраці із зарубіжними режисерами, диригентами та сценографами, сприяючи професійному збагаченню та розширенню художнього досвіду.

Хоча у створенні образу Анни Ярославни виникли певні труднощі та складнощі у взаємодії з режисером, професійна винахідливість акторів забезпечила стабільне утримання вистави в репертуарі театру протягом понад двох років. Незважаючи на високий інтерес глядачів і значні аншлаги, у 1997 – 1998 роках дирекція театру віддала пріоритет виконанню творів світової класики, що спричинило поступове зменшення сценічного життя опери «Анна Ярославна – королева Франції» та зосередження уваги на постановках «Ріголетто», «Сільська честь» та інших творів видатних композиторів.

Порівняльний аналіз американської (1969) та української (1995) інтерпретацій опери дозволяє виявити принципові відмінності їх художніх моделей. Концертна версія, реалізована в США, виконувала передусім функцію культурного маніфесту української діаспори, концентруючись на символічному утвердженні національної ідентичності через музичну драматургію та умовні сценічні знаки. Вона демонструвала первинний художній потенціал твору, обмежуючись камерними засобами сценічного втілення. Натомість постановка в Національній опері України репрезентувала інтегровану театральну модель, у якій музика, сценографія, хореографія, костюми та світлове рішення формували цілісну драматургічну систему, акцентуючи історичний масштаб подій, психологічну багатовимірність персонажів і контрастність культурних просторів.

Обидві інтерпретації виявляють різні грані художнього потенціалу опери: перша засвідчує її життєздатність у діаспорному середовищі та здатність функціонувати в концертному форматі, друга – відкриває перспективи повноцінної інтеграції твору в національний оперний репертуар і професійну театральну практику.

Перспективи подальших сценічних втілень опери визначаються її значним тематичним і драматургічним потенціалом. Сучасний музичний театр, розвиток цифрових технологій та міжнародні мистецькі кооперації створюють умови для нових режисерських прочитань – мультимедійних, концептуально-пластичних і гібридних, що поєднують історичну тяглість сюжету з актуальними сценічними формами. Завдяки синтезу історичної проблематики, універсальних морально-етичних цінностей та образу жінки-державниці опера «Анна Ярославна – королева Франції» зберігає актуальність і постає вагомим елементом як національного, так і міжнародного культурного контексту.

1.4. Образ Анни Ярославни в культурній пам'яті Київської Русі: історико-символічні виміри

У XI столітті процеси державотворення в Східній та Західній Європі відбувалися за різними моделями, що зумовлювалося структурними відмінностями політичної організації, соціальних відносин, економічної системи та ролі церкви. Після розпаду Каролінзької імперії західноєвропейські держави вступили в етап політичної децентралізації: реальна влада належала великим феодалам, тоді як королі виконували здебільшого номінальну функцію верховних сюзеренів. Основою політичного ладу була васально-ленна організація, яка закріплювала роздробленість влади та обмежувала централізоване управління. Католицька церква у цей період виступала не лише як духовна інституція, а й як автономний політичний чинник, здатний вступати у конфлікти з монархами, зокрема під час урочистих церемоній вручення владних повноважень. Внаслідок цього західноєвропейські держави характеризувалися політичною плюралізацією та обмеженою здатністю до централізації влади, що безпосередньо впливало на формування державних інститутів і політичних традицій.

Натомість у Східній Європі, зокрема в Київській Русі, спостерігалася протилежна модель державного розвитку. Тут формувалася відносно централізована монархія, у якій ключові військові, судові та законодавчі функції зосереджувалися у руках великого князя Київського. Князівська влада опиралася на розгалужену систему територіального управління: окремі землі передавалися під контроль князів-призначенців, які діяли від імені київського центру та забезпечували виконання загальнодержавних політичних і правових норм. Фундаментальною ознакою руської державності стало укладання «Руської Правди» – першого писаного зводу законів, що регулював суспільні відносини та сприяв правовій уніфікації держави. Прийняття християнства у 988 році остаточно інтегрувало Русь у християнський світ, проте, на відміну від Західної Європи, православна церква не претендувала на автономне політичне лідерство, залишаючись підпорядкованою князівській владі та виступаючи інструментом консолідації суспільства. Ці відмінності у моделях державотворення зумовлювалися специфікою соціально-політичних структур, роллю аристократії та історичною традицією організації влади, що створювало унікальні умови для формування образів влади та культури в Київській Русі.

Важливим чинником становлення Київської Русі був вирішальний вплив Візантії, який заклав основу політичного, культурного та економічного розвитку держави. Початкові контакти зі столицею імперії еволюціонували від торговельних та військових взаємин до глибоких дипломатичних угод і династичних шлюбів. Прийняття християнства за візантійським обрядом забезпечило нову ідеологічну основу держави, зміцнило сакральний статус князівської влади та об'єднало суспільство навколо єдиної віри. Разом із релігією Русь засвоїла писемність, богослужбові тексти та традицію книжності, що стало підґрунтям розвитку освіти, літописання та культурної ідентичності. Візантійські впливи проявилися у правових нормах, архітектурі, іконописі, музичних практиках і художньому оформленні храмів, тоді як економічні зв'язки з південними ринками сприяли запровадженню грошового

обігу та поширенню нових технологій. Дипломатичні контакти та династичні союзи з Візантією підвищували міжнародний престиж Русі, а культурні запозичення адаптувалися до місцевих традицій, формуючи унікальний цивілізаційний синтез, що визначав подальший розвиток східнослов'янської державності.

Розширення впливу Київської держави у європейському просторі особливо виразно простежується за часів правління Ярослава Мудрого через цілеспрямовану та системну політику династичних шлюбних союзів. Київський двір XI століття був інтегрований у мережу монархічних родин від Скандинавії до Франції, Угорщини, Польщі, Священної Римської імперії та Візантії, що свідчить про високий рівень міжнародного визнання Русі. Сучасні дослідники, зокрема Крістіан Рафенспергер, наголошують, що династичні стратегії Рюриковичів мали не епізодичний, а концептуально продуманий характер і були спрямовані на включення Київської Русі до загальноєвропейської політичної системи. У цьому контексті означення Ярослава як «тестя Європи» позначає його роль як активного суб'єкта формування міжнародних альянсів. Завдяки таким зв'язкам Київська Русь постає в західноєвропейському політичному сприйнятті не як віддалена периферія, а як рівноправний партнер, здатний впливати на баланс сил і динаміку міждержавних відносин у середньовічній Європі.

Першою ланкою цієї династичної мережі став шлюб самого Ярослава Мудрого з Інгеґерд (у хрещенні – Іриною), донькою шведського короля Олафа Шетконунґа, укладений у 1019 році. Цей союз закріпив скандинавський вектор зовнішньої політики Київської Русі, забезпечивши доступ до варязьких військових ресурсів та стратегічно важливих північних торговельних шляхів. Разом із княгинею до Києва прибув своєрідний «культурний десант» скандинавського походження, що сприяв обміну еліт, антропонімів і правових звичаїв.

Діти цього подружжя згодом стали ключовими інструментами династичної дипломатії Русі на Заході. Так, Єлисавета (Елісів) стала дружиною норвезького конунга Гаральда Суворого, надавши йому необхідний династичний престиж у боротьбі за королівську владу та закріпивши тісні русько-скандинавські зв'язки. Анастасія Ярославна поєднала дім Рюриковичів із династією Арпадів через шлюб з угорським королем Андрієм I. Її активна участь у державних справах та заснування чернечих обителів на території Угорщини свідчать про високий рівень політичної залученості руських князівен і про їхню реальну роль у формуванні внутрішньої політики європейських монархій XI століття.

Західний, умовно означений як «польський», вузол цієї династичної мережі включав союз сестри Ярослава Марії Доброніги з польським князем Казимиром I Відновителем, а також шлюб сина Ярослава Ізяслава з Гертрудою – сестрою Казимира. Сукупність цих угод сформувала стабільну основу для військово-політичної співпраці та взаємних гарантій безпеки між Київською Руссю і Польщею, знижуючи ризики прикордонних конфліктів і зміцнюючи позиції обох держав у регіоні. На імперському напрямку Ярослав Мудрий залучив німецьку знать через шлюб свого сина Святослава з Одою з Штаде, представницею впливового саксонського роду.

Візантійський компонент династичної політики реалізувався через шлюб Всеволода Ярославича з принцесою Анастасією з роду Мономахів, що забезпечило Русі вести переговори з Константинополем, закріплюючи за Києвом роль рівноправного суб'єкта міжнародних відносин.

Особливе місце в цій системі династичних союзів, а згодом і в культурній пам'яті Європи, посідає постать Анни Ярославни, чий шлюб із французьким королем Генріхом I, укладений у Реймсі в 1051 році, став однією з найбільш знакових подій європейського Середньовіччя. Для династії Капетингів цей союз мав стратегічне значення як спосіб подолання канонічних обмежень, пов'язаних із проблемою кровної спорідненості, а також як

інструмент зміцнення позицій у протистоянні з імператорською владою. Для Ярослава Мудрого, у свою чергу, цей шлюб означав утвердження Київської Русі як повноправного учасника західноєвропейського політичного простору та здобуття потужного союзника на крайньому заході континенту [38, с. 50].

Образ Анни Ярославни у цьому контексті функціонує не лише як історична постать, а й як символ цивілізаційної сумісності та культурного транзиту між християнським Сходом і Заходом. Домонгольський період розвитку Київської Русі сформував багатовимірний соціокультурний простір, у якому християнізація заклала фундамент для інституціоналізації сакральних норм, формування освітніх практик та активного розвитку книжності. Саме ці чинники дозволяли Русі виступати суб'єктом міжрегіональних трансферів знань.

Київ часів Ярослава Мудрого постає як центр культурної інтеграції, відкритий до впливів Візантії, Скандинавії та латинського Заходу. Домонгольський період сформував багатовимірний соціокультурний простір, у межах якого мистецтво, релігія, шлюбна політика, освітні й адміністративні інституції функціонували як взаємопов'язані канали продукування та акумуляції символічного капіталу держави. Християнізація Русі в XI столітті заклала підґрунтя для інституціоналізації сакральних норм, формування ієрархічної системи духовної влади та інтенсивного розвитку книжності, що, своєю чергою, сприяло становленню літописної традиції, богословської думки й текстів репрезентативного характеру, покликаних артикулювати історичну пам'ять і династичний наратив. Сукупність цих механізмів культурної та політичної комунікації формувала уявлення про Київську Русь як цивілізацію, здатну до повноцінної взаємодії з європейськими державами та активної участі у міжрегіональних трансфертах знань, релігійних моделей і художніх практик.

Київ за правління Ярослава Мудрого демонстрував здатність інтегрувати зовнішні впливи у власну культурну систему, трансформуючи їх відповідно до локальних політичних і сакральних потреб. Архітектурно-

іконографічні комплекси Софії Київської та Кирилівської церкви репрезентують мистецькі практики, у межах яких візантійські моделі органічно поєднувалися з місцевими традиціями, зберігаючи водночас функції політичної та сакральної легітимації влади. Мозаїки й фрески XI століття виконували не лише декоративну, а й чітко означену ідеологічну функцію, утворюючи образ князівської влади та підкреслюючи її божественне санкціонування.

У цьому контексті образ Анни Ярославни – доньки великого князя Київського Ярослава Мудрого, яка у XI столітті увійшла в династичний шлюб із французьким королем Генріхом I, – постає як символ культурного та політичного транзиту між християнським Сходом і Заходом.

Шлюбна політика Ярослава Мудрого демонструє органічний взаємозв'язок між дипломатією та культурною комунікацією у середньовічній Європі. Династичні союзи його дочок із королівськими домами Франції, Норвегії та Угорщини функціонували як стабільні канали культурного обміну, в межах яких освітні практики, релігійні норми та художні моделі Київської Русі інтегрувалися у західноєвропейський соціокультурний простір. У цьому контексті постать Анни Ярославни постає унікальним прикладом, коли князівська донька не лише репрезентує династичний союз, а й виступає активним агентом культурної рецепції та політичної інтеграції.

За свідченнями західноєвропейських, зокрема французьких, хронік, Анна Ярославна брала участь у вирішенні державних справ, вела офіційне листування та виконувала функції співрегентки при малолітньому королі Філіпі I [4, с. 163]. Ці факти засвідчують високий рівень освіти, правової культури та політичної компетентності представників руської князівської еліти [39, с. 45]. У вітчизняній історіографії образ Анни Ярославни утворюється як ранній приклад жіночої політичної суб'єктності в межах династичної дипломатії, спростовуючи стереотипи щодо периферійності Східної Європи у середньовічному європейському цивілізаційному процесі.

Хоча автентичні портретні зображення Анни Ярославни не збереглися, ктиторські композиції князівської родини у Софії Київській дозволяють реконструювати її образ у межах символічної репрезентації династії. Іконографічні комплекси храму формують візуальну матрицю династичного представництва, у якій дочірня лінія інтегрована до сакрально-політичної ієрархії влади, а не маргінальна. Саме через такі механізми візуальної легітимації образ Анни Ярославни набуває статусу символічного, що згодом трансформується й переосмислюється у західноєвропейському культурному середовищі.

У французькій культурній традиції образ Анни Ярославни еволюціонував від малопомітної королеви XI століття до символічної постаті, залученої до формування національного історичного міфу в XIX – XX століттях. В українському інтелектуальному просторі її постать набула ідентифікаційного значення, акцентуючи «українську» складову її походження в межах деколоніальної переоцінки середньовічної спадщини. Візуальні реконструкції образу Анни у XIX – XX століттях поєднували французькі стилістичні моделі з давньоруськими мотивами, виконуючи націєтворчу функцію та інтегруючи середньовічну історію в сучасний культурний дискурс. У мистецьких і сценічних практиках ці реконструкції функціонували як комунікаційний символ, що актуалізує проблематику міжкультурного діалогу, жіночої суб'єктності та дипломатії пам'яті.

Домонгольський період сформував символічний і культурний каркас, що забезпечив стійку трансляцію образу Анни Ярославни в європейську культурну свідомість. Мережа династичних шлюбів Ярослава Мудрого не лише убезпечувала кордони держави, а й створювала сталі канали циркуляції людей, ідей, правових моделей і мистецьких практик. Союзи серед монархів тієї доби ніколи не були пов'язані з коханням і мають розглядатися реалістично як складні політичні домовленості [4, с. 159]. Через постаті князівен Київська Русь інтегрувала власну книжну традицію та релігійні

норми в європейський культурний простір, водночас залучаючи політичних вигнанців, нові управлінські досвіди й технології.

У сучасній українській культурі образ Анни Ярославни постає не лише як історична постать, а й як символ європейської інтегрованості та міжкультурного діалогу, що репрезентує Київську Русь як цивілізацію – активного учасника середньовічних транскультурних процесів. Мистецтвознавчі інтерпретації цього образу посилюють національно-ідентифікаційний наратив, повертаючи Анну в українське інтелектуальне й історичне поле та актуалізуючи її потенціал як джерела сучасної культурної рефлексії.

Образ Анни Ярославни постає ключовим індикатором культурної інтеграції Київської Русі, у якому поєднуються сакрально-політична легітимація, династична дипломатія та мистецька рецепція. Через цю постать простежується взаємозв'язок між культурними трансферами, жіночою політичною суб'єктністю та формуванням європейських наративів історичної пам'яті, що засвідчує активну роль Русі в процесах становлення середньовічної європейської цивілізації.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Узагальнення результатів дослідження першого розділу дозволяє стверджувати, що постать Антіна Рудницького є фундаментальною для української музичної культури XX століття, оскільки композитор репрезентує тип митця-універсала, здатного синтезувати західноєвропейський модернізм із національним мелосом у межах власної художньої концепції «новочасного національного музичного реалізму». Його творчий шлях, що пролягав через Відень, Берлін, Львів та Сполучені Штати Америки, зумовив багатовимірність авторського стилю, у якому модерна експресія органічно поєднується з історичною монументальністю та національною ідеєю. Встановлено, що опера «Анна Ярославна – королева Франції» постає кульмінаційним етапом творчої

еволюції Рудницького, у якому особистий досвід еміграції трансформується в художній образ державницької місії князівни Анни, надаючи твору значення не лише історичного наративу, а й глибокого духовно-символічного висловлювання.

Аналіз музично-драматургічної структури опери доводить, що вона становить концептуальну основу режисерської інтерпретації, оскільки композитор закладає у партитуру чітку систему цивілізаційних і смислових контрастів між середньовічною Францією та Київською Руссю. Встановлено, що режисерська логіка сценічного втілення безпосередньо зумовлюється музичною тканиною твору: від камерних, психологічно напружених монологічних сцен короля Генріха у першій дії до епічної, монументальної образності київських сцен другої дії, що завершується фінальним синтезом двох культурних світів у сцені коронації. Виявлено, що кожен музичний елемент – від симфонічного образу дзвонів Києва до експресивних інтонацій партії графині Луїзи – передбачає специфічні рішення у сфері просторової організації сцени, світлової драматургії та пластичного малюнка, перетворюючи нотний текст на програму сценічної дії.

Порівняльний аналіз сценічних і концертних втілень опери – від символічної концертної прем'єри у Карнегі-холі 1969 року до масштабної синтетичної постановки в Національній опері України 1995 року – засвідчує значний інтерпретаційний потенціал твору. Концертна версія, реалізована в умовах української діаспори, акцентувала вокальну виразність і національно-культурну символіку тоді як сценічна постановка в Україні репрезентувала цілісну театральну модель, у якій музика, сценографія, хореографія та світлове рішення формували єдину драматургічну структуру.

Образ Анни Ярославни постає символом культурного й політичного транзиту між Сходом і Заходом, засвідчуючи активну участь Київської Русі в процесах формування середньовічної європейської цивілізації. Династичні шлюби Ярослава Мудрого, зокрема шлюб Анни з французьким королем

Генріхом I, функціонували як ефективні механізми дипломатичної інтеграції та міжкультурного обміну. Інституціоналізація християнських норм, розвиток книжності та мистецьких практик у Києві формували символічний капітал держави й сприяли зростанню її міжнародного авторитету. У сучасному культурному дискурсі постать Анни Ярославни репрезентує національно-історичну ідентичність України, виступаючи ключовим індикатором жіночої політичної суб'єктності в межах династичної дипломатії. Таким чином, її образ дозволяє простежити взаємозв'язок між політичними стратегіями, культурними трансферами та формуванням європейських наративів історичної пам'яті.

Зроблені у розділі узагальнення дозволяють дійти висновку, що опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» є актуальним явищем сучасного музичного театру та зберігає потенціал для нових режисерських прочитань. Поєднання історичної пам'яті про Київську Русь із універсальними морально-етичними смислами та сучасними засобами сценічної виразності визначає її значущість у контексті національного й міжнародного театрального процесу.

РОЗДІЛ 2.

