

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Рижова Марина Михайлівна

УДК782(477):7.071.2:78.071.1Губаренко(043.3)

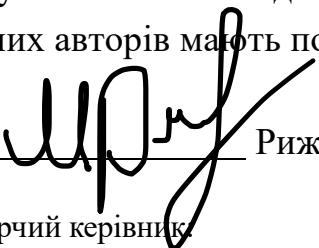
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЕКТУ

**Тема «Роль режисера в процесі створення сучасної української опери
(на прикладі моноопер Віталія Губаренка)»**

**026 «Сценічне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

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


Рижова М.М.
Творчий керівник.

Ільченко Петро Іванович,
заслужений діяч мистецтв, професор

Науковий консультант:

Веселовська Ганна Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професорка

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

Рижова М.М. Роль режисера в процесі створення сучасної української опери (на прикладі моноопер Віталія Губаренка) –
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та стратегічних комунікацій. Київ, 2025.

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – вперше на науковому рівні розглянути комплексне вивчення оперного режисерського театру в Україні, проаналізувати та визначити особливості процесу створення сучасної української опери та означити ролі режисера у цьому процесі. У роботі особливу увагу приділено таким функціям режисера – менеджер, співавтор та інтерпретатор, що дає змогу по-новому осмислити механізми взаємодії між композиторським задумом, постановочними практиками та культурними контекстами. Емпіричною базою дослідження стали моноопери Віталія Губаренка, які розглянуто як приклад втілення сучасної української режисерської опери.

У першому розділі проаналізовано історичні та культурні передумови становлення української опери кінця XX – початку XXI століття, окреслено проблематику репертуарної політики та специфіку розвитку жанру опери в театральному мистецтві незалежної України.

Другий розділ присвячено методологічним підходам до вивчення режисерської інтерпретації опери, з урахуванням європейських та українських практик, розглянуто кейси оперних постановок останніх років та визначено роль режисера в них.

У третьому розділі розглянуто особистий режисерський доробок, наведено приклади постановок із різними режисерськими функціями у

втіленні проєктів, розкрито особливості сценічного втілення моноопер Віталія Губаренка та показано, як режисер формує художню концепцію, поєднуючи функції менеджера, співавтора й інтерпретатора. Результати дослідження демонструють, що саме режисер виступає ключовим чинником розвитку сучасної української опери: його багатогранна діяльність визначає художню цілісність постановки, її актуальність і можливість інтеграції в європейський культурний простір.

Ключові слова: сучасна українська опера, режисерський театр, моноопера, Віталій Губаренко, режисерська інтерпретація, менеджмент у мистецтві.

SUMMARY

Ryzhova M.M. The Role of the Stage Director in the Creation of Contemporary Ukrainian Opera (on the Example of Vitaliy Hubarenko's Monooperas). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical Art". P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

The purpose of the scientific substantiation of the artistic project is to provide, for the first time at the academic level, a comprehensive study of the director's opera theatre in Ukraine, to analyze and define the specific features of the process of creating contemporary Ukrainian opera, and to determine the role of the stage director in this process. Special attention is devoted to the director's functions as manager, co-author, and interpreter, which makes it possible to reconsider the mechanisms of interaction between the composer's idea, staging practices, and cultural contexts. The empirical basis of the research is

represented by Vitaliy Hubarenko's monoperas, which are examined as an example of the embodiment of contemporary Ukrainian director's opera.

The first chapter analyzes the historical and cultural preconditions for the formation of Ukrainian opera in the late 20th – early 21st centuries, outlines the issues of repertoire policy, and identifies the specifics of the development of the opera genre within the theatrical art of independent Ukraine.

The second chapter is devoted to methodological approaches to the study of directorial interpretation of opera, taking into account both European and Ukrainian practices; it considers case studies of recent opera productions and defines the role of the stage director in them.

The third chapter presents the author's own directorial contributions, provides examples of productions that illustrate different directorial functions in the implementation of projects, explores the peculiarities of staging Vitaliy Hubarenko's monoperas, and shows how the director creates the artistic concept by combining the roles of manager, co-author, and interpreter.