СУЧАСНЕ РЕЖИСЕРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ «АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»

2.1 Режисерська концепція постановки у контексті сучасних тенденцій музичного театру

Сучасний музичний театр демонструє активні процеси переосмислення традиційних форм і сценічних підходів. Зміна художньої парадигми зумовлена розвитком технологій, трансформаціями культурного середовища, розширенням можливостей міжнародної комунікації, а також зростанням потреби у нових засобах художнього вираження та інтерпретації. За цих умов режисерська концепція постає ключовим інструментом організації сценічної постановки й водночас способом формулювання її провідної ідеї. Від режисера вимагається не лише здатність координувати різні компоненти сценічного цілого, а й уміння вибудовувати цілісну модель смислової взаємодії між музикою, драматургією, сценічним простором і глядачем. Як зазначає режисер Сергій Шутько [93], режисерська концепція є визначальним чинником художньої цілісності музично-театральної вистави, оскільки саме вона об'єднує всі складові сценічної дії в єдину систему художніх смислів .

Якщо у попередні історичні періоди основою оперної постановки здебільшого виступали композиторська воля та драматургічна логіка лібрето, то в умовах сучасного музичного театру режисер опиняється в центрі процесу інтерпретації. Саме режисерська концепція визначає спосіб сценічного подання музичного матеріалу, систему смислових акцентів, а також коло проблем, що актуалізуються у виставі. Режисерська стратегія може поєднувати психологічний аналіз персонажів, історичний коментар, символічні рівні прочитання та сучасні соціокультурні алюзії. У результаті музичний театр постає не лише як форма видовищного мистецтва, а й як інтелектуальний простір осмислення актуальних гуманітарних проблем,

зокрема питань політики пам'яті, ідентичності, моралі та соціальної відповідальності.

Однією з провідних тенденцій сучасного світового музичного театру є активне використання мультимедійних технологій. Світлові рішення, графіка, відеопроекції, цифрова анімація та електронні звукові ефекти формують додаткові інформаційні шари й суттєво впливають на спосіб сприймання музичного матеріалу. Мультимедійні засоби не лише модернізують сценічний простір, а й сприяють формуванню нової сценічної мови, що дозволяє інтегрувати традиційні музичні форми з візуальним наративом. Такий підхід зумовлює зміну структури глядацької уваги та появу нових смислових акцентів у межах оперної вистави.

Паралельно в сучасному музичному театрі відбувається активне переосмислення класичного оперного репертуару. Культурна динаміка сьогодення спонукає режисерів звертатися до історичних творів крізь призму актуальних проблем і смислів. Сюжети минулих століть розглядаються як джерело універсальних тем, що залишаються значущими для сучасного глядача, зокрема питань влади й свободи, моралі, соціальної нерівності, конфлікту між індивідуальним і суспільним. У таких постановках історичний колорит нерідко поступається сучасним візуальним, психологічним і символічним рішенням, що розширює інтерпретаційні можливості твору та активізує діалог між різними культурно-історичними епохами.

Характерною рисою сучасного музичного театру є прагнення до синтетичних форм, що зумовлює процеси жанрової гібридизації. У межах таких підходів опера може поєднуватися з елементами драматичного театру, сучасного танцю, циркового мистецтва, документальних практик та різних форм перформативного мистецтва. Подібні поєднання сприяють оновленню сценічної мови й розширюють інтерпретаційні можливості режисера у роботі з музично-драматургічним матеріалом. Як підкреслює Сергій Шутько [93], сучасний музичний театр потребує комплексного режисерського мислення, у

якому музика, сценографія, пластика, світло та акторська дія функціонують як взаємопов'язані елементи єдиного художнього образу. Водночас трансформується і роль виконавця, від якого вимагається не лише високий рівень вокальної підготовки, а й розвинені акторські, пластичні та комунікативні навички.

Важливим чинником розвитку сучасного музичного театру є інституційна відкритість, що виявляється у розширенні співпраці між театрами та різноманітними творчими спільнотами. Міжнародні фестивалі, копродукційні проєкти та лабораторні формати створюють можливості для реалізації постановок поза межами конкретного театру. У таких умовах режисерська концепція формується в діалозі з різними культурними контекстами, що сприяє обміну досвідом, художніми методами та сучасними професійними стандартами. Водночас актуалізуються нові моделі фінансування й організації творчих процесів у сфері музичного театру.

Значних трансформацій зазнає і взаємодія музичного театру з глядачем. Сучасна публіка, маючи розширений досвід сприймання візуальної та аудіальної інформації, дедалі частіше прагне активної залученості до театрального процесу, що зумовлює розвиток імерсійних та інтерактивних форматів, а також поширення онлайн-трансляцій. Цифрові медіа формують новий вимір існування музичного театру, забезпечуючи можливість участі віддаленої аудиторії та впливаючи на способи репрезентації сценічних постановок.

Ці тенденції безпосередньо впливають на роботу режисера з музичним матеріалом. Музика перестає функціонувати як незмінна основа вистави й розглядається як складник ширшої сценічної структури. У такому контексті режисер може трактувати її як носій емоційних кодів, символічний маркер або контрапункт до візуальних і текстових образів. Подібний підхід зумовлює трансформацію темпоритму сценічної дії, принципів побудови логіки вистави та формування її драматургічних вузлів.

У цілому режисерська концепція виконує функцію організації складної системи комунікацій між твором, виконавцем, сценічним простором і глядачем. Вона визначає способи смислової трансляції художнього матеріалу, актуалізує проблематику, співзвучну сучасному культурному контексту, та формує ефективні моделі сценічної мови. Поєднання різноманітних художніх засобів і технологій зумовлює багаторівневий характер режисерської діяльності, що поєднує високу відповідальність із творчою відкритістю.

Режисерський підхід у сучасному музичному театрі виступає як засобом організації постановки, так і формою інтерпретації та творчого осмислення. Він враховує культурні зміни, технологічні можливості та інтереси глядача, сприяючи розвитку музичного театру як живої, динамічної та інтелектуально насиченої сфери. У цьому контексті природним є звернення до конкретних прикладів, які ілюструють режисерську інтерпретацію історичних оперних творів.

Режисерська концепція визначається як комплекс художніх і інтерпретаційних стратегій, спрямованих на розкриття драматургічної, історико-культурної та семіотичної природи опери. У XX – XXI століттях вона зазнала трансформацій під впливом постдраматичного театру, інтермедіальних технологій та нових підходів до історичної пам'яті й політики репрезентації минулого. Історичні опери постають не стільки як реконструкція певного історичного періоду, скільки як модель над осмислення культурних ідентичностей, травм та міфів.

В українському музичному театрі особливого значення набули постановки на історичну тематику, що відображають складні процеси державотворення, національного самовизначення та формування колективної пам'яті. Ці твори не обмежуються простим відтворенням подій минулого; вони стають платформою для переосмислення історичних сюжетів через сучасну сценічну мову та режисерські інтерпретаційні стратегії, поєднуючи

музичні, драматургічні та візуальні компоненти в цілісну систему смислових взаємодій.

Однією з визначних опер цього напрямку є «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича (1951). Історичне минуле в цьому творі традиційно представлялося через героїчну канву та державницькі наративи, проте сучасні постановки прагнуть деконструювати цей канон, виявляючи політичні механізми конструювання історії та соціальні суперечності того часу. Режисерська концепція сучасних вистав інтегрує психологічну характеристику персонажів із символічними та мультимедійними засобами, такими як відеопроєкції та світлові композиції, що підкреслюють конфліктні моменти дії та створюють додаткові шари інтерпретації. Вокальні партії та сценічна пластика адаптуються до сучасних вимог, формуючи комплексний образ, у якому музика виступає не лише носієм наративу, а й інструментом емоційного кодування історичних подій. Такий підхід дозволяє глядачеві осмислювати минуле через сучасну перспективу, підкреслюючи актуальність питань влади, моральної відповідальності та національної ідентичності.

Схожі тенденції спостерігаються в опері «Бояриня» Віталія Кирейка, дія якої розгортається у XVII столітті. Історичний контекст поєднується з національною проблематикою та темою культурної залежності, створюючи підґрунтя для сучасних режисерських інтерпретацій. У постановках останніх років режисери прагнуть виявити соціально-психологічні конфлікти персонажів та структури влади, що визначають їхні дії, при цьому активно застосовуються синтетичні сценічні форми: поєднання хореографії, драматичної дії, мультимедіа та інтерактивних сценографічних елементів. Використання сучасних світлових рішень і цифрових проєкцій дозволяє створювати багат шарову сценічну реальність, у якій минуле й сучасність взаємодіють у межах психологічного та символічного сприйняття. Такий підхід розширює межі драматургії, формуючи виставу як платформу для

критичного осмислення історичного часу та актуальних соціокультурних проблем.

Істотним прикладом є також балет-опера «Цвіт папороті» Євгена Станковича, де історичні мотиви переплітаються з міфопоетичними та культурно-археологічними шарами. У сучасних постановках твір постає як багат шаровий наратив, у якому фольклорні, міфологічні та історичні елементи інтегруються з сучасними музичними та сценографічними стратегіями. Режисерська концепція акцентує увагу на символічному значенні міфу та його взаємодії з колективною пам'яттю, використовуючи мультимедійні прийоми, хореографічні вставки та інсталяційні рішення. Виконавці працюють у синтетичному полі, поєднуючи вокальну техніку, акторську майстерність та пластичну експресію. Така інтеграція дозволяє створити сценічний простір, у якому історія сприймається як естетичний конструкт, а не лінійний сюжет, формуючи діалог між минулим і сучасністю та актуалізуючи історичну тематику у сучасному культурному дискурсі.

Необхідно зауважити, що всі ці постановки демонструють: сучасний український музичний театр на історичну тематику реконструює минуле і водночас переосмислює його через сучасні режисерські стратегії. Вони інтегрують мультимедійні та синтетичні засоби, поєднують різні художні мови та інтерпретаційні підходи, формуючи нові способи взаємодії з глядачем і створюючи платформу для критичного осмислення історичних подій, національної пам'яті та актуальних соціокультурних питань.

Паралельно у світовому музичному театрі XX – XXI століть історична опера зазнала суттєвого оновлення, що пов'язано з пошуком нових форм репрезентації минулого, політичного театру та інтеграції мультимедіа. Одним із знакових прикладів є опера «Akhnaten» Філіпа Гласа (1983), яка вирізняється мінімалістичною музичною структурою, статичними ритуалізованими сценічними рухами та концентрованим використанням повторюваних музичних фраз. Режисерські постановки цього твору часто

підкреслюють символічний характер фігури фараона, акцентуючи увагу на процесах влади та релігійної легітимації. Інтеграція світлових і відеоінсталяцій створює трансцендентний простір, у якому музика й сценічні образи взаємодіють у багаторівневій структурі смислів. Таким чином, «Akhnaten» ілюструє, як історична опера може трансформуватися з ілюстративної реконструкції у сферу рефлексії над політичними та культурними механізмами влади.

Ще одним важливим твором є опера «Nixon in China» Джона Адамса (1987), у якій історичні події 1972 року – візит Річарда Ніксона до Китаю – представлені через призму мінімалізму та постдраматичного театру. Композиторський підхід ґрунтується на повторюваних музичних структурах, що створюють ритмічну напругу та символізують політичні процеси. Режисерські постановки, зокрема П. Селларса, акцентують взаємодію політичних акторів і суспільства, підкреслюючи медіаційну функцію історії та механізми дипломатії. Відеоарт, сценографія та хореографія, інтегровані з музичним текстом, формують комплексний візуальний і смисловий наратив, що дозволяє глядачеві осмислювати політичну історію як багатовимірний процес, а не лише як хронологічне відтворення фактів.

Опера «The Death of Klinghoffer» Джона Адамса (1991) є прикладом роботи з документальною та політично чутливою тематикою. Твір заснований на реальних подіях терористичного захоплення пасажирського лайнера, і в постановках режисери застосовують принципи вербатиму та хронікальної структури. Опера поєднує мінімалістичний музичний підхід із семіотичною роботою на сцені, створюючи простір, у якому глядач стає свідком моральних і політичних дилем. Інтерактивні проєкції, аудіовізуальні фрагменти та символічна сценографія сприяють передаванню психологічної напруги та політичних конфліктів, водночас зберігаючи об'єктивність хроніки подій.

Серед інших знакових прикладів світового музичного театру XX – XXI століть слід виділити твори Тан Дуня, у яких інтерпретація історичного

матеріалу поєднується із синтетичними формами: музика інтегрується з театральним рухом, мультимедіа та інструментальними ефектами, створюючи полістилістичну тканину, що підкреслює універсальність і глобальність історичних сюжетів. Аналогічно, твори Ганса Олафа Хенце вирізняються широким застосуванням авангардних музичних прийомів, символічної хореографії та сценографії, що дозволяє розглядати історичні події як поле для рефлексії над соціально-політичними процесами та колективною пам'яттю.

Особливу групу становлять оперні твори, що тяжіють до документального формату та працюють із темами XX століття, війни й політичного насильства. У сучасних постановках для них характерні вербатимні елементи, хронікальна структура та неієрархічна драматургія, що відображає постдраматичний підхід і концепти «нової історичності» та «архівної сцени» [99, с. 102]. Режисери інтегрують мультимедійні технології, інсталяції та хореографічні засоби для формування багаторівневого наративу, у якому історія постає не лінійним сюжетом, а системою символічних значень і політичних рефлексій.

Український музичний театр XXI століття активно включився в процеси переосмислення класичної та історичної опери завдяки діяльності таких інноваційних колективів, як Nova Opera, Opera Aperta та інших лабораторних формацій. Їхні проєкти вирізняються полістилістичністю, інтермедіальністю та фрагментарними структурами часу, що дозволяє по-новому інтерпретувати як історичні, так і сучасні тексти, а також створювати смислові та емоційні шари, характерні для постдраматичного та політичного театру.

Проєкт «IYOV» є прикладом інтеграції документальних, архівних та біблійних текстів із сучасною музикою та сценічними технологіями. Режисерська концепція постановки акцентує увагу на філософських і моральних питаннях, пов'язаних зі стражданням і пошуком сенсу, водночас музичний матеріал поєднується з перформативними та пластичними рішеннями виконавців. Використання відеоартів, проєкцій та динамічних

світлових ефектів дозволяє глядачеві одночасно сприймати внутрішній психологічний стан героїв і глобальні історичні алюзії, перетворюючи оперу на багаторівневий наративний простір.

У постановці «Chornobyldorf» режисерська концепція спрямована на створення поліфонії історичної пам'яті та її прив'язку до конкретного географічного й соціального контексту. Вистава поєднує живу музику, електронні звукові ефекти та документальні свідчення очевидців із сценічними образами, які трансформуються через рух, масові композиції та інтерактивні елементи. Сценографія підкреслює контраст між пусткою та простором життя, використовуючи мінімалістичні конструкції, що змінюються залежно від світла та проєкцій. Такий підхід дозволяє глядачеві одночасно відчувати трагізм історичних подій і рефлексивно осмислити їхній сучасний резонанс.

Проект «Babyn Yar. Context» демонструє комплексний підхід до інтеграції історичних документів у сценічну практику. Режисерська концепція передбачає фрагментарну структуру часу, використання архівних відеоматеріалів, цифрову анімацію та хореографічні вставки, створюючи відчуття колективної пам'яті як постійно змінної та багатошарової структури. Виконавці поєднують вокальні й драматичні засоби з фізичною експресією, що дозволяє розкрити психологічний і соціальний контекст подій. Режисер спирається на деконструкцію історичних сюжетів і порушує теми пам'яті, суспільної відповідальності та забуття.

Хоча зазначені твори не завжди звертаються до класичної історичної тематики, вони суттєво впливають на трансформацію режисерського мислення в українському музичному театрі. Завдяки практикам документального та політичного театру, активному використанню мультимедійних засобів, інтеграції інтермедіальних стратегій та полістилістичних прийомів формується новий підхід до роботи з музичним матеріалом. У цьому контексті історія перестає бути лише сюжетом і стає

«модусом мислення», що визначає побудову драматургії, сценографії та взаємодію з глядачем. Такий підхід відкриває можливості для критичного осмислення минулого, поєднання різних культурних кодів і створення багатопланових наративів, у яких історія постає як поле діалогу між минулим і сучасністю.

Усі ці приклади демонструють, що сучасна історична опера у світовому музичному театрі XX – XXI століть перестала обмежуватися лише реконструкцією минулого та перетворилася на інструмент критичного осмислення політичних, соціальних і культурних процесів. Режисерські концепції зосереджуються на взаємодії музичного матеріалу, візуальних засобів, хореографії та мультимедіа для формування цілісної смислової системи, яка дозволяє глядачеві комплексно сприймати історичні події та їх сучасне трактування. Сучасна режисерська інтерпретація історичної опери прагне не просто відтворити минуле, а переосмислити його, актуалізувати та критично проаналізувати. Вона створює багаторівневу систему комунікації між твором, виконавцем, простором і глядачем, формує нові смислові моделі та забезпечує комунікативну релевантність постановки в сучасному соціокультурному контексті.

У цьому ракурсі логічним є звернення до творів, що працюють із історичною тематикою на стику національної та європейської культурної традиції. Серед них особливе місце займає опера «Анна Ярославна – королева Франції», постановка якої демонструє потенціал сучасної режисерської інтерпретації історичної постаті та широкого цивілізаційного сюжету. Вона поєднує українську музично-театральну традицію з актуальними світовими тенденціями, інтегруючи сучасні технології, мультимедійні й сценографічні інновації та принципи багаторівневої драматургії. Цей твір ілюструє, як історична опера може водночас залишатися носієм національної пам'яті та відкривати діалог із глобальним культурним контекстом, створюючи

платформу для осмислення актуальних соціокультурних, політичних і психологічних проблем.

Режисерська концепція постановки опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» формується у безпосередньому діалозі з провідними тенденціями сучасного музичного театру, в межах яких історична опера осмислюється не як об'єкт музейної реконструкції, а як динамічний сценічний текст, здатний до актуалізації та включення в сучасний культурно-політичний дискурс.

Таке переосмислення історичного матеріалу крізь призму проблем і цінностей сьогодення відповідає загальній спрямованості новітніх режисерських практик сучасного музичного театру.

Наукове обґрунтування режисерської концепції ґрунтується на поєднанні принципів історичної достовірності з сучасними естетичними та світоглядними викликами. Жанр опери визначено як лірико-історичну драму. Це дозволяє зосередити увагу не лише на подієвому рівні, а й на внутрішніх мотиваціях персонажів та філософському вимірі їхніх рішень. Центральною ідеєю постановки є осмислення людського призначення та відповідальності за власний вибір, у межах якого самопожертва і відмова від особистого щастя постають як шлях до утвердження вищої, державницької мети.

Образ Анни Ярославни інтерпретується як надчасовий тип жінки-державниці, здатної впливати на хід історичних процесів. Через її постать вибудовується концептуальна модель переходу від хаотичного, дезінтегрованого стану держави до впорядкованої політичної системи. У цьому контексті вистава постає як сценічна метафора руху «від державного безладу до політичного порядку», де особиста доля героїні стає точкою кристалізації суспільної рівноваги.

Концепція постановки реалізується шляхом поєднання історичної основи з умовно-символічною сценічною мовою та принципом трансформації сценічного простору. Контраст між двома культурно-історичними світами –

Київською Руссю та середньовічною Францією – інтерпретується як просторово-пластичний конфлікт гармонії та деструкції, світла і темряви. Франція на початку дії постає у стані політичного й морального занепаду, що візуалізується через безлад у сценічному просторі та роздроблений на уламки герб держави як символ розпаду монархічної системи. Натомість образ Київської Русі акцентує ідею стабільності, впорядкованості та духовної цілісності, що підкреслюється відповідними світловими рішеннями у теплій золотисто-рожевій гамі. Фінальна сцена третьої дії, у якій відбувається впорядкування сценічного простору та відновлення цілісності герба Капетингів, символізує встановлення миру і політичної та церковної рівноваги завдяки мудрості і державницькій діяльності Анни.

Принципи осучаснення втілюються через актуалізацію патріотичних і феміністичних смислів. Анна Ярославна постає не як пасивний об'єкт династичної дипломатії, а як активний суб'єкт історії та сильна жінка, що свідомо приймає доленосні рішення в інтересах держави. Відмова від ілюстративного історизму на користь мінімалістичної сценографії та символічних узагальнень сприяє концентрації уваги на внутрішніх конфліктах персонажів, зокрема на протистоянні обов'язку та особистих почуттів. Залучення психологічних і соціологічних підходів поглиблює характерологічну розробку образів, демонструючи їхню динаміку та еволюцію впродовж вистави.

Важливим компонентом режисерської концепції є посилення ролі акторської пластики, у межах якої вокально-сценічний образ трактується як синтез співу, жесту та руху, що дозволяє створити цілісний художній образ.

Співвідношення авторського тексту та режисерського задуму вибудовується за принципом смислової співпраці. Режисерська інтерпретація органічно корелює з модерною музичною мовою А. Рудницького, що синтезує українську національну традицію з досягненнями європейської оперної школи. Особливий акцент зроблено на драматургічних вузлах,

актуальних для сучасного глядача, зокрема на проблемах жіночого лідерства, відповідальності за історичний вибір та культурного діалогу між Сходом і Заходом. Значущим режисерським рішенням є трансформація фіналу опери: замість традиційного хорового апофеозу вистава завершується сольною арією Анни Ярославни, що символізує миротворчу місію героїні. У підсумку постановка постає як сценічна притча про відповідальність особистості перед історією, у якій політичний порядок формується на основі морального вибору та внутрішньої культури.

2.2 Драматургія вистави як результат переосмислення оперного першоджерела

У сучасному музичному театрі драматургія вистави дедалі частіше постає як результат творчого переосмислення оперного першоджерела, а не його буквального відтворення. Відхід від традиційної моделі «музика – лібрето – сценічне втілення» зумовлений прагненням режисера та постановчої групи створити актуальний сценічний продукт, здатний вступати у діалог із сучасним глядачем. У цьому підході драматургія розглядається як пластична структура, що може зазнавати змін на рівні композиції, акцентів, образної логіки та семантичного наповнення. Першоджерело при цьому не втрачає своєї значущості, а навпаки стає базою для оновленої інтерпретації.

Оперне першоджерело за своєю природою є багатокомпонентним, оскільки поєднує музичний текст, поетичне слово, драматичну структуру та, інколи, історичний або міфологічний матеріал. У традиційній оперній виставі домінувала композиторська воля, а режисерська інтерпретація носила допоміжний характер. У ХХІ столітті ситуація змінилася: режисер отримав можливість працювати з цими компонентами як із драматургічною системою, здатною розгортатися в іншому сценічному контексті. Таке розуміння відкриває шлях до модернізації оперного матеріалу через зміну ритміки

сценічної дії, перерозподіл образних центрів та включення нових семантичних пластів. Як зазначає Петро Ільченко [22], режисерський аналіз драматургії передбачає осмислення оперного твору як цілісної художньої системи, у якій музична, драматургічна та сценічна складові перебувають у постійній взаємодії, формуючи концепцію майбутньої вистави.

Переосмислення оперного першоджерела може стосуватися різних рівнів. Насамперед трансформується композиційний рівень, у межах якого відбуваються перегруповання або актуалізація певних епізодів. Іноді режисер висуває на передній план ті сюжетні лінії, які в традиційному виконанні залишалися периферійними. Також застосовуються прийоми скорочення, монтажу або зміни темпоритму сценічного розгортання, що дозволяє наблизити оперну драматургію до сучасних ритмів сприймання.

Другим важливим аспектом є семантичний рівень переосмислення, який пов'язаний із зміною ідейних та образних акцентів твору. Йдеться не про заперечення авторського змісту, а про пошук нових сенсів у структурі першоджерела: історичні сюжети можуть переосмислюватися як політичні метафори, міфологічні – як моделі психологічних конфліктів, а романтичні – як способи відтворення соціальних протиріч. У результаті драматургія оперної вистави постає як багаторівнева система, де первинний зміст слугує основою для нової інтерпретаційної логіки.

Переосмислення також може відбуватися на візуально-образному рівні, де важливу роль відіграють простір, костюм, освітлення, мультимедійні засоби та пластичні рішення. У цьому вимірі режисерська концепція формує додаткову драматургічну функцію, яка іноді набуває самостійного змісту. Візуальні образи можуть вступати у взаємодію з музичною тканиною, коментуючи, доповнюючи її або створюючи з нею контраст, що зумовлює багатозначність сценічного образу та розширює простір його інтерпретації.

Зміна драматургії неможлива без участі виконавця, який виступає носієм сценічної дії. Сучасний підхід до оперної акторської гри передбачає активну

роботу над внутрішньою логікою образу, його психологічним розвитком та мотивацією. Якщо в традиційних постановках виконавець зосереджувався здебільшого на вокально-технічних характеристиках, то в сучасних інтерпретаціях він стає співтворцем драматургічного смислу. Таким чином, драматургія вистави розгортається не лише на рівні композиції та семантики, а й через акторську взаємодію.

Окремої уваги заслуговує питання взаємозв'язку музичної та сценічної драматургії. Первинна музична структура не завжди збігається з новими інтерпретаційними акцентами. Режисер може застосовувати контрапунктне співставлення образів, візуальних символів або сценічних конфліктів із музичним матеріалом, що створює ефект новизни. Така модель не руйнує оперної природи вистави, а навпаки розширює її за рахунок додаткових смислових нашарувань.

Переосмислення першоджерела не слід трактувати як руйнування традиції. Навпаки, воно засвідчує життєздатність оперного жанру, здатного адаптуватися до нових культурних умов. Драматургія сучасної вистави демонструє, що оперний текст може залишатися відкритим і поліфонічним, а його інтерпретація – рухомою та історично змінною. У результаті формується динамічна модель, у межах якої історичний матеріал набуває сучасного звучання, а глядач залучається до процесу співпереживання й активного конструювання смислу.

Слід підкреслити, що драматургія вистави постає результатом складного процесу взаємодії між оперним першоджерелом, режисерським мисленням, виконавською практикою та актуальним культурним контекстом. Переосмислення оперного матеріалу відкриває можливості для оновлення жанру й забезпечує гнучкість музичного театру у відповідь на виклики сучасності. Саме в цьому виявляється одна з ключових тенденцій розвитку музичного театру XXI століття – тенденція до творчої інтерпретації як способу збереження традиції через її оновлення. Зазначені загальні

закономірності знаходять конкретне втілення у сценічних практиках, де режисерська концепція визначає принципи інтерпретації оперного матеріалу та формує нову структурно-сценічну організацію вистави.

У світовій оперній практиці постмодерної та пізньомодерної доби режисерське переосмислення історичного оперного першоджерела стало одним із ключових чинників формування нової драматургії сценічної вистави. Це переконливо засвідчують інноваційні постановки опер на історичну тематику, в яких режисери не обмежуються реконструкцією минулих подій, а актуалізують їх у площині сучасних соціокультурних, політичних і психологічних проблем. Показовими у цьому контексті є європейські інтерпретації опер «Дон Карлос» Дж. Верді (Зальцбурзький фестиваль; реж. П. Стейн) та «Марія Стюарт» Г. Доніцетті (Метрополітен-опера; реж. Д. МакВікар), де історичний матеріал постає не як статична ілюстрація епохи, а як динамічна драматургія модель з акцентованою політичною та психологічною проблематикою.

У постановці «Норми» В. Белліні (Лондонський Королівський опера-хаус; реж. А. Огден) історичний сюжет, зосереджений на конфлікті особистого й державного, моделюється через сучасний візуальний код і посилену взаємодію символічних пластів, що сприяє поглибленню семантики влади, жертвності та морального вибору.

Особливо інтенсивним напрямом сучасної режисерської практики є переосмислення оперних текстів, пов'язаних із національними історіями та колективною пам'яттю. У постановках «Коронації Поппеї» К. Монтеверді (Зальцбурзький фестиваль; реж. К. Гут) та «Юлія Цезаря» Г.Ф. Генделя (Глайндборн; реж. Д. МакВікар) антична тематика набуває рис аналітичного театру, в межах якого історичні персонажі осмислюються крізь призму політичних стратегій, гендерної риторики та механізмів владної репрезентації. Історичний матеріал у цих інтерпретаціях функціонує не як реконструкція

минулого, а як інструмент виявлення універсальних моделей влади та політичної поведінки.

Подібну інтерпретаційну парадигму демонструють постановки опер «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостаковича (Амстердам; реж. М. Трієр) та «Воццек» А. Берга (Берлінська державна опера; реж. Д. Черняков), у яких історичний і соціальний матеріал прочитується в координатах травматичного досвіду ХХ століття. Такий підхід зумовлює особливий тип сценічної драматургії, побудованої на загостренні конфліктів, та посилення психологічної напруги, що перетворює історичний сюжет на простір рефлексії над насильством, відчуженням і кризою гуманістичних цінностей.

Історичний оперний канон у сучасній сценічній практиці також зазнає впливу інтерпретаційних стратегій реставраційної та концептуальної режисури. Так, постановки опер «Фаворитка» Г. Доніцетті (Опера Комік; реж. В. Рануччі) та «Тангейзер» Р. Вагнера (Баїройт; реж. Ю. Нойєнфельс) демонструють гібридизацію історичного та метатеатрального рівнів, спрямовану на критичний діалог із першоджерелом.

Натомість постановка «Трубадура» Дж. Верді (Театр Реал; реж. Ф. Мунк) акцентує конфлікт історичної пам'яті через монтажне поєднання різних хронотопів і трансформацію просторової драматургії. Такий підхід зумовлює переосмислення взаємодії персонажів і вибудовує нову систему сценічних відносин, у якій історія постає не як цілісна оповідь, а як фрагментований простір пам'яті та травматичного досвіду.

У цьому контексті особливо значущими для сучасного українського театрального-музичного дискурсу є постановки історичних опер у європейських фестивальних просторах, де активно функціонує принцип «театру інтерпретацій». Йдеться насамперед про оперні фестивалі в Зальцбурзі, Байройті, Глайндборні та Авіньйоні, які формують динамічне поле напруження між історичною достовірністю та художньою реконструкцією. У

такому середовищі режисерське переосмислення історичної опери постає як продуктивний інструмент формування нової драматургії вистави – від критичного аналізу історичних і політичних процесів до конструювання актуального символічного простору та параісторичних наративів. Зазначений підхід забезпечує створення багаторівневої сценічної конструкції, у якій історичний сюжет, зберігаючи зв'язок із першоджерелом, трансформується в осмислену театральну подію з оновленою гуманітарною оптикою.

Драматургія вистави в запропонованій режисерській інтерпретації постає як результат цілісного переосмислення оперного першоджерела Антіна Рудницького, зумовленого сучасними естетичними запитами музичного театру та потребою актуалізації історичного матеріалу. Вихідним принципом драматургічного моделювання є збереження авторської музичної та лібретної структури за умови смислового й сценічного переформатування внутрішніх акцентів, що дозволяє розкрити потенціал опери як живої театральної форми, здатної до діалогу з сучасним глядачем.

Структурування сценічної дії ґрунтується на тридієвій композиції опери, однак кожна дія осмислюється як самостійна драматургічна фаза єдиного процесу – поступального руху від політичної та моральної дезінтеграції до утвердження державного порядку. Перша дія концентрується навколо стану нестабільності, внутрішнього розладу та загрози майбутньому Франції; у сценічному вирішенні це підкреслюється фрагментованістю простору, напруженим темпоритмом і домінуванням конфліктних діалогів. Друга дія, перенесена у простір Київської Русі, функціонує як драматургічна пауза-узагальнення: ритм дії сповільнюється, сценічний простір набуває впорядкованості, а фокус драматургії зміщується у площину внутрішнього вибору головної героїні. Третя дія виконує кульмінаційно-синтетичну функцію, у межах якої сходяться всі лінії конфлікту, відбувається зіткнення інтриг і моральних принципів, а фінал утверджує ідею оновленого політичного та духовного порядку.

Робота з конфліктом у виставі виходить за межі суто сюжетного протистояння персонажів і набуває багаторівневої драматургічної структури. Зовнішній конфлікт, пов'язаний із боротьбою за владу, престол і політичний вплив, уособлений інтригами графині Монморансі та маніпулятивною поведінкою Ігора, постійно перетинається з внутрішнім конфліктом Анни Ярославни, змушеної обирати між особистими почуттями та державним обов'язком. Режисерське переосмислення полягає у посиленні саме внутрішнього конфлікту як смислового ядра драматургії: зовнішні події інтерпретуються як проєкція глибинних моральних процесів, що визначають еволюцію образу головної героїні. У такий спосіб Анна постає не пасивним об'єктом політичних рішень, а активним суб'єктом історичної дії, чий особистий вибір стає вирішальним чинником розвитку подій. Подібний підхід узгоджується з позицією Петра Ільченка [22], який наголошує, що саме режисерський аналіз конфлікту, його внутрішньої та зовнішньої природи, визначає логіку сценічної дії та формує режисерський задум майбутньої постановки.

Особливу роль у драматургії вистави відіграє ритм як ключовий елемент організації сценічного часу. Темпоритмічна структура вибудовується відповідно до внутрішніх станів персонажів і рівня драматургічної напруги окремих епізодів. Контраст між напруженою, уривчастою ритмікою французьких сцен і розлогою, співучою структурою сцен Київської Русі підкреслює не лише культурну відмінність двох світів, а й різні моделі державного та особистісного буття в історичному вимірі. У фінальних епізодах відбувається поступове вирівнювання темпоритму, що символізує досягнення гармонії та стабільності, як на рівні держави, так і на рівні внутрішнього світу головної героїні.

Часо-просторові параметри вистави трактуються не як засіб точного історичного відтворення, а як умовно-метафоричний сценічний простір. Сценічне середовище трансформується залежно від драматургічної функції

епізоду: воно може бути замкненим і фрагментованим у сценах інтриг, відкритим і симетричним у сценах державних рішень або сакралізованим у кульмінаційних моментах коронації та морального вибору. Сценічний час також набуває символічного виміру, оскільки історична дистанція між ХІ століттям і сучасністю нівелюється через універсалізацію тем влади, відповідальності та жертвності, що дозволяє сприймати події вистави як актуальний процес, співвіднесений із проблематикою сьогодення.

Отже, драматургія вистави формується як результат глибокого режисерського переосмислення оперного першоджерела, у межах якого авторська музична структура слугує основою для вибудовування сучасної сценічної логіки. Багаторівнева організація конфлікту, продумана робота з ритмом, часо-просторовими координатами та внутрішньою динамікою образів дозволяють трансформувати історичну оперу на динамічний музично-драматичний твір, що відповідає естетичним вимогам сучасного музичного театру та відкриває нові смислові горизонти опери Антіна Рудницького.

2.3 Художньо-візуальна модель постановки: сценографія, світло, костюм, мультимедійні засоби

У сучасному музичному театрі художньо-візуальна модель постановки функціонує не як допоміжний естетичний елемент, а як один із ключових чинників формування сценічного змісту та механізмів його сприйняття. Як зазначає Олександр Клековкін [25, с. 56], сучасна «*mise en scène*» постає як цілісна система взаємодії простору, сценічної дії та режисерської концепції, у якій кожен художній компонент набуває самостійної смислотворчої функції. Сценографія, світлове рішення, костюм і мультимедійні засоби утворюють цілісну знакову систему, що перебуває у постійній взаємодії з музичною драматургією, режисерською концепцією та акторсько-виконавською практикою, формуючи комплексний театральний образ. Такий підхід дає змогу не лише репрезентувати історичний або сюжетний матеріал, а й

вибудувати емоційно-сміслову структуру вистави, в межах якої художній текст актуалізується відповідно до сучасного культурного досвіду глядача.

Сценографія виступає одним із ключових компонентів художньо-візуальної моделі вистави, визначаючи просторову організацію сцени, принципи композиційної побудови та візуальну логіку сценічного розгортання. На думку Анни Алішер [2], художній простір вистави не лише організовує сценічне середовище, а й формує систему смислових взаємозв'язків між режисерським задумом, актором і глядачем, забезпечуючи єдність художнього образу. У сучасних оперних постановках дедалі активніше застосовуються трансформовані просторові рішення, які забезпечують мобільність сценічного простору, можливість швидкої зміни локацій та динамічність сценічної дії. Подібні прийоми виразно простежуються й в українських постановках на історичну тематику. Зокрема, у виставі «Запорожець за Дунаєм» (прем'єра – 11 серпня 2023 року, Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, режисерка-постановниця Оксана Тараненко) сценографічне рішення ґрунтується на використанні багаторівневих рухомих конструкцій, що дозволяють трансформувати сценічний простір – від відкритих степових пейзажів до інтер'єрів османських палаців – у межах єдиного сценічного циклу. Така організація простору формує метафоричний образ «між двома світами», у якому перебувають українські козаки, співвіднесені з османським культурно-політичним середовищем. Додатковим семантичним шаром стає використання цих конструкцій як поверхонь для мультимедійних проєкцій, що підсилює драматичні контрасти між історичними подіями та їх сучасними інтерпретаційними алюзіями.

Світло в музичному театрі виходить за межі суто функції освітлення сцени й постає як автономний засіб драматургічного та емоційного вираження. Завдяки варіюванню колірної гами, інтенсивності, напрямку та ритміки світлових змін формується сценічна атмосфера, що взаємодіє з музичною

тканиною та сприяє розкриттю психологічних станів персонажів. У постановці «Катерина» (прем'єра – 17 вересня 2022 року, Одеський національний академічний театр опери та балету, оригінальний твір сучасного українського композитора Олександра Родіна) світлові акценти виконують функцію маркерів внутрішніх трансформацій героїні, окреслюючи переходи між об'єктивною реальністю та її суб'єктивним переживанням, а також підсилюючи драматургічну напругу сценічної дії. У виставі «Запорожець за Дунаєм» світлове рішення також набуває смислотворчої ролі, функціонуючи як індикатор історичних і емоційних фаз: протиставлення холодних синіх відтінків у сценах вигнання та теплих золотистих світлових площин у сценах колективних святкувань формує виразний емоційний контур вистави й підкреслює зміну драматургічних станів.

Костюм у сучасному музичному театрі виконує функцію історичної атрибутики, а також слугує важливим засобом характеристики персонажа та візуалізації його внутрішньої еволюції. Як зазначає Сергій Шутько [92], театральний костюм у сучасній оперній виставі є не лише історичною репрезентацією епохи, а й важливим носієм режисерської концепції, який допомагає розкрити психологію персонажа та його місце у драматургічній структурі твору. У постановках українських історичних опер це виявляється в органічному поєднанні традиційних форм, етнокультурних кодів і сучасної художньої концепції. Зокрема, у виставі «Запорожець за Дунаєм» костюми козаків, османських придворних і народних персонажів вирішені з використанням елементів графічної стилізації та умовної модернізації, що дозволяє акцентувати культурні й соціальні відмінності між образами, водночас адаптуючи їх до актуального візуального мислення глядача. У постановці «Катерина» костюм відіграє виразну психологічну функцію: трансформація форм, фактур і кольорової гами упродовж вистави корелює з розвитком драматургічної лінії героїні, створюючи додатковий візуально-семантичний рівень розкриття характеру та внутрішніх станів персонажа.

Мультимедійні засоби – відеопроєкції, цифрова графіка, інтерактивні екрани – стали невід’ємним компонентом художньо-візуальної моделі сучасної опери. Як зазначає Т. Совгира [63], сучасні цифрові технології розширюють можливості сценічного простору, дозволяючи інтегрувати візуальні засоби у драматургічну структуру вистави без порушення її художньої цілісності. Вони істотно розширюють межі традиційного сценічного простору та забезпечують можливість створення візуальних ефектів, недосяжних у межах виключно матеріальної сценографії. На думку режисера Львівської національної опери Антона Литвинова [37], застосування технологій доповненої та цифрової реальності в сучасній опері не підміняє сценографію, а розширює її художні можливості, створюючи нові форми взаємодії між сценічним простором, музикою та глядачем. У постановці «Запорожець за Дунаєм» відеоінсталяції використовуються для репрезентації історичних ландшафтів, анімації батальних епізодів і формування символічних образів, що акцентують теми козацької свободи, вигнання та прагнення повернення на Батьківщину.

У виставі «Золотий Обруч» (прем’єра – 5 липня 2025 року, Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, режисер-постановник Іван Уривський) відео та анімаційні рішення виконують функцію побудови смислового контексту легендарно-міфологічного наративу, закладеного в опері за мотивами творів Івана Франка. Мультимедійні елементи підсилюють відчуття позачасовості й умовності подій, поєднуючи традиційний оперний текст із сучасною візуальною експресією та формуючи цілісний багаторівневий сценічний образ.

Інтеграція сценографії, світлового оформлення, костюма та мультимедійних засобів формує цілісну художньо-візуальну концепцію постановки, у межах якої кожен компонент виконує структурну функцію та підпорядковується загальній ідеї твору. У сучасних українських оперних проєктах ці елементи не існують ізольовано, а вступають у взаємодію, яка

підкреслює музично-драматургічну структуру опери, поглиблює її історичний та психологічний вимір.

У постановці «Золотий Обруч» художнє оформлення включає змінні декорації, які відтворюють пейзажі Карпат, костюми з етнічною орнаментацією, а світлові й відео ефекти передають зміну часу доби та настроїв героїв, розкриваючи драматургічні переходи між сценами.

У сучасних постановках візуальні засоби виконують функцію реконструкції історичних реалій і водночас забезпечують актуалізацію художнього матеріалу. Завдяки комплексному підходу сценографія та мультимедіа формують метафоричні простори, у яких минуле і сучасність співіснують та взаємодіють, підсилюючи смислову глибину твору. Такий підхід дозволяє оперному жанру виходити за межі традиційної репрезентації, перетворюючи його на живе, динамічне мистецьке явище, здатне вступати у діалог із сучасним глядачем.

Художньо-візуальна модель постановки в сучасному українському музичному театрі виступає складним інтеграційним механізмом, що поєднує сценографію, світлове рішення, костюм і мультимедійні засоби в єдину систему, підпорядковану загальній режисерській концепції вистави. Візуальний ряд не має ілюстративного характеру, а функціонує як активний драматургічний чинник, який формує цілісний сценічний образ, підсилює емоційний вплив музики та сприяє осмисленню історичного матеріалу. Такий підхід збагачує естетичний рівень постановок і робить історичні оперні твори, як-от «Запорожець за Дунаєм», «Катерина» і «Золотий Обруч», сучасними мистецькими подіями, здатними до глибокого сприйняття найширшою аудиторією, при цьому художньо-візуальні рішення конкретної вистави формують унікальний простір для втілення режисерської концепції та розвитку драматургічної лінії.

Сценографія постановки опери «Анна Ярославна – королева Франції» вибудовується за принципом умовно-символічного простору, здатного до

трансформації відповідно до розвитку драматургічної дії. Відмова від детальної історичної реконструкції дозволяє зосередити увагу на внутрішніх процесах, що відбуваються як із персонажами, так і з державами, які вони репрезентують. Простір сцени організований як багаторівнева структура, у межах якої поєднуються вертикальні та горизонтальні площини, що символізують ієрархію влади, духовні опори та нестабільність політичних систем. У сценах, пов'язаних із Францією, домінують ламані лінії, затемнені фактури та відчуття просторової замкненості, що підкреслює стан морального й державного розладу. Образ Київської Русі, навпаки, вибудовується через більш відкритий і врівноважений простір, у якому панують симетрія, світло та відчуття внутрішньої впорядкованості.

Світлове рішення вистави постає одним із ключових інструментів формування сценічного образу та драматургії простору. Світло використовується не лише як засіб освітлення, а як активний носій смислу, що моделює атмосферу, ритм і психологічний стан персонажів. Контраст між холодними, приглушеними світловими акцентами у французьких сценах і теплими, м'якими тонами у сценах Київської Русі створює візуальну метафору зіткнення двох цивілізаційних моделей. У кульмінаційних моментах світло концентрується на постаті Анни Ярославни, підкреслюючи її роль як смислового та емоційного центру вистави. Фінальні сцени коронації та морального вибору вибудовуються у світловій вертикалі, що символізує утвердження політичного й духовного порядку.

Костюм у постановці виконує не лише функцію історичної атрибутики, а й постає важливим засобом характеристики персонажів і драматургічного розвитку образів. Художнє рішення костюмів ґрунтується на стилізованому поєднанні елементів середньовічної традиції з узагальненими формами, що надає сценічним образам позачасового звучання. Колористика костюмів акцентує конфліктні лінії вистави: темні, насичені й контрастні кольори персонажів французького двору підкреслюють атмосферу інтриг і боротьби за

владу, тоді як світліші, природні тони костюмів Київської Русі асоціюються з гармонією, духовною силою та внутрішньою цілісністю. Еволюція костюму Анни Ярославни – від княжої простоти до королівської стриманої величі – візуалізує її внутрішній шлях від особистої дівочої ідентичності до усвідомленої державницької місії.

Мультимедійні засоби інтегруються у сценічний простір як допоміжний, проте концептуально значущий елемент художньо-візуальної моделі. Проекції, відеообрази та світлові текстури використовуються для розширення сценічного простору, створення асоціативних смислів і підсилення історико-культурного контексту. Вони не дублюють сценічну дію, а формують символічне тло, яке може відображати плин часу, сакральний вимір подій або внутрішній стан персонажів. У такому контексті мультимедіа постає своєрідним візуальним коментарем до музичної драматургії, зберігаючи баланс між традиційною оперною формою та сучасними театральними технологіями.

Синтез усіх візуальних компонентів – сценографії, світла, костюму та мультимедійних засобів – забезпечує формування цілісного сценічного образу, у якому кожен елемент працює на розкриття загальної ідеї вистави. Художньо-візуальна модель постановки підпорядковується принципу смислової єдності, за якого візуальні рішення не існують автономно, а перебувають у постійному діалозі з музикою, драматургією та режисерським задумом. У результаті вистава постає як синтетичний твір сучасного музичного театру, в якому історична опера набуває актуального, символічно насиченого та художньо переконливого сценічного втілення.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

У другому розділі наукового обґрунтування здійснено комплексний аналіз сучасного режисерського прочитання опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», що дозволяє розглядати запропоновану

постановку як цілісну художньо-драматургічну модель, співвіднесену з актуальними тенденціями музичного театру XX – XXI століть. Режисерська концепція доводить можливість осмислення історичної опери не як статичної реконструкції минулого, а як динамічного сценічного висловлювання, здатного вступати в діалог із сучасними соціальними, політичними та культурними контекстами. У ширшій перспективі подібні режисерські підходи відображають загальні тенденції розвитку оперної сцени початку XXI століття, де переосмислення історичного матеріалу стало одним із ключових напрямів сучасного музично-театрального процесу. Сучасний музичний театр демонструє це переосмислення через режисерські стратегії, що поєднують інтермедіальність, мультимедійні технології та синтетичні сценічні форми. У таких постановках історичний матеріал постає не як просте відтворення минулого, а як багатовимірний простір критичної рефлексії над політичними, культурними та ідентифікаційними питаннями. Ці тенденції зближують українські та світові практики, формуючи нові моделі інтерпретації історичного наративу та розширюючи можливості комунікації з глядачем.

У сучасних режисерських інтерпретаціях історичної опери ключову роль відіграє робота з художньою драматургією, візуально-пластичними структурами та новими семіотичними принципами сценічного мислення. Актуалізація історичного матеріалу відбувається через переозначення образної системи, діалог із музичним текстом та інтеграцію мультимедійних і перформативних стратегій, що відкривають додаткові смислові горизонти. У результаті історична опера постає як відкритий художній конструкт, здатний перетворюватися відповідно до естетичних запитів часу й формувати багатовимірну рецепцію глядача.

У процесі аналізу встановлено, що ідейно-концептуальною основою постановки є трактування образу Анни Ярославни як надчасового символу жіночого державницького лідерства, відповідальності та морального вибору.

Кінетична метафора руху «від державного безладу до політичного порядку» об'єднує всі рівні вистави – драматургічний, просторовий, візуальний і пластичний, забезпечуючи смислову цілісність режисерського задуму. Осучаснення опери реалізується не шляхом руйнування авторського тексту, а через актуалізацію закладених у ньому ідей, зокрема тем самопожертви, культурного діалогу Сходу і Заходу, ролі жінки у формуванні історичних процесів.

Драматургія вистави постає результатом глибокого переосмислення оперного першоджерела за умови збереження його музично-лібретної основи. Структурування сценічної дії, багаторівнева робота з конфліктом, темпоритмом і часо-просторовими параметрами сприяють посиленню внутрішньої логіки розвитку подій та психологічної вмотивованості персонажів. Перенесення смислового акценту з зовнішніх політичних інтриг на внутрішній конфлікт головної героїні дозволяє інтерпретувати оперу як морально-філософську драму, актуальну для сучасного глядача.

Сценічне утілення сучасної української оперної постановки постає як комплексна естетична система, у якій сценографія, світло, костюм і мультимедіа не лише оформлюють простір, а й виконують функцію активних семіотичних компонентів драматургії. Інтермедіальний характер цих засобів забезпечує переосмислення історичного матеріалу, переводячи його з площини ілюстративної реконструкції до площини метафоричного та психологічного оприявлення сценічної дії. Завдяки цьому історична опера набуває сучасної художньої виразності, розширює рецептивні можливості глядача і вписується в актуальні тенденції світового музично-театрального процесу.

Художньо-візуальна модель постановки підтверджує ефективність синтетичного підходу до формування сценічного образу. Сценографія, світло, костюм і мультимедійні засоби функціонують як взаємопов'язані складові єдиного художнього цілого, що не лише ілюструє події, а й активно формує їх

драматургічний зміст. Умовно-символічний простір, світлові контрасти, стилізований костюм і виважене використання мультимедіа забезпечують метафоричність сценічної мови та підсилюють смислову багатошаровість вистави.

Сучасне режисерське прочитання опери «Анна Ярославна – королева Франції», проаналізоване у Розділі 2, підтверджує можливість органічного поєднання авторського задуму Антіна Рудницького з актуальними режисерськими стратегіями сучасного музичного театру. Постановка постає як художньо цілісний, концептуально вивірений сценічний твір, у якому історичний матеріал набуває універсального звучання, а опера утверджується як жива форма мистецтва, здатна осмислювати ключові виклики сучасності.

РОЗДІЛ 3.

РЕАЛІЗАЦІЯ АВТОРСЬКОГО ТВОРЧО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТА НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

3.1. Постановочний процес як метод творчого пізнання

Звернення до опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» має тривалу передісторію, що засвідчує органічний зв'язок постановочного процесу з науково-дослідницьким пошуком. Перший інтерес до творчості композитора виник ще у 2016 році під час підготовки магістерської роботи, присвяченої проблематиці української історичної опери. У межах цього дослідження було окреслено художню природу жанру та його специфіку та роль у формуванні національної культурної пам'яті. Водночас практичне звернення до музичного матеріалу твору на той час виявилось неможливим через відсутність доступу до партитури, що відтермінувало подальше вивчення опери та її сценічне осмислення.

Новий етап роботи розпочався у 2023 році під час вступу до творчої аспірантури, коли з'явилася можливість працювати з архівними матеріалами Національної опери України. У фондах установи, відповідно до волевиявлення Марії Сокіл-Рудницької, зберігаються рукописні партитури основних творів композитора, зокрема опери «Анна Ярославна – королева Франції». Отримання доступу до цього першоджерела стало важливим етапом творчо-дослідницької роботи, відкривши можливість для безпосереднього вивчення музично-драматургічної структури твору та започаткувавши процес його сценічного осмислення. Саме робота з авторською партитурою дала змогу перейти від теоретичного зацікавлення творчістю Антіна Рудницького до практичного дослідження художніх, драматургічних і постановочних потенцій цієї опери.

Контекст звернення до твору безпосередньо пов'язаний із загальнокультурними процесами, що відбувалися в Україні у 2023 році – через рік після початку повномасштабної війни. У цей період національна свідомість набула ознак більшої зрілості та консолідованості, що виразно позначилося на характері художнього мислення й мистецької репрезентації. На відміну від початкового етапу емоційно-реактивного спротиву, характерного для 2022 року, мистецькі практики 2023 року засвідчили перехід до глибшого осмислення історичного досвіду, культурної тяглості та цивілізаційної ідентичності. У цих умовах мистецтво функціонувало не лише як емоційна реакція на травматичні події сучасності, а й як форма національного самопізнання, у межах якої відбувалося переосмислення історичної пам'яті, перегляд усталених культурних наративів та актуалізація національної історії. Художні практики дедалі виразніше формували образ України як самостійного суб'єкта культурної історії, здатного до повноцінного представлення власного досвіду у світовому мистецькому просторі.

Важливою характеристикою мистецького процесу цього періоду стала ціннісна кристалізація художньої мови. Відбувалося свідоме дистанціювання від постколоніальних моделей мислення, зокрема від імперських естетичних кодів і концепції «позанаціональної» універсальності, яка тривалий час маскувала культурну залежність. Натомість посилюється інтерес до національної традиції як відкритого й динамічного ресурсу, здатного до продуктивної взаємодії із сучасними сценічними, музичними та візуальними практиками.

У музично-театральній сфері, зокрема в оперному мистецтві, зазначені тенденції знаходять своє втілення у трансформації режисерських стратегій. Постановка дедалі частіше розглядається не як реконструкція історичного матеріалу, а як інтерпретаційний акт, спрямований на актуалізацію його смислового потенціалу в сучасному культурному контексті. За таких умов драматургія вистави формується як результат свідомого художнього вибору,

що поєднує історичну пам'ять із досвідом сучасності та забезпечує багаторівневе прочитання сценічного твору. Це надає сценічному образу поліфонічного та символічного характеру, відкриваючи можливості для осмислення історичних подій крізь призму актуальних суспільних, культурних і світоглядних проблем.

Характерною ознакою мистецтва воєнного часу є також посилення етичного виміру художнього висловлювання. У цих умовах митець постає не як сторонній спостерігач, а як активний співучасник історичного процесу, тоді як мистецтво набуває функції простору відповідальності, у якому естетичне невіддільне від світоглядного та ціннісного. Така позиція засвідчує перехід національної свідомості до якісно нового рівня самоусвідомлення, коли культура не лише відображає суспільну реальність, а й бере участь у формуванні системи цінностей і смислів.

Практична робота над оперою вимагала комплексного підходу до опрацювання нотного матеріалу, представленого рукописними клавіром і партитурою. На початковому етапі, у співпраці з концертмейстером, було ухвалено рішення здійснити оцифрування клавіру, оскільки рукописний варіант містив значну кількість графічних особливостей і візуальних неточностей, що ускладнювали його практичне використання. Паралельно з технічною підготовкою нотного матеріалу розпочалося вивчення музично-драматургічної структури твору та підготовка другої дії опери до сценічної апробації.

Практична реалізація цього етапу відбулася в Малому залі Національної музичної академії України в межах науково-творчої конференції кафедри концертмейстерства. За участю провідних солістів національних творчих колективів було здійснено концертне виконання другої дії опери, що надало можливість перевірити драматургічну логіку твору, оцінити вокально-сценічний потенціал музичного матеріалу та визначити перспективи його подальшого сценічного втілення.

У вересні 2024 року було завершено створення електронної версії клавіру опери. Водночас у процесі підготовки до сценічної інтерпретації здійснено низку редакційних скорочень, які стосувалися окремих масових сцен, чоловічих хорових епізодів, деяких сольних номерів та другорядних драматургічних фрагментів. Такі зміни були зумовлені прагненням забезпечити композиційну цілісність вистави, посилити динаміку сценічної дії та адаптувати драматургічну структуру твору до сучасних постановочних умов без порушення його художньої концепції.

Постановочний процес набув виразно дослідницького характеру. Паралельно з музично-драматургічним аналізом твору здійснювалося опрацювання новітніх історичних джерел, присвячених добі правління Ярослава Мудрого та культурно-політичному контексту Київської Русі. З метою формування цілісного просторово-образного уявлення було здійснено відвідування ключових історико-культурних локацій Києва, зокрема Національного заповідника «Софія Київська» та музею «Кирилівська церква», що сприяло відтворенню атмосфери епохи та поглибленню візуально-пластичного бачення майбутньої постановки. Отримані враження стали важливим джерелом для формування сценографічних і образних рішень, а також для осмислення культурно-історичного тла опери.

Робота з партитурою стала основою формування режисерської концепції вистави. Концептуальне рішення ґрунтується на принципі кінетичної метафори, що відображає динаміку історичного процесу – від стану державної дезінтеграції та внутрішнього конфлікту до утвердження політичного порядку та духовної цілісності.

Постановочний процес у цьому контексті постає не лише формою сценічної реалізації твору, а й як метод творчого пізнання, у межах якого поєднуються аналітичне осмислення першоджерела, історико-культурне дослідження та художнє моделювання сценічної реальності. Така інтеграція різних рівнів роботи над матеріалом забезпечує цілісність режисерського

задуму та його відповідність як музично-драматургічній структурі опери, так і сучасним інтерпретаційним практикам музичного театру.

Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» за своїм жанровим визначенням постає як лірико-історична драма, у якій модерна музична мова XX століття поєднується з глибоким історичним змістом та національно-культурною проблематикою. Режисерський аналіз твору засвідчує, що музичний матеріал у даному випадку виконує не функцію емоційного супроводу, а виступає первинним структурно-смісловим кодом, який визначає темпо-ритмічну організацію, просторову логіку та психологічну глибину сценічного втілення.

Поєднання українських інтонаційно-фольклорних елементів із європейською оперною традицією формує особливий стильовий синтез, що зумовлює пошук відповідних сценографічних, пластичних та світлових метафор, здатних адекватно відтворити багаторівневу семантику твору та забезпечити цілісність його сценічної інтерпретації.

В основі режисерського осмислення опери лежить глибокий аналіз музичної драматургії, який у сучасному музичному театрі виступає не лише допоміжним, а й визначальним чинником формування сценічної інтерпретації. Як зазначає А. Солов'яненко [66], студіювання музичної складової є обов'язковим етапом постановочної практики режисера, оскільки саме музична структура визначає логіку сценічного розвитку та принципи побудови вистави. Такий підхід відповідає й сучасним музикознавчим принципам структурного аналізу оперного твору, згідно з якими драматургія опери розкривається через взаємодію інтонаційних сфер, темпово-динамічних процесів і композиційних кульмінацій, що формують внутрішню архітектоніку сценічної дії [84]

Музична тканина твору розглядалася як цілісна драматургічна система, що містить психологічний, конфліктний і семантичний потенціал. Саме вона стала вихідною точкою для вироблення режисерських рішень, визначення

логіки розвитку дії, побудови мізансцен, темпо-ритмічної організації вистави та формування її образно-символічної моделі. У цьому контексті музика виступала не фоном, а рівноправним учасником творчого процесу, що узгоджується з положенням про необхідність діалогу між режисером і композитором як співтворців сценічного результату [44].

Аналіз музичної драматургії безпосередньо вплинув на формування майбутніх сценічних рішень. Насамперед було визначено темпо-ритмічну модель спектаклю, що відповідала внутрішній логіці розвитку музичного матеріалу. Зміни темпу, фактурної щільності, динамічної насиченості та оркестрового звучання розглядалися як сигнали до трансформації сценічної дії: переходу від статичних композицій до активного руху, зміни масштабів простору, концентрації або розосередження сценічної уваги. Таким чином, сценічна дія не накладалася на музику, а органічно виростала з її внутрішнього розвитку.

Особливого значення набув аналіз музично-психологічної характеристики персонажів. Вокальні партії розглядалися як відображення внутрішніх станів, мотивацій і духовної еволюції героїв. Регістрові зміни, інтонаційна напруженість, гармонічна нестійкість або, навпаки, тональна опора дозволяли визначити моменти внутрішніх переломів персонажів, що знаходило відповідне втілення у сценічній пластиці, характері поведінки та взаємодії з партнерами. У цьому контексті музика виступала своєрідним психологічним сценарієм, який визначав принципи акторського існування.

Музична драматургія опери побудована на принципі контрасту двох культурно-історичних світів – середньовічної Франції та Київської Русі. Цей композиційний принцип, закладений композитором, став ключовим чинником формування сценографічної та образної концепції вистави.

Французька лінія, представлена у першій дії, характеризується напруженою музичною мовою, використанням дисонансів, ритмічною жорсткістю та стилістичними алюзіями на барокову традицію. Така

інтонаційно-ритмічна організація і формує атмосферу внутрішньої нестабільності та політичної тривоги. У сценічному рішенні це трансформується у простір хаосу й дезорганізації: розкидані предмети, фрагментований простір, роздроблений герб династії Капетингів як візуальна метафора порушеного державного порядку. Суворий, маршовий характер лейтмотиву влади визначає пластику масових сцен та характер сценічної взаємодії персонажів.

На противагу цьому українська лінія другої дії вирізняється світлою лірико-епічною інтонаційністю, неофольклорними елементами та використанням веснянкових інтонацій. М'якість тембрової палітри та мелодична протяжність зумовлюють застосування теплих світлових тонів, відкритого сценічного простору та активної пластичної дії за участю балету. Тож музична контрастність двох світів отримує безпосереднє просторово-візуальне втілення, перетворюючись на один із головних засобів режисерської інтерпретації.

У третій дії, де композитор застосовує принцип контрапунктного поєднання українського та французького музичного матеріалу, відбувається їхній смисловий синтез. Сценічно це втілюється через поступове упорядкування простору: хаотичні елементи знаходять свої місця, а розколотий герб відновлює цілісність, символізуючи встановлення політичного та духовного порядку.

Партитура опери стала основним джерелом для «зчитування» конфліктної структури твору. Конфлікти визначалися не лише через сюжетну канву, а передусім через музичні протиставлення – темпові, тональні, фактурні та темброві. Оркестрові зіткнення, динамічні контрасти, гармонічні напруження позначали зони драматичного загострення та визначали режисерські акценти: зміну світлового середовища, трансформацію сценічного простору або концентрацію уваги на ключових персонажах.

Зокрема, конфлікт між Анною та графинею Монморансі виявляється через зіткнення їхніх лейтінтонаційних характеристик: ліричного, внутрішньо зосередженого мотиву Анни та хроматично напруженого, психологічно нестабільного тематизму Луїзи. Така музична характеристика зумовлює відповідну пластичну модель персонажа, побудовану на принципах прихованої агресії, інтриги та внутрішньої напруги.

Кульмінаційні зони визначалися на основі аналізу динамічного розвитку, оркестрової щільності та інтонаційної експресії. Центральна подія – невдалий замах Ігоря на короля Генріха – супроводжується максимальною оркестровою напругою, що зумовило сценічну концентрацію дії та трансформацію сценографічного образу трону у символ сакральної влади. У кульмінаційних моментах режисерська партитура передбачає мінімізацію другорядної сценічної активності з метою зосередження уваги на внутрішньому стані персонажів.

Окрему групу становлять символічні зони партитури, пов'язані з хоровими сценами та оркестровими інтерлюдіями. Їхня інтонаційна близькість до духовної традиції дозволила сформувати образ Анни як носійки миротворчої місії та духовної стабільності. Саме у цих епізодах застосовувалися статуарні мізансцени, світлові акценти та узагальнено-пластичні композиції, що підсилюють метафоричний вимір вистави.

Аналіз оркестрової драматургії також відіграв важливу роль у формуванні сценічної структури вистави. Камерні темброві поєднання відповідали інтимним психологічним станам персонажів, тоді як повнозвучні оркестрові розгортання визначали масштаб масових сцен та історичних епізодів. Це безпосередньо впливало на просторову організацію сценічної дії та кількісний склад виконавців, залучених до конкретних епізодів

У процесі постановочної роботи музичний матеріал виступав активним чинником формування вистави, визначаючи її загальну архітектоніку. Структура музичних номерів і принципи їхнього взаємозв'язку стали основою

композиційної логіки сценічного розвитку. Переходи між сценами здійснювалися з урахуванням музичних модулювань, темпових змін і характеру завершення попередніх епізодів, що забезпечувало органічність сценічного руху та цілісність драматургічного розгортання.

Постановочний процес у сучасному оперному театрі постає не лише як сукупність практичних дій, спрямованих на сценічне втілення музично-драматургічного твору, а й як цілісний метод художнього пізнання. У цьому контексті режисерська робота виходить за межі інтерпретаційного відтворення авторського задуму й набуває характеру творчо-дослідницької діяльності, у межах якої відбувається осмислення історичного, музичного та смислового змісту опери крізь призму сучасного художнього мислення.

Постановка опери передбачає багаторівневе дослідження першоджерела, що охоплює аналіз музичної драматургії, лібрето, історико-культурного контексту, а також внутрішніх конфліктів і символічних пластів твору. Саме в процесі постановочної роботи режисер здійснює синтез цих складових, формуючи власну концептуальну модель вистави. Отже, постановочний процес стає формою інтелектуально-художнього пізнання, де сценічне рішення є результатом глибокого аналітичного та образного осмислення матеріалу.

Важливим аспектом постановочного процесу як методу творчого пізнання є його діалогічна природа. Режисер вступає у своєрідний діалог з композитором, лібретистом, історичною епохою та сучасним глядачем. У цьому діалозі відбувається переосмислення смислових акцентів опери, актуалізація її проблематики та виявлення універсальних гуманістичних ідей, здатних резонувати з сучасною культурною ситуацією. Постановка постає як форма інтерпретаційного пізнання, спрямованого на виявлення нових значень у вже відомому художньому тексті.

Процес постановки також передбачає колективну форму творчого пізнання, у якій беруть участь диригент, сценограф, хормейстер,

балетмейстер, виконавці. У спільній роботі над виставою формується єдиний художньо-смысловий простір, де кожен елемент сценічної мови – музика, пластика, світло, сценографія – виконує пізнавальну функцію, сприяючи розкриттю драматургічної концепції твору. Саме в цій взаємодії постановочний процес набуває ознак цілісного творчого дослідження.

Постановочний процес в опері може бути розглянутий як специфічний метод творчого пізнання, що поєднує аналітичне осмислення першоджерела з художнім експериментом. Режисерська постановка в цьому випадку виступає не фінальною формою репрезентації твору, а результатом глибокого пізнавального процесу, у якому сценічне мистецтво стає інструментом осмислення історії, культури та людського досвіду.

Постановочний процес опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» розглядається як цілісна система художнього та наукового пізнання, у межах якої режисерська інтерпретація виступає інструментом осмислення історичного матеріалу, музично-драматургічної структури та сценічної дії. Реалізація авторського творчо-мистецького проєкту ґрунтується на глибокому режисерському аналізі першоджерела й передбачає поетапне формування концепції вистави – від дослідницького осмислення історико-культурного контексту до практичного сценічного втілення.

Початковим етапом постановочного процесу є аналітично-дослідницька робота з лібрето та партитурою опери, що включає вивчення історичної постаті Анни Ярославни, соціально-політичних реалій Київської Русі та Франції XI століття, а також естетичних і стильових особливостей композиторського мислення Антіна Рудницького. У цьому контексті режисерський аналіз набуває характеру міждисциплінарного дослідження, що поєднує історіографію, музикознавство, театрознавство та сценічну практику. Саме на цьому етапі формується надзавдання вистави, визначається жанрова природа опери як лірико-історичної драми та окреслюється наскрізна дія,

пов'язана з темою втілення особистого й державного призначення головної героїні.

Другий етап постановочного процесу передбачає моделювання режисерської концепції та драматургічної структури вистави. Композиційна побудова опери за режисерським задумом ґрунтується на принципі контрасту двох цивілізаційних просторів – світлої, духовно насиченої Київської Русі та похмурої, політично напруженої середньовічної Франції. Такий контраст виявляється на рівні сценографії, пластично-просторового мислення мізансцен, ритміки сценічної дії та характеру акторського існування.

Важливим складником постановочного процесу є репетиційна стратегія, що розглядається як лабораторія творчого експерименту. Робота з виконавцями передбачає поєднання вокально-технічної підготовки з формуванням цілісного вокально-сценічного образу. У межах цього проєкту репетиційний процес охоплював усі ключові етапи сучасної оперної технології – від «застільного» аналізу (*table work*) до пластично-сценічних перегонів і музично-ансамблевих зведень.

Особливістю реалізації проєкту стало використання онлайн-форм репетиційної роботи, що істотно розширили можливості регулярності та безперервності творчих зустрічей. Формат дистанційних застільних репетицій забезпечив можливість глибинного літературно-драматургічного аналізу тексту, моделювання внутрішніх мотивацій персонажів, вивчення історичного матеріалу, а також інтонаційно-психологічної роботи над вокальними партіями. Такі репетиції стали необхідною умовою вироблення цілісного образного мислення виконавців, незважаючи на фізичну віддаленість.

Застосування онлайн-формату було зумовлене також географічною дисперсністю учасників постановки: виконавиця партії графині Луїз де Монморансі – Соломія Іванчук – перебувала на репетиційному періоді у Словаччині, що засвідчило ефективність дистанційних інструментів координації та оперного виробництва. У контексті сучасного європейського

театрального простору онлайн-репетиції дедалі частіше стають одним із базових механізмів підготовки оперних вистав, дозволяючи режисерам, диригентам та вокалістам працювати над матеріалом у синхронному режимі незалежно від локалізації.

Дистанційна модель репетиційного процесу відповідає тенденціям провідних театрів Європи та світу (*Deutsche Oper Berlin, Royal Opera House, La Monnaie, Grand Théâtre de Genève*), де активно використовуються цифрові платформи для попередньої роботи над сценами, вокально-текстовими аналізами, ансамблевими сесіями та коучингами.

До новітніх репетиційних методів, що інтегруються у сучасну оперну практику, належать:

- використання VR/AR-технологій для попереднього моделювання сценографії та мізансцен;
- *motion-coaching* та *movement*-дирекція (розробка пластики персонажа поза вокальною структурою);
- віртуальні ансамблеві читки з використанням алгоритмічного вирівнювання темпу та інтонації;
- *dramaturgical coaching* – розширені драматургічні сесії з аналітиками та істориками;
- рольові лабораторії (*role labs*), що передбачають роботу над психологією персонажа до появи на сцені;
- цифрові репетиційні партитури з інтерактивними помітками, варіаціями темпу й оркестровими підкладками;
- *hybrid rehearsal model* – синхронізація сценічних репетицій у залі з онлайн-підключеннями учасників або дирекційних груп.

Усе це сприяє формуванню нової культури постановочного процесу, у якій художня інтуїція, технологічні інструменти та науковий аналіз формують єдиний виробничий комплекс.

Темпо-ритмічна організація вистави формувалася у тісній взаємодії режисерської та диригентської партитур. Ритмічні імпульси оркестру визначали характер сценічного руху, динаміку мізансцен та енергетику акторського існування. Особливості модерної музичної мови, з її складною інтонаційною структурою та нестандартними вокальними інтервалами, вимагали від виконавців органічного поєднання вокальної техніки з внутрішньо мотивованою пластичною дією.

Загальна режисерська концепція, побудована за принципом розвитку від стану державного безладу до відновлення політичного й духовного порядку, повністю корелює зі структурою музичного розвитку. Показовим є фінал опери, який вирішено не як традиційний хоровий апофеоз, а як камерну, психологічно зосереджену сцену. Оркестрове *pp* та інтимний характер вокальної лінії Анни зумовили стримане сценічне рішення, що акцентує тему милосердя, внутрішньої сили та духовної відповідальності.

Режисерський аналіз опери «Анна Ярославна – королева Франції» переконливо демонструє, що ефективне сценічне втілення можливе лише за умови глибокого аналітичного прочитання музичної партитури. Музика у даній постановці функціонує як активний драматургічний партнер, що визначає логіку розвитку дії, психологічну достовірність акторського існування та образно-сміслову цілісність вистави. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям режисерського театру, в якому сценічна інтерпретація постає як результат комплексного творчого пізнання музичного першоджерела та його актуалізації у сучасному культурному контексті.

Сценічне втілення опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» як лірико-історичної драми потребує чіткої методологічної послідовності, де аналітична робота стає фундаментом для практичного експерименту. Вибір алгоритму від застільного періоду до музично-сценічного синтезу обумовлений складністю модерної музичної мови та необхідністю глибокого історичного занурення.

На етапі аналізу диригент-постановник здійснив ґрунтовну пошуково-дослідницьку діяльність, опрацьовуючи архівні та мистецькі матеріали XI століття, що дозволило з'ясувати культурні відмінності між Київською Руссю та тогочасною Європою. Для виконавців цей період став часом вивчення стильової поведінки героїв та усвідомлення державної ваги шлюбу Анни. Перехід до сценічних етюдів був необхідний для подолання проблеми недостатньої підготовки співаків у сфері сценічного руху та пластики в умовах «диких» проявів середньовічного світу. Музично-сценічний синтез на фінальному етапі дозволив об'єднати внутрішній психоемоційний стан персонажів із зовнішньою дією, втілюючи концепцію «від державного безладу до політичного порядку».

Репетиційний процес в Оперній студії НМАУ виконував функцію динамічної перевірки гіпотез, сформованих на аналітичному етапі. Головна гіпотеза про візуальну градацію вистави перевірялася через створення «повного хаосу» в першій дії, де роздроблений герб держави та безсистемне розташування речей мали символізувати аморальність і занепад монархічного устрою у Франції. На практиці перевірялася і дієвість музичної драматургії: здатність виконавців існувати в «модерновому напрямку» арій, що характеризуються складними стрибками та специфічною лінією звуковедення. Репетиції стали майданчиком для верифікації психологічних колізій, зокрема здатності образу Анни виступити миротворчим чинником, що «вдихає життя» в морокувату атмосферу французького двору.

Реалізація оперного проєкту «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького демонструє концептуальний відхід від академічних шаблонів історичної опери на користь модернової драми, що синтезує неофольклорні елементи, необароко та засоби сучасного мюзиклу. Твір відмовляється від традиційного монументалізму, пропонуючи натомість інтенсивний темпоритм та психологізм, де музичний стиль XX століття з його специфічною лінією звуковедення та «несподіваними рішеннями» арій

вимагає від виконавців особливої вокально-сценічної підготовки. Шаблонне сприйняття жінки в історичному контексті замінюється феміністичними мотивами: Анна постає не як пасивна фігура династичного союзу, а як сильний лідер, свідомий дипломат та символ культурного обміну.

Постановочний процес свідомо базувався на шляху художнього пошуку, де ключовою візуальною метафорою стала градація «від державного безладу до політичного порядку». У першій дії постановники відійшли від парадної естетики королівського палацу, створивши на сцені «повний хаос» із розкиданими речами та роздробленим гербом Капетингів, що символізувало моральний занепад і занепокоєння короля Генріха I. Пошуковий характер постановки виявився й у використанні символічної трансформації простору: так, у другій дії світлове рішення у золотисто-рожевих відтінках та веснянка *«Тут була перепілочка...»* маркували атмосферу благочестивості Київської Русі. Впровадження міжнародної колаборації між митцями США, Франції та України дозволило віднайти нові сенси у творі композитора-емігранта, який тривалий час був відірваний від Батьківщини.

Сценічний експеримент у роботі над оперою виступав не самоціллю, а фундаментальним інструментом пізнання національної ідентичності та історичного коріння. Вистава стала поштовхом для «культурної рефлексії» глядачів, відкриваючи витoki історії власної держави через емоційний досвід театру. Інструментальне використання експерименту найбільш виразно проявилось у фіналі опери: всупереч усталеному канону хорового апофеозу, вистава завершується арією Анни Ярославни. Це режисерське рішення було спрямоване на усвідомлення ролі жінки-миротвориці, чия мудрість та вірність обов'язку здатні встановити злагоду в державі. Таким чином, постановка трансформувалася в освітній та патріотичний акт, що стверджує неперервність української культури та її органічну інтеграцію в європейський інтелектуальний простір.

3.2. Режисерська робота з виконавцями: формування образу та інтерпретаційної цілісності

Режисерська робота над постановкою оперного твору є складним багаторівневим процесом, що поєднує музично-драматургічний аналіз, психологічну інтерпретацію образів та організацію сценічної дії. У сучасному оперному театрі режисер виступає не лише організатором сценічного простору, але й інтерпретатором музичного тексту, який через взаємодію з виконавцями формує цілісну художню концепцію вистави. Особливої ваги цей процес набуває у роботі над історичними операми, де поєднуються епічність музичної драматургії, масштабність хорових сцен і глибокий психологізм сольних партій.

Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» належить до тих музично-драматичних творів, у яких синтез історичної тематики, національної символіки та психологічної драматургії створює особливі вимоги до режисерського прочитання. Композитор формує складну систему музичних характеристик персонажів, використовуючи лейтінтонації, темброві контрасти та розгалужену оркестрову фактуру. У зв'язку з цим режисерська робота з виконавцями повинна базуватися на глибокому аналізі партитури, що дозволяє розкрити внутрішню логіку драматургічного розвитку образів.

Режисерська робота над постановкою опери Рудницького потребує наукового підходу до формування цілісного сценічного образу, де кожен елемент виконавської структури – від соліста до артиста хору та оркестрового звучання – стає частиною єдиної інтерпретаційної концепції. Саме у взаємодії цих компонентів формується художня цілісність вистави, яка здатна передати не лише сюжетну канву опери, але й її глибокий культурно-історичний зміст.

Центральним аспектом режисерської роботи в опері є формування сценічних образів солістів, адже саме вони є носіями головної драматургічної лінії. У процесі роботи режисер повинен враховувати як музичну структуру

партії, так і психологічну логіку розвитку персонажа. Процес формування образу головної героїні – Анни Ярославни – вимагає детального психологічного аналізу музичного матеріалу. Партитура Рудницького фіксує еволюцію особистості героїні через вокальну експресію, що проявляється у поступовій трансформації інтонаційного характеру її партії.

На початкових етапах драматургії образ Анни пов'язаний із ліричною кантиленою, що підкреслює юність, духовну чистоту та зв'язок із батьківщиною. У цих сценах режисерська робота з виконавицею спрямована на створення атмосфери внутрішньої гармонії, що відображається у плавній пластиці рухів, стриманій жестикуляції та м'якому темпоритмі сценічної дії. З розвитком драматургії характер вокальної партії героїні поступово ускладнюється. Композитор вводить драматично насичені інтонації, що відображають внутрішні переживання Анни, її відповідальність перед державою та народом. У кульмінаційних сценах опери вокальна лінія набуває більшої експресії, що вимагає від режисера відповідної трансформації сценічної поведінки виконавиці. Пластика рухів стає більш стриманою та величною, що підкреслює становлення Анни як королеви Франції.

Особливо важливою є сцена молитви, у якій героїня звертається до Бога з проханням про мир і благополуччя для України та Франції. У цьому епізоді музична тканина поєднує ліричність із духовним піднесенням, створюючи атмосферу внутрішнього просвітлення. Режисерська інтерпретація цієї сцени повинна підкреслювати духовну велич героїні через мінімалістичну мізансцену, що концентрує увагу глядача на вокальній експресії та внутрішньому переживанні образу.

Важливою складовою драматургії опери є образ французького короля Генріха I. Його партія характеризується стриманою величчю та внутрішньою рефлексією, що відображає складність політичних рішень і тягар влади. Режисерська робота з виконавцем цієї ролі базується на принципі психологічної достовірності. У партитурі композитор використовує темпові

позначення, які задають характер сценічної поведінки персонажа. Зокрема, маркування *Andante non troppo* формує відчуття розміреності та задумливості, що має відображатися у пластиці рухів і темпоритмі сценічної дії. У процесі репетицій режисер допомагає виконавцеві сформувати внутрішню логіку образу, яка поєднує королівську велич із людською вразливістю. Саме через таке поєднання виникає психологічна глибина персонажа, що робить його образ переконливим і багатовимірним.

Важливу роль у драматургічному розвитку опери відіграє конфлікт між Анною Ярославною та Луїзою Монморансі. У музичному матеріалі композитор підкреслює контраст між цими персонажами через різні інтонаційні та темброві характеристики. Образ Анни пов'язаний із гармонійною, світлою музичною тканиною, що символізує духовність і внутрішню рівновагу. Натомість партія Луїзи насичена драматичною експресією, різкими інтонаційними стрибками та емоційними кульмінаціями. У клавірі ці епізоди часто супроводжуються темповими позначеннями *Tempestoso* та *Con passione*, що визначає характер сценічного втілення образу. Режисерська інтерпретація конфлікту повинна базуватися на контрасті пластичних та психологічних характеристик персонажів. Якщо Анна втілює духовну рівновагу та внутрішню силу, то Луїза виступає носієм емоційної нестабільності та драматичної напруги. Через таке протиставлення створюється виразна сценічна динаміка, що підсилює драматургічну напруженість опери.

У структурі опери Рудницького хор виконує не лише декоративну функцію, але й відіграє важливу драматургічну роль. Масові сцени створюють історичний контекст подій та відображають суспільні настрої різних середовищ. У київських сценах хор уособлює національну ідентичність та духовне коріння героїні. Тут режисерська концепція передбачає створення живих, динамічних мізансцен, які передають атмосферу народного єднання та підтримки. Пластична організація хору повинна відображати природність і

відкритість народного середовища. Натомість у французьких сценах хор придворних набуває іншого характеру. Тут домінує церемоніальність і стриманість, що відображає сувору ієрархію королівського двору. Режисерська робота з хором у цих епізодах передбачає більш статичну композицію мізансцен, симетричну побудову сценічного простору та підкреслену ритуальність рухів. Таке протиставлення двох хорових середовищ – народного та придворного – створює важливий драматургічний контраст, який підсилює ідею культурного діалогу між Київською Руссю та Францією.

Особливе місце у постановочному процесі займає взаємодія режисера з оркестром. Хоча безпосереднім керівником оркестру є диригент, режисер повинен враховувати музичну драматургію партитури при створенні сценічної композиції. Оркестр у цій опері виступає своєрідним коментатором внутрішніх станів персонажів. Через гармонічні напруження, темброві контрасти та динамічні наростання композитор формує психологічну атмосферу сцен. Наприклад, позначення *poco cresc.* у клавирі часто супроводжує моменти внутрішнього напруження персонажів. У режисерській інтерпретації такі епізоди можуть супроводжуватися поступовим загостренням сценічної дії, зміною мізансцен або посиленням пластичної експресії акторів. Навпаки, переходи до *Largamente* передбачають масштабні, уповільнені рухи, що підкреслюють велич і значущість історичних подій.

Тож темпоритм музики безпосередньо впливає на організацію сценічної дії. Кінцевою метою режисерської роботи є досягнення інтерпретаційної цілісності вистави. Це означає гармонійне поєднання всіх елементів оперного спектаклю – музики, акторської гри, сценографії та хореографії. У постановці опери «Анна Ярославна – королева Франції» така цілісність досягається через підкреслення ідеї історичного та культурного діалогу між Україною та Європою.

Образ Анни Ярославни постає символом цього діалогу, уособлюючи духовний зв'язок між двома цивілізаціями. Саме тому режисерська концепція повинна розкривати не лише сюжетну канву опери, але й її глибокий культурний зміст. Через взаємодію з виконавцями режисер формує сценічний простір, у якому музика Рудницького набуває нового художнього виміру. Тільки через органічне поєднання індивідуальної психології солістів, символічної функції хору та емоційної глибини оркестрового звучання можливо досягти справжньої художньої цілісності оперної постановки. Саме така синтетична взаємодія різних компонентів виконавської структури дозволяє максимально повно розкрити багатогранність образу Анни Ярославни та втілити авторський задум композитора.

У режисерській інтерпретації оперного твору подієва драматургія виступає основним структурним принципом організації сценічної дії. Саме через послідовність подій формується логіка конфлікту, визначається психологічна еволюція персонажів та окреслюється ідейно-художня концепція вистави. У постановці опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» подієвий ряд має чітко виражений драматургічний характер, у якому поєднуються політична інтрига, особистісний конфлікт та історична символіка. Важливим завданням режисера є перетворення драматургічної структури подій на систему сценічних образів, що органічно поєднуються з музичною тканиною опери. Для цього використовуються різноманітні режисерські засоби: мізансценування, темпоритмічна організація сценічної дії, пластична характеристика персонажів, світлові рішення, символічні сценічні предмети та просторові композиції.

Вихідна подія вистави визначає початковий стан конфлікту та створює атмосферу політичної напруженості. У сценічному вирішенні цієї події режисер використовує принцип монументальної композиції, що відображає структуру середньовічного королівського двору.

Генріх розташовується у центрі сценічного простору, що підкреслює його статус правителя, але водночас створює відчуття ізольованості. Навколо нього розташовуються придворні, які утворюють статичну композицію, що символізує соціальну ієрархію. Така мізансцена підсилює драматургічну ідею політичної відповідальності монарха.

Клятва графині Монморансі є моментом переходу від латентного конфлікту до активної дії. Саме тому режисерська інтерпретація цієї зав'язки повинна створювати ефект психологічного перелому. Використання кинджала як сценічного символу має особливе значення. У момент присяги предмет набуває знакової функції, перетворюючись на матеріальне втілення помсти. Світлове рішення сцени концентрує увагу глядача на цьому предметі, тоді як інший простір сцени залишається затемненим. Пластична характеристика графині у цьому епізоді повинна передавати внутрішню напруженість персонажа. Різкі жести, різка зміна напрямку руху та акцентована жестикуляція створюють образ емоційно нестабільної, але цілеспрямованої особистості. У подальшому розвитку дії режисер використовує принцип поступового загострення конфлікту. Кожна наступна подія повинна підсилювати драматургічну напругу, створюючи відчуття неминучості кульмінації.

Залучення Ігоря до змови інтерпретується як сцена психологічного маніпулювання. Графиня поступово підпорядковує його волю, що відображається у зміні просторових позицій персонажів: якщо на початку сцени Ігор знаходиться на певній відстані, то наприкінці він опиняється поруч із графинею, символічно входячи у сферу її впливу.

Сцена обману Анни будується на контрасті моральних позицій персонажів. Анна уособлює щирість і духовність, тоді як графиня – підступність і прагнення влади. Світлові та пластичні контрасти допомагають режисеру підкреслити цю опозицію. Кульмінаційна сцена замаху є найдинамічнішим епізодом вистави. Режисерська задача полягає у створенні

максимальної концентрації емоційної енергії. Для досягнення цього ефекту використовується принцип різкого темпоритмічного контрасту. Перед кульмінаційним моментом сценічна дія може уповільнюватися, що створює відчуття напруженого очікування. У момент підняття кинджала темп різко змінюється, що підсилює драматичний ефект. Світлове рішення також відіграє важливу роль. Раптовий світловий акцент на жесті Ігоря підкреслює момент небезпеки та привертає увагу глядача до центральної події сцени. Розв'язка конфлікту повинна створювати відчуття відновлення справедливості та стабільності.

Просторове рішення сцени будується на принципі символічного вигнання: графиня та Ігор поступово віддаляються від центру сценічного простору, що підкреслює їхню втрату соціального статусу. Анна та Генріх залишаються у центрі композиції, що символізує відновлення державного порядку. Фінальна сцена вистави має підкреслювати історичне значення образу Анни Ярославни. Режисер використовує принцип монументалізації сценічного образу. Хор утворює навколо героїні напівкруглу композицію, що символізує народ Франції. Світлове рішення підсилює центральність постаті Анни, створюючи ефект історичної величі. Саме у цій сцені відбувається остаточне утвердження головної ідеї опери – перемоги духовної сили, вірності обов'язку та служіння державі.

У практиці оперної режисури важливе місце посідає метод режисерської партитури, який дозволяє системно поєднати музичну драматургію твору зі сценічною дією та акторським існуванням у межах цілісної постановочної концепції. Сутність цього методу полягає у структурованій фіксації сценічного розвитку вистави, де синхронізуються музичний матеріал, драматургічна подія, акторська дія, мізансценічна організація простору, використання сценічних пристосувань і темпоритм сценічного процесу. Подібний підхід дозволяє розглядати оперну виставу як багаторівневу художню систему, у якій музична партитура трансформується у партитуру

сценічної дії, а режисерська робота спрямована на органічну взаємодію всіх компонентів художнього твору.

В українській режисерській школі сформувалися різні підходи до партитурного принципу, що відображають індивідуальні художні концепції режисерів. Борис Смолич у своїй практиці акцентував увагу на психологічній структурі персонажа та драматургічній логіці вистави. Його методика передбачала детальне картографування сценічних дій, внутрішніх станів героїв та конфліктних вузлів твору, що дозволяло режисерові забезпечувати глибоке психологічне проникнення у сценічний процес. Смолич розглядав партитуру не лише як засіб координації дій акторів, а й як інструмент побудови драматургічних напружень у межах музичного і сценічного ритму. Володимир Лукашев, навпаки, робив наголос на синхронізації музики та сценічної дії, розглядаючи партитуру як комплексний інструмент координації вокального виконання, акторської пластики, сценографічних акцентів та світлових рішень. У його підході кожен рух на сцені, кожен жест або зміна пластики підпорядковувалися внутрішній музичній логіці та драматургічній структурі твору, що сприяло органічній єдності всіх художніх складових постановки. Ірина Молостова продовжує розвиток партитурного принципу у сучасному українському оперному театрі, особливо у Київському театрі опери та балету. Вона розглядає музичну партитуру як первинний орієнтир для сценічного конструювання, де кожна музична фраза визначає характер акторської дії, а темпоритмічна структура оркестрового розвитку формує динаміку мізансцен. Молостова наголошує на точному узгодженні вокального виконання та рухової організації сцени, розглядаючи режисерську партитуру як «схему сценічного дихання вистави», у якій акторська пластика та музична інтонація функціонують у взаємопов'язаному організмі.

Порівняльний аналіз підходів Бориса Смолича, Володимира Лукашева та Ірини Молостової демонструє різні акценти режисерської роботи: Смолич зосереджується на психологічному аспекті персонажа та драматургічному

напруженні, Лукашев робить наголос на синхронізації музичного ритму та сценічної композиції, Молостова інтегрує музично-драматургічну логіку з акторською пластикою та мізансценічною динамікою. Незважаючи на різні акценти, усі три підходи об'єднує спільна мета – створення цілісної інтерпретаційної концепції вистави, де музика, сценічна дія та пластика акторів органічно взаємодіють у межах єдиного художнього організму.

У другій половині XX століття принцип партитурності сценічної дії отримав подальший розвиток у творчій практиці українських режисерів нової генерації, таких як Сергій Данченко та Василь Вовкун. Данченко підкреслював ритмічну організацію вистави, де кожен сценічний елемент має свою функцію в загальному темпоритмічному русі, а Вовкун розглядає оперну виставу як синтетичну форму мистецтва, де музика, сценографія, акторська пластика та режисерська композиція утворюють єдину художню систему. У його постановках партитура виступає засобом координації всіх складових процесу, забезпечуючи цілісність художнього образу.

Особливу увагу у сучасній українській оперній практиці заслуговує постановка опери «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького, де метод режисерської партитури інтегрує музичну драматургію з подієвим рядом та пластичною організацією сцени. Вихідна подія опери полягає в тому, що Генріх, залишившись бездітним вдівцем, спричинив політичний крах Франції та закрутив роман із своєю кузиною графинею Монморансі, що створює основу для драматичного конфлікту.

Зав'язка розгортається через клятву графині помститися Генріху за ображене самолюбство та почуття, що спричиняє розвиток інтриг і планів замаху. У процесі дії графиня залучає боярина Ігора для реалізації свого плану вбивства короля, обманює Анну, демонструючи йому свою любов до Ігора, і отримує дозвіл на його поїздку до Франції, після чого вказує Ігору місце для вбивства та змушує його присягнутися виконати замах. Кульмінаційний момент опери настає під час безуспішного замаху Ігора на життя Генріха, а

розв'язка відображає моральну та політичну справедливість: Генріх вигнав графиню та Ігора, які стали безпритульними жебраками у Франції, а Анна Ярославна, пройшовши через інтриги та перипетії, утвердила себе як королеву Франції, її відданість обов'язку та служінню врятувала народ і забезпечила політичну стабільність.

Інтеграція подієвого ряду цієї опери в режисерську партитуру дозволяє координацію музичних кульмінацій, акторської пластики та сценографічних рішень, створюючи цілісну композицію, де кожна дія персонажа та кожен музичний фрагмент підпорядковані загальному драматургічному розвитку. Концепція вистави як лірико-історичної драми реалізується через художній образ, у якому костюми, грим та декорації стилізовані під Київську Русь і середньовічну Францію, а візуальний образ вистави передає ідею переходу «від державного безладу до політичного порядку». Завдяки використанню партитурного принципу режисер забезпечує органічну взаємодію всіх художніх компонентів: музики, акторської дії, сценографії та світлового оформлення, що дозволяє вибудувати єдину інтерпретаційну систему, у якій всі елементи вистави функціонують як взаємопов'язані складові єдиного художнього організму.

Метод режисерської партитури в українській оперній традиції виконує багаторівневу функцію, що виходить за рамки простого відтворення музично-драматургічної логіки твору. Він слугує засобом глибокого художнього осмислення постановки, інтегруючи подієвий ланцюг, психологічні особливості персонажів, темпоритмічну структуру та мізансценічну організацію в єдину художню систему. Режисерська партитура, таким чином, формується не лише як схема сценічного розвитку, але й як інструмент координації взаємодії всіх елементів музично-сценічного мовлення, забезпечуючи синтетичну єдність вистави.

На прикладі опери «Анна Ярославна – королева Франції» простежується практична реалізація цього підходу. У цій постановці режисерська партитура

виступає координуючим центром, що регламентує взаємодію між солістами, хором, оркестром, а також сценографічними й світловими компонентами. Через систему мізансцен, пластичних характеристик та світлових акцентів партитура визначає способи сценічного виділення ключових подій, формує загальний темпоритм вистави та спрямовує емоційне сприйняття глядача. Кожна музична фраза відповідає певному сценічному жесту чи пластичному рішенню, що створює високий рівень органічності між музичною і театральною складовою.

Особливістю режисерської партитури цієї постановки є її орієнтація на подієву драматургію, де кожна подія опери отримує власне сценічне втілення, підкреслюючи її сюжетну та психологічну значущість. Так, вихідна подія, пов'язана з політичним кризовим станом Франції через бездітність Генріха та його роман із графінею Монморансі, репрезентована у партитурі через специфічну композицію сцени, що акцентує конфлікт і соціальний контекст. Зав'язка із клятвою графині на кинджалі отримує пластичне та світлове оформлення, яке передає емоційне напруження і інтригу її намірів. Розвиток дії – залучення Ігора, обман Анни, підготовка замаху – відображений у партитурі як серія ритмічно структурованих сценічних картин, у яких музичні та пластичні темпи синхронізовані для посилення драматургічного ефекту. Кульмінаційна сцена замаху організована за принципом максимальної концентрації сценічної енергії, де музичні кульмінації, світлові акценти та акторська напруга зливаються в єдиний драматургічний імпульс. У фінальній сцені образ Анни Ярославни монументалізується через синтез музики, сценічної пластики та сценографії, підкреслюючи її роль як символу історичного єднання народів і встановлення політичного порядку.

Інтеграція подієвого ряду в режисерську партитуру забезпечує, що кожна дія персонажа та кожен музичний кульмінаційний момент набувають смислової ваги, а вистава в цілому сприймається як цілісна система, де всі компоненти функціонують як взаємопов'язані складові єдиного художнього

організму. Режисерська партитура у цьому випадку стає не лише технічним інструментом репетиційного процесу, а й концептуальною основою інтерпретації, яка дозволяє забезпечити послідовність драматургічних подій, цілісність сценічного розвитку та підтримку емоційного та інтелектуального напруження вистави.

У сучасній українській оперній практиці метод режисерської партитури демонструє свою ефективність та незамінність. Він дозволяє системно поєднувати музичну та сценічну драматургію, регулювати темпоритм, пластичність і світлову структуру, а також інтегрувати психологічні аспекти персонажів у єдину художню форму. Постановка опери «Анна Ярославна – королева Франції» є яскравим свідченням того, як партитурний принцип дозволяє реалізувати складну синтетичну концепцію, у якій музика, акторська гра, сценографія та драматургічний сюжет функціонують у взаємодії як цілісний організм, забезпечуючи високий рівень органічності, художньої переконливості та сценічної цілісності вистави.

3.3. Сценічний результат творчого проєкту та його художньо-інтерпретаційна оцінка

Сценічний результат творчого проєкту вистави «Анна Ярославна – королева Франції» можна розглядати як завершену реалізацію комплексної режисерської концепції, в якій музична драматургія, акторська пластика, сценографія, світлове та костюмне оформлення утворюють цілісну художню систему. Центральним методологічним інструментом цієї постановки виступає режисерська партитура, яка забезпечує інтеграцію всіх компонентів сценічного процесу, дозволяючи поєднати музично-драматургічний матеріал з психологічними характеристиками персонажів, темпоритмічними структурами та мізансценічною організацією. Завдяки застосуванню партитурного принципу досягнуто високого рівня узгодженості музики та

сценічної дії, що дозволяє глядачеві сприймати виставу як єдиний художній організм, де всі елементи функціонують як взаємопов'язані складові.

Вихідна подія опери, пов'язана з політичним кризовим станом Франції через бездітність короля Генріха та його роман із графінею Монморансі, реалізована через спеціально організовані вступні сцени, де домінують музичні фрази, що підсилюють атмосферу соціальної нестабільності та загрози державному порядку. Сценографія використовує символічні образи занепаду влади – розкришений трон, мінімалістичний реквізит, холодні кольорові гамми, які підкреслюють загальний стан хаосу. Пластика виконавців, масові композиції хору та групові сцени демонструють розгубленість населення та роздвоєність політичної влади, що створює емоційно насичений фон для подальшого розвитку подій. Музична партитура підкреслює драматичну напруженість через низькі регістри та мінорні гармонії, а темпоритмічна структура сценічних рухів відповідає ритмічним параметрам музики, забезпечуючи гармонійну інтеграцію між слуховим і візуальним сприйняттям.

Зав'язка, пов'язана з клятвою графині Монморансі на кинджалі, посилює психологічну напругу та визначає напрям розвитку інтриги. У цій сцені режисерська партитура демонструє свою здатність координувати внутрішній стан персонажів з музичними та пластичними засобами: світлові акценти мінімізовані, фокусуючи увагу на емоційному та психологічному стані графині, а музичні гармонії переходять у мінорні, підкреслюючи драматичну глибину намірів персонажа. Темп сценічного руху сповільнюється, а ритмічна деталізація музичних фраз ускладнюється, що створює відчуття внутрішньої боротьби та психологічної напруженості.

Розвиток дії опери охоплює складний ланцюг інтриг, де графиня Монморансі залучає боярина Ігора до здійснення замаху на Генріха, обманює Анну щодо своєї любові до Ігора, отримує дозвіл на його поїздку до Франції, визначає місце замаху та змушує Ігора присягтися у вчиненні злочину. Ця

частина опери характеризується високою насиченістю музичною та драматургічною структурою. Сценічні рішення в цих сценах передбачають точну координацію пластичних елементів та музичного матеріалу: рухи Ігора, що відображають сумнів, моральний конфлікт і страх, синхронізуються з оркестровими акцентами, асиметричними композиціями та локальним світловим виділенням персонажа. Музичні переходи від ліричного мінору до драматичного мажору підкреслюють подвійність інтриги та внутрішню напруженість ситуації, а режисерська партитура регулює темпоритм кожної сцени та взаємозв'язок музики і пластики.

Кульмінаційний момент – безуспішний замах Ігора на Генріха – реалізований як пікова сцена драматичної напруги. Музична партитура набирає максимальної динаміки: зростання інтенсивності оркестрового звучання, синкоповані ритми та дисонансні гармонії створюють атмосферу загрози. Кожен рух акторів чітко узгоджений із музичною структурою, а світлові переходи від світла до тіні формують напружений сценічний простір. Така інтеграція дозволяє досягти синхронності музики та дії, що забезпечує глибокий емоційний ефект та психологічну переконливість сцени.

Фінальна сцена, в якій Анна Ярославна утверджується як символ політичного порядку та історичної стабільності, демонструє монументальність художнього образу. Музика торжественна, мажорні гармонії, хорова багатоголосиця та розширена оркестрова фактура підкреслюють величність та моральну стійкість героїні. Пластика Анни, її пози, жести та хода формують цілісний символ духовної сили та політичної відповідальності. Світлове рішення послідовно розгортається від затемнення до широкого освітлення сцени, відображаючи перехід від хаосу до гармонії та політичного порядку, що відповідає художньому задуму постановки.

Художньо-інтерпретаційна оцінка демонструє, що всі ключові критерії ефективності – відповідність концепції, органічність взаємодії музики та дії акторів, психологічна достовірність персонажів та емоційно-естетичний вплив

на глядача – реалізовані на високому рівні. Режисерська партитура забезпечила синхронізацію музичних кульмінацій з пластикою та світловим акцентом, створюючи цілісний, послідовний драматургічний розвиток. Подієвий ряд вистави – вихідна подія, зав'язка, розвиток інтриги, кульмінація та розв'язка – був відтворений у сценічних образах з максимальною органічністю, що дозволило створити гармонійний єдиний художній організм.

Порівняльний аналіз із постановкою *«Золотий обруч»* у Львівській національній опері дозволяє підкреслити специфіку українського підходу до застосування партитурного принципу. У *«Золотому обручі»* режисер зосереджується на колективних сценах та фольклорній символіці, де музика виконує провідну оповідальну функцію, а драматургія будується через взаємодію вокальних партій і масових сцен. Музична структура є циклічною, з домінуванням фольклорних мотивів, і сценічна дія організована навколо масових композицій, що створює потужний емоційний ефект. Водночас у *«Золотому обручі»* відсутня глибока синхронізація музики, пластики та психології персонажів, тоді як у постановці *«Анна Ярославна»* партитурний принцип забезпечує комплексну інтеграцію всіх складових сценічного процесу, де кожний музичний імпульс має пряме відображення у сценічній дії та психологічних реакціях героїв.

Постановка *«Анна Ярославна – королева Франції»* демонструє високу ефективність застосування партитурного принципу у сучасній українській оперній практиці. Режисерська партитура дозволяє органічно поєднати музичну та сценічну драматургію, забезпечує послідовність подій, синхронізує пластичні та світлові рішення, інтегрує психологічні особливості персонажів і формує цілісний, естетично переконливий сценічний образ. Порівняння з постановкою *«Золотий обруч»* підкреслює унікальність цього підходу та його здатність створювати високоякісні, методологічно структуровані сценічні тексти, у яких музика, пластика, світло та драматургія

функціонують як взаємопов'язані елементи єдиного художнього організму, забезпечуючи глибоке емоційне та інтелектуальне залучення глядача.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Розділ 3 демонструє, що реалізація авторського творчо-мистецького проєкту в сучасному оперному театрі виступає інтегрованою формою художнього та наукового пізнання. Постановочний процес опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» показав, що робота з першоджерелом, лібрето та партитурою є фундаментальною для формування режисерської концепції та сценічної інтерпретації. Аналітична робота над музично-драматургічною структурою дозволила визначити темпо-ритмічну логіку дії, просторово-пластичні рішення та психологічні характеристики персонажів, а також сприяла розкриттю символічних та конфліктних зон партитури. Постановка виступає не простим відтворенням авторського задуму, а активним методом пізнання історії, культури та музичної мови твору, де музика виступає ключовим драматургічним чинником, що визначає логіку розвитку сценічної дії та психологічну достовірність персонажів.

Режисерська робота з виконавцями забезпечує синтез вокально-сценічної техніки, акторської пластики та внутрішньої мотивації персонажів, формуючи цілісний образ героїв. Глибокий психологічний аналіз дозволив простежити еволюцію головної героїні від ліричної камерності київського періоду до монументальної величі королеви-дипломатки, тоді як драматична напруга вистави була підсилена контрастом між світлою сферою Анни та експресивно-деструктивною лінією Луїзи Монморансі, що відповідало модерній музичній мові композитора.

Особлива увага приділялася сценографічному та світловому вирішенню, яке дозволило втілити поліфонічну драматургію та кінетичну метафору переходу від державного хаосу до політичного й духовного порядку. Функціональна роль хорових та оркестрових епізодів була переосмислена як

активне драматургічне середовище, що маркує взаємодію двох культурно-історичних світів – Київської Русі та середньовічної Франції.

Важливим інноваційним аспектом постановки стала гібридна модель репетиційного процесу, що включала онлайн-платформи та цифрові інструменти коучингу, сприяючи колективному виробленню сценічного рішення та розширюючи можливості міждисциплінарного дослідження. Постановочний процес виявився ефективним методом поетапного поєднання аналітичного дослідження з практичним експериментом у репетиційній лабораторії, що дозволило актуалізувати забутий пласт української оперної спадщини та підкреслити значення національної ідентичності й культурної пам'яті.

Методологічним фундаментом постановки визначено метод режисерської партитури, який забезпечив системну синхронізацію музичної драматургії з подієвим ланцюгом, пластикою виконавців та світловою партитурою. Центральна концепція проєкту втілила комплексний підхід до формування образів, сценографії та драматургічної логіки, демонструючи ефективність сучасної оперної практики як освітньої, культурної та естетичної функції, здатної поєднувати історико-культурний аналіз, музикознавчі дослідження та режисерсько-сценічний експеримент.

Фінальний результат підкреслює здатність українського мистецтва до продуктивного діалогу з європейським культурним простором та підтверджує, що сучасна постановка може поєднувати аналітичне студіювання джерел із практичним моделюванням сценічної реальності, водночас утверджуючи цілісність національної художньої традиції та її інтеграцію в сучасний європейський мистецький контекст.

ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні творчо-мистецького проєкту здійснено комплексне дослідження опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», у якому поєднано історико-музикознавчий аналіз, режисерське осмислення твору та практичну реалізацію авторської постановки. Проведене дослідження підтвердило досягнення поставленої мети та дало змогу сформулювати такі висновки.

1. На основі аналізу сучасного наукового дискурсу та української оперної традиції XX – XXI століть встановлено, що опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» є вагомим явищем української музичної культури та одним із найзначніших творів історичної опери української діаспори. Обґрунтовано її місце у розвитку національного музичного театру як твору, що синтезує європейські композиційні принципи з українською історичною та культурною традицією, актуалізуючи державотворчу ідею та національну ідентичність у сучасному культурному просторі.

2. Виявлено, що музично-драматургічна структура опери є визначальним чинником режисерської інтерпретації. З'ясовано, що драматургія твору ґрунтується на взаємодії історичної та психологічної ліній розвитку дії, контрастному зіставленні художніх образів Київської Русі та Франції, активній драматургічній функції хорових сцен і системі музично-символічних лейтмотивів, які формують концептуальну основу сучасного сценічного прочитання твору.

3. У результаті дослідження сценічних і концертних втілень опери встановлено, що американська концертна прем'єра 1969 року та українська постановка 1995 року репрезентують різні інтерпретаційні моделі твору, зумовлені історичними, культурними та художніми чинниками. Порівняльний аналіз довів відкритість опери до нових режисерських трактувань і підтвердив її значний інтерпретаційний потенціал у сучасному музичному театрі.

4. Сформовано авторську режисерську концепцію сучасної постановки, у якій постать Анни Ярославни осмислено як символ культурної дипломатії України, історичної тяглості та європейської інтеграції. Концепція базується на поєднанні історичної достовірності з сучасною театральною мовою, принципах психологічної мотивації дії, символізації сценічного простору та синтезі традиційних і новітніх засобів музично-театральної виразності. Її методологічною основою визначено метод режисерської партитури, що забезпечив узгодження музичної драматургії, сценічної дії, пластики виконавців і світлової партитури.

5. Розроблено художньо-візуальну модель сценічного втілення опери, що інтегрує сценографію, світловий дизайн, костюмне рішення, мізансценування та мультимедійні засоби в єдину художню систему. Запропонована модель забезпечила цілісність режисерського задуму, поглибила символічний зміст вистави та сприяла сучасному осмисленню історичного матеріалу, створивши єдиний художній простір сценічної дії. Структура цієї моделі відповідає концепції другого розділу роботи.

6. Реалізовано авторський творчо-мистецький проєкт як форму художнього й наукового дослідження. Практична апробація режисерської концепції підтвердила ефективність обраних методів роботи з виконавцями, організації постановочного процесу та художньо-візуального рішення вистави. Проведена художньо-інтерпретаційна оцінка сценічного результату засвідчила цілісність режисерського задуму, відповідність сценічних засобів музично-драматургічній природі твору та результативність інтеграції наукового аналізу і творчої практики у процесі постановки опери. Встановлено, що постановочний процес може виступати ефективним методом творчого пізнання та художнього дослідження музичного твору. Такий висновок узгоджується з результатами третього розділу, де постановка розглядається як творчий експеримент і форма дослідження.

7. Узагальнення результатів дослідження засвідчило, що сучасна режисерська інтерпретація опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» є ефективною моделлю актуалізації української історичної опери в сучасному музичному театрі.

Реалізований творчо-мистецький проєкт підтвердив художню, культурну та суспільну значущість опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» й засвідчив її значний потенціал для сучасної музично-театральної практики. Авторська режисерська інтерпретація довела ефективність інтеграції наукового дослідження та творчої діяльності як цілісної моделі художнього пізнання, сприяла актуалізації української історичної пам'яті, утвердженню національної культурної ідентичності та розширенню репертуарних можливостей сучасного музичного театру. Результати дослідження відкривають перспективи подальшого вивчення української історичної опери, удосконалення методології музичної режисури та розроблення нових моделей сценічного втілення національної музично-театральної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Алішер А.В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 170–175. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240004>
2. Алішер А.В. Художній простір театральної вистави // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 115–119. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220415>
3. Анна Київська – Анна Ярославна – князівна, королева Франції : бібліографічний покажчик. Вип. 3 / Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА), Публічна бібліотека імені Лесі Українки для дорослих м. Києва, Відділ краєзнавчої літератури та бібліографії. Київ, 2022. 36 с. URL: <https://lukl.kyiv.ua/wp-content/uploads/2020/11/Анна-Київська.pdf>
4. Баландін Ф., Лярош М. Анна Київська. Літопис «Anne de Kyiv Fest». Свята Анна Київська, Королева Франції. Історія і легенди. Київ : Пінзель, 2021. 172 с.
5. Барнич М.М. Прикметні особливості сценічних акторських переживань // *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 202–206. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221809>
6. Берегова О.М. *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі : монографія*. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2020. 304 с. URL: https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/01/Book_2020_Beregova.pdf
7. Бурнашов І.Ю. Сучасність опери: класичне мистецтво в часи пошуків та експериментів : тематичний огляд. Київ : Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, 2019. 16 с. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/opera19.pdf

8. Варшавська А.С. Життєтворчість Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США : дис. ... д-ра філософії / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2026. 309 с.
9. Варшавська А. Постать Антіна Рудницького в історичній парадигмі української діаспори США середини ХХ століття : магістерська робота : рукопис : спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ : Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2021. 141 с.
10. Веселовська Г.І. *Український театральний авангард : монографія*. Київ : Фенікс, 2010. 368 с. ISBN 978-966-651-849-8. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/veselovska-g.-2010-ukrayinskyj-teatralnyj-avangard.pdf>
11. Вишневецький І. Велика культурна подія з приводу прем'єри опери «Анна Ярославна» в Нью Йорку. *Шлях перемоги*. 15 червня 1969 року. С. 9–12.
12. Вовкун В.В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України // *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 207–211. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221810>
13. Головка О.Б. *Русь у міжнародному житті Європи IX–X ст.* Київ : Інститут історії України НАН України, 1994. 29 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Holovko_Oleksandr/Rus_u_mizhnarodnomu_zhytti_Yevropy_IX-X_st/
14. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. № 1 (58). С. 129–140. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284762](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284762)
15. Гусакова Н.І., Пацунов В.П. Розвиток у студентів образної режисерської лексики та втілення набутих знань у практичних експериментальних роботах // *Міжнародний вісник: Культурологія*.

- Філологія. Музикознавство. 2017. Вип. 1 (8). С. 66–70. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2017_1_13
16. Донченко Н.П., Винар О.Б. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору // *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 212–217. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221811>
 17. Жаркова В.Б. *Історія західної музики: Ното Musicus від античності до бароко : навчальний посібник для студентів усіх спеціалізацій музичних закладів вищої освіти III–IV рівнів акредитації*. Київ : Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2023. 548 с. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ZHarkova_V_Istoriya_zahidnoi-muziki_2023.pdf
 18. Журавльова Т.О. Екранні інтерпретації оперної класики // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2020. № 2–3 (47–48). С. 37–50. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2-3(47-48).2020.213393)
 19. Зайцева І.Є. Аспекти інтерпретації сучасної драматургії. У: *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів : матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів* (м. Київ, 22 квітня 2021 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 50–53. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/Materialy_konferencziyi_2021_scenichne_mystecztvo_vypr.pdf
 20. Ізваріна О.М. *Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичний аспект* : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет імені Бориса Грінченка», 2016. 240 с.

21. Ільченко П.І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики // *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С.46–59. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2020.46.219574>
22. Ільченко П.І. Режисерський аналіз драматургії оперного твору у світлі новітніх тенденцій розвитку музичного театру // *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2025. № 1 (66). С. 74–94. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333443](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333443)
23. Канюка Л.С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 148–153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.25767>
24. Касьянова О. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. № 1 (58). С 112–128. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284761](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284761)
25. Клековкін О.Ю. Mise en scène: ідеї. Концепції. Напрями / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2017. 800 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Klekovkin-MISE_EN_SCENE-text.pdf
26. Клековкін О.Ю. Режисерська система. Горизонтальний аналіз : монографія / Ін-т проблем сучас. мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ; Ніжин: Лисенко М.М., 2023. 366 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Klekovkin_Directing_system.pdf
27. Коваленко О.М. Режисура реформ. Індивідуальний підхід // *Курбасівські читання : наук. вісн. Нац. центру театр. мистецтва ім. Леся Курбаса*. 2017. № 12 : *Україна 2017. Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи*. С. 26–35. URL: <https://www.kurbas.org.ua/almanah/12/03.pdf>

28. Ковальчук О.В. Сценічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії: монографія. Київ: Фенікс, 2019. 270 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Kovalchuk-Scenographic_practice_text.pdf
29. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки : монографія. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
30. Кралюк П.М. Ярослав Мудрий. Харків : Фоліо, 2018. 156 с.
31. Кулиняк Н. Вектори диригентської діяльності Антіна Рудницького // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 59–71. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01.pdf>
32. Кулиняк Н.І. Національні і європейські модерністичні складові індивідуального стилю Антона Рудницького // *World Science : Proceedings of the International Scientific and Practical Conference*. 2017. № 8 (24), Vol. 1. С. 14–21. URL: <https://www.academia.edu/38038149>
33. Кулиняк Н. Критично-публіцистична діяльність Антіна Рудницького (сторінками галицької преси першої третини ХХ століття) // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2013. Вип. 30. С. 61–72.
34. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський; ред. М. Москаленко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
35. Куропась М. Історія української еміграції в Америці: збереження культурної спадщини / пер. з англ. В. Павловського ; передм. М. Шуста ; вступ. ст. М. Шуста, Х. Певної. Нью-Йорк : Український музей, 1984. 99 с.
36. Лазаревич Є. Антін Рудницький як музикознавець (у 110-ту річницю від дня народження) // *Українська музика*. 2012. № 1 (3). С. 80–86. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&IMAGE_FI

[LE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF%2FUkrmuzyka_2012_1_13.pdf&P21DBN=UJRN](#)

37. Литвинов А. Технології розширеної реальності в опері: аналіз застосування //Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2023. № 2 (59). С. 138–153. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(59\).2023.295427](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(59).2023.295427)
38. Луняк Є.М. Анна Руська – королева Франції у світлі історичних джерел : монографія. Київ : Вид. дім «Кондор», 2010. 112 с.
39. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 34 с.
40. Маслобойчиков С. Візуальний образ як динамічний простір у сценографії в театрі, кіно та екранних мистецтвах // *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44, т. 2. С. 26–30. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-2-5>
41. Михайлова Н.М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 17 с.
42. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2003. 20 с.
43. Моцар О.В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 207 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3028>

44. Нестьєва М.І. Режисер і композитор: односторонні чи супротивники? // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2012. № 3 (16). С. 11–16.
45. Никоненко Р.М. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 127–132.
46. Никоненко Р.М. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. 16 с.
47. Никоненко Р. Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженні з пластичної режисури // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 2023. № 2 (6). С. 119 – 126.
48. Панасюк В.Ю. Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2011. № 3 (12). С. 96–101.
49. Пацунов В.П. Алгоритм народження метафори // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 20. С. 172–176. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_24
50. Пацунов В.П. Альтернативний сценічний простір як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 1. С. 211–216. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_32
51. Пацунов В.П. Генеза догматизму театральної школи // *Культурологічна думка*. 2018. № 13. С. 138–142.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_13_16

52. Пацунов В.П. Концептуальні засади мистецтва «Театру потрясіння» // *Культура України*. 2021. Вип. 72. С. 131–135. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2021_72_20
53. Пацунов В.П. Метафора як перлина театального мистецтва // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 48–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_22_8
54. Пацунов В.П. Парадокси «перевтілення» в акторському мистецтві. Теорія та практика // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 61. С. 360–367. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_61_38
55. Пацунов В.П. Сценографічна режисура як феномен театру ХХІ століття // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 3. С. 261–266. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_3_45
56. Пацунов В.П. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 374–382. URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201836/visnyk-lnam-no-36-2018-valeriy-pacunov-374-382-stor.pdf>
57. Пацунов В.П. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 374–382. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2018_36_31
58. Пацунов В.П. Траєкторія режисури – від свідомості до надсвідомості // *Молодий вчений*. 2017. № 12. С. 204–208. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_12_50
59. Пацунов В.П. Художній образ як форма асоціативного перетворення реальної, ірреальної та уявної дійсності // *Українська культура: минуле,*

- сучасне, шляхи розвитку. *Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 243–247. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_42
60. Пономаренко І.В. Сучасні тенденції режисури оперних вистав // *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 199–207.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.34.2018.191147>
 61. Ричка В. «Безпричинна» війна Ярослава Мудрого // *SEMINARIUM. Ruthenica. Спеціальний випуск*. Київ, 2023. С. 10–18.
 62. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто : Наукове товариство ім. Шевченка, 1980. 336 с.
 63. Совгира Т. Використання технічних можливостей візуального мистецтва у сценічному просторі // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 38. С. 60–70. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141743>
 64. Совгира Т.І. Технологія у створенні художнього твору та організації творчого процесу // *Питання культурології*. 2021. № 38.
DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245892>
 65. Совгира Т. Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного образу // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2021. Т. 4, № 1. С. 55–64.
DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234237>
 66. Солов'яненко А.А. Постановочна практика режисера оперної вистави (до питання про студіювання музичної складової) // *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 168–174.
URL: https://rio-khsac.in.ua/culture_files/cu41.pdf (дата звернення: 11.07.2026).
 67. Станішевський Ю.О. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

68. Станішевський Ю.О. *Оперний театр Радянської України*. Київ : Мистецтво, 1989. 264 с.
69. Суворова І.О. Опера А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в історичній парадигмі режисерського прочитання твору // *Українське музикознавство*. 2024. Вип. 50. С. 125–135.
DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349631>
70. Суворова І. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2024. № 2 (63). С. 65–76.
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310295](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310295)
71. Суворова І. Режисерський концепт реалізації опери А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в експериментальному моделюванні творчого мистецького проєкту // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2025. № 3 (68). С. 141–154. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(68\).2025.343254](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343254)
72. Сюта Б. Доля розчахнута навпіл // *Культура і життя*. 1991. 13 трав.
73. Терещенко А.В опере – «Анна Ярославна» // *Зеркало недели*. 1995. № 51. 22–29 дек. URL: ZN.UA (дата звернення: 11.07.2026).
74. Толстоухов А.В., Зубанов В.О. *Україна – Європа: хронологія розвитку. 1000–1500* / пер. з рос. Київ : КВІЦ, 2008. 576 с.
75. Толстоухов А.В., Зубанов В.О., Толочко П.П. *Україна: хронологія розвитку. Т. 2 : Давні слов'яни. Київська Русь*. Київ : КРІОН, 2009. 688 с.
76. Тонкошкура О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі // *Мистецтвознавство України*. 2025. № 25. С. 31–40.
DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346001>
77. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Т. 18, № 2. С. 30–35.
DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)

78. Триколенко С.Т. *Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції*: дис. ... канд. Мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2016. 211 с.
79. Філоненко Л., Бартків С. Музикознавча і фортепіанна творчість Антіна Рудницького в контексті розвитку українського музичного мистецтва // *Молодь і ринок*. 2022. № 6 (204). С. 105–110.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.265800>
80. Харченко М. Режисура як культуротворча практика: формування подієвого досвіду в сучасній музичній культурі України // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 124–129. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.344238>
81. Хоролець Л.І. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 219–225.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257734>
82. Черкашина-Губаренко М. *Оперний театр в мінливому часопросторі*. Харків: «АКТА», 2015. 392 с.
83. Черкашина-Губаренко М.Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2009. № 3 (4). С. 17–22.
84. Черкашина-Губаренко М.Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2008. № 1 (1). С. 118–125.
85. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша) // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2009. № 2 (3). С. 58–76.

86. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга) // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2009. № 4 (5). С. 142–153.
87. Чигиринець А. Анна-Ярославна // *Українська культура*. 1996. № 2. С. 26.
88. Швачко Т. Мрія, що здійснилася // *Музика*. 1996. № 2 (302). С. 6–7.
89. Шевчук-Назар Л. Антін Рудницький: доля розділена навпіл (частина 1) [Відеозапис]. YouTube. 23 січ. 2022.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2VyzKVWWLxU>
90. Шевчук-Назар Л. Антін Рудницький: доля розділена навпіл (частина 2) [Відеозапис]. YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bqtfQfkh4o>
91. Шиленко Л.А. Проблема перекладу оперного лібрето в сучасному музичному театрі // *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 433–439. DOI: <https://doi.org/10.32461/149881>.
92. Шутько С.М. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2022. № 3–4 (56–57). С. 212–224.
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278246](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278246)
93. Шутько С.М. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. № 3–4 (52–53). С. 203–216.
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251822](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251822)
94. Юдова-Романова К.В. Технічні засоби оформлення сценічного простору : навч. посіб. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 314 с.
95. Bellini N., Raglianti N. Reluctant innovators: dynamic capabilities and digital transformation of Italian opera houses in the pandemic crisis // *Administrative Sciences*. 2023. Vol. 13, № 3. Art. 83.
DOI: <https://doi.org/10.3390/admsci13030083>

96. Fischer-Lichte E. *The Semiotics of Theater* / translated by Jeremy Gaines, Doris L. Jones. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1992. 352 p.
97. Lecoq J. *The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre* / translated by David Bradby ; foreword by Simon McBurney. London ; New York : Bloomsbury Methuen Drama, 2019. 200 p.
98. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre* / translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London ; New York : Routledge, 2006. 224 p.
99. Pavis P. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. London ; New York : Routledge, 2013. 384 p.

ДОДАТКИ

Додаток № 1 Афіша презентації театрального формату вистави у традиційній локації Великого залу оперної студії імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

ОПЕРНА СТУДІЯ
НМАУ

9 ВЕРЕСНЯ 2026 РОКУ
17.00

НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ
«ДОКТОР МИСТЕЦТВА»

ОПЕРА АНТИНА РУДНИЦЬКОГО

**АННА
ЯРОСЛАВНА**

КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ
ім. В. САШКА

Режисер-постановник –
ІРИНА СУВОРОВА
Творчий керівник –
СЕРГІЙ ШУТЬКО
Науковий консультант –
ОЛЬГА ПУТЯТИЦЬКА

Оркестр оперної студії НМАУ
Диригент – СЕРГІЙ ГОЛУБНИЧИЙ
Балетмейстер – ТЕТЯНА ТЕРМЕЦЬКА
Хормейстер – ОЛЕКСАНДР ПАЮЩ
Художник – ОЛЕНА КУЦА-ЧАПЕНКО
Концертмейстер – СВІГЕНІЯ КУЧЕРЕНКО

Тема наукового обґрунтування:
«Режисера і перетворення опери Антини Рудницької
«Анна Ярославна – королева Франції» у контексті
сучасного музичного театру»

Дійові особи та виконавці:
Анна Ярославна – ДАРЯ НОВИЦЬКА
Гастріх – МИКОЛА КУШНІРЕНКО
Ярослав Мудрий – РОМАН СМОЛЯР
Графіння Монмартр – СОЛОМІЯ ІВАНЧУК
Ігор Базрин – СЕРГІЙ БОРТНИК
Кардинал – ВАДИМ ДАНЬШИН
Свита – АРТЕМ ТИМОШЕНКО

КИЇВ ПАРИЖ ЄДНІСТЬ У КУЛЬТУРІ

Додаток № 2 Ескізи вистави для Великого залу оперної студії

1 дія



2 дія



3 дія**Фінал**

Додаток № 3. Титульний лист рукописної партитури опери «Анна Ярославна» Антіна Рудницького

October 22, 1969 Detroit, Ford Auditorium
 November 8, 1969 Toronto, Massey Hall
 November 15, 1969 Montreal, Place des Arts
 November 22, 1969 Cleveland, Parma High School
 November 29, 1969 Chicago, Steinmetz Jun. High School

Антін Рудницький

Анна Ярославна

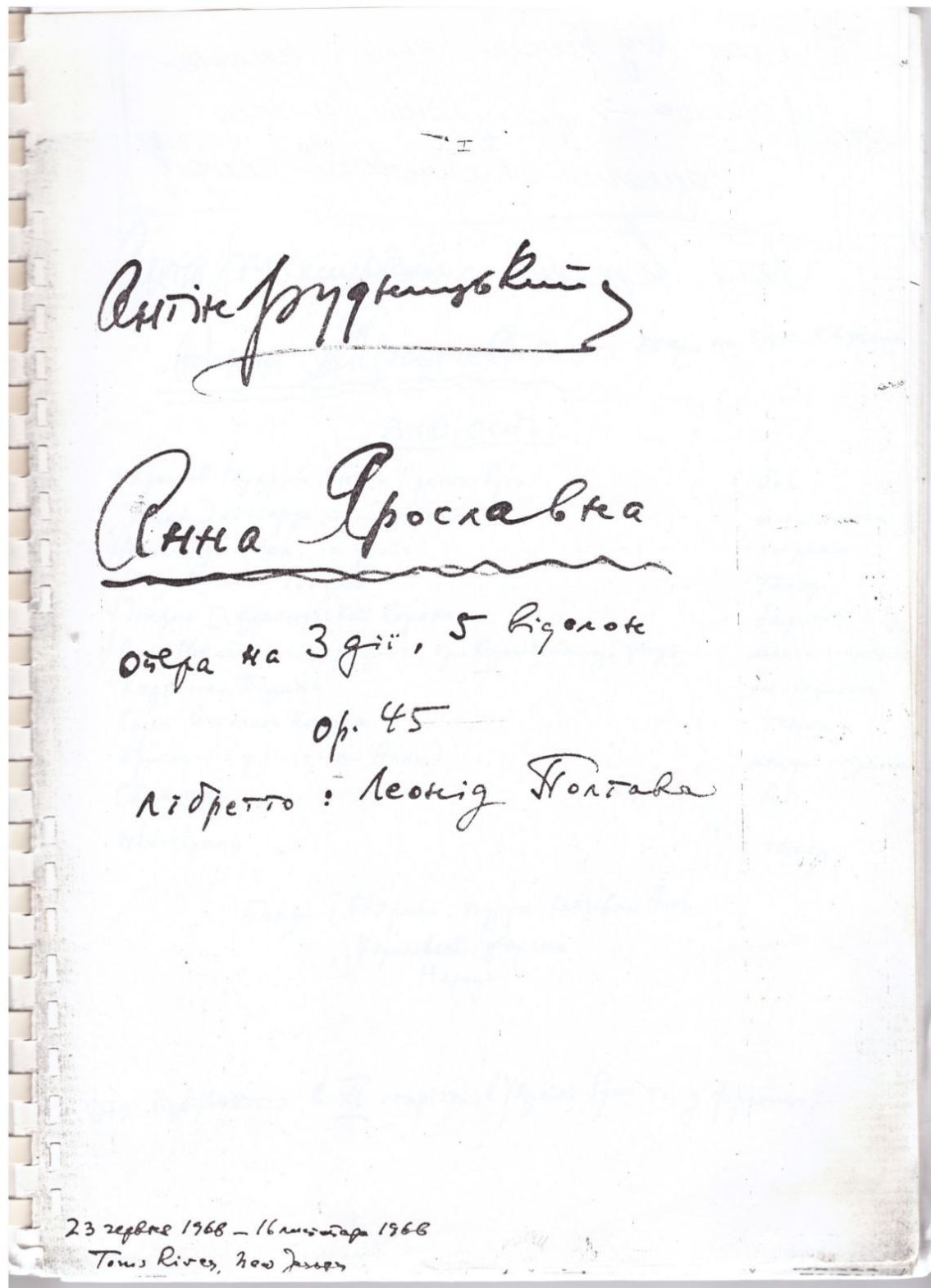
Опера
 3 дії, 5 візів
 лібретто: Леонід Полтава
 оп. 45

Партитура

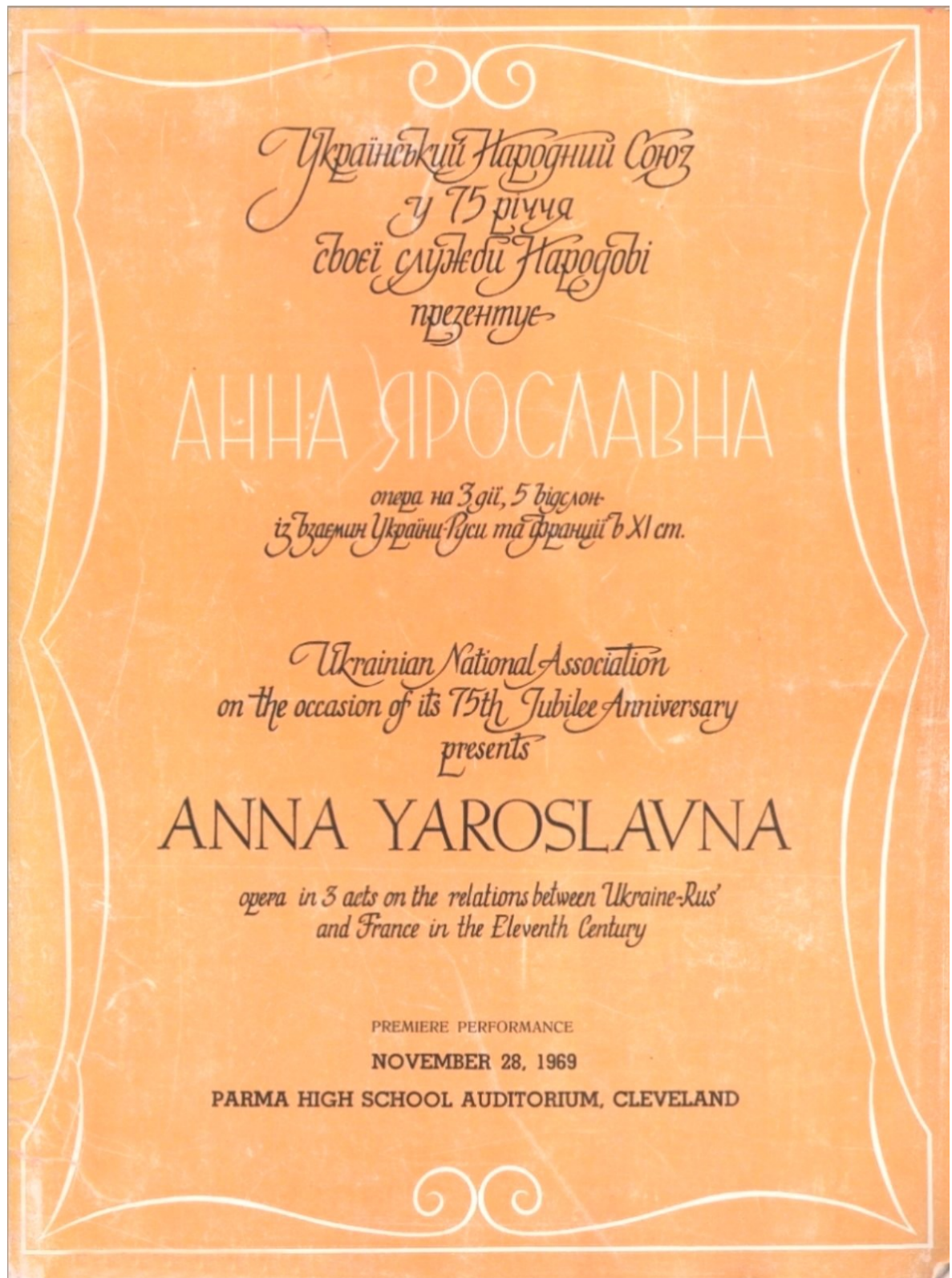
23/VІ 1966 – 16/XІ 1966
 інструм.: I гія: 16/I 1967 – 23/II 1967
 II гія: 23/II 1967 – 14/IV 1967
 III гія: 14/IV 1967 – 14/V 1967

Національний академічний театр
 України ім. Т.Г. Шевченка
 / бібліотека
 inv. № 002

Додаток № 4. Титульний лист рукописного клавiру опери



**Додаток № 5. Програмка першої прем'єри опери в Карнегі-Холі,
Нью-Йорк 1969 рік**



Додаток № 6. Титульний лист програмки прем'єрного показу в
Національній опері України 1995 рік



98

А. Рудницький

**Анна-Ярославна,
королева Франції**
опера

**Додаток № 7. Перша сторінка програмки прем'єрного показу в
Національній опері України 1995 рік**