The results of the study demonstrate that the stage director is the key factor in the development of contemporary Ukrainian opera: his multifaceted activity defines the artistic integrity of productions, their relevance, and their capacity for integration into the European cultural space.

Keywords: contemporary Ukrainian opera, director's theatre, monopera, Vitaliy Hubarenko, directorial interpretation, theatre management.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Рижова Марина. Опера на сцені Національної філармонії України: адаптація режисерського задуму до сценічного простору. *Художня культура. Актуальні проблеми. Випуск 21. Частина 1* / Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: 2025. С. 227 – 233.
2. Рижова Марина. Перформативні проєкти в репертуарі Національної філармонії України: особливості сценічного втілення та публичної

презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 84. Том 3* / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Видавничий дім «Гельветика»: 2025. С. 76 – 82.

3. Веселовська Ганна, Ригова Марина. Фольклорна складова в лібрето опер сучасних українських композиторів. *Художня культура. Актуальні проблеми. Випуск 19. Частина 2* / Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: 2025. С. 79 – 84.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнській науково-практичних конференціях і на круглому столі науково-педагогічних читаннях:

1. Ригова Марина. Роль режисера в музично-театральному проєкті (на прикладі вистави «А чия вина?» за оперою «Украдене щастя» Ю. Мейтуса формації Art.Razom): доповідь / II Всеукраїнська Студентська науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (27 лютого 2023 р.). Львів: 2023.
2. Ригова Марина. Режисерське авторство в процесі створення сучасної української опери: доповідь / Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня 2022 р.). Одеса: 2022.
3. Ригова Марина. Режисер як автор незалежного театрального проєкту: функції та завдання постановника в процесі від задуму до реалізації вистави: доповідь / XVII Міжнародна молодіжна науково-практична онлайн-конференція «Fresh Science» (23-24 березня 2023 р.). Київ: 2023.

4. Рижова Марина, Катерина Суглобіна. Рефлексії російсько-української війни у творчості молодих композиторів: проєкт Національної філармонії України «Так звучить моє ВДОМА»: доповідь / Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення» (29-30 травня 2024 р.). Київ: 2024.
5. Рижова Марина. Національні опери в українському театрі: особливості просування та роль режисера в процесі промоції: доповідь / Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» (26-28 лютого 2024 р.). Київ: 2024.
6. Рижова Марина. Перформативні проєкти на сцені Національної філармонії України: особливості втілення та публічної презентації: доповідь / Міжнародна науково-практична конференція «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури» (24-26 лютого 2025 р.). Київ: 2025.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	8
Розділ 1	
ОПЕРА В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ТА СЦЕНІЧНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТВОРІВ.....	11
1.1 Український оперний театр в контексті утвердження національної культурної ідентичності.....	11
1.2 Інноваційні підходи в режисурі сучасної оперної вистави.....	21
Розділ 2	
ТВОРЧІ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНІ ІНІЦІАТИВИ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ В ОПЕРНІЙ СФЕРІ.....	28
2.1 Музичний театр Влада Троїцького.....	28
2.2 Композитори-режисери опера aperta.....	38
2.3 Режисерські першопрочитання нових українських опер.....	52
Розділ 3	
РЕЖИСЕРСЬКИЙ ДОСВІД СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МОНООПЕР.....	65
3.1 Ініціювання створення оперної трилогії «КАВКА» та співавторство в моноопері «Є» Вікторії Шинкаренко.....	65
3.2 Перепрочитання моноопер «Листи кохання» та «Самотність» Віталія Губаренка.....	74
ВИСНОВКИ.....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	88

ВСТУП

Сучасний оперний театр України переживає етап глибоких трансформацій, що зумовлені як внутрішніми культурними процесами, так і зовнішніми викликами глобалізованого світу та воєнними обставинами. Довгий час національний оперний простір функціонував у межах традиційної академічної моделі, де центральною творчою фігурою вважався композитор, а театри відтворювали усталений репертуар із канонізованими зразками світової та української класики. Однак з кінця XX – початку XXI століття ситуація почала змінюватися. На перший план вийшла режисерська інтерпретація, що набула статусу головного чинника формування нової художньої мови оперного театру.

Актуальність теми дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, саме режисери останніх десятиліть виступають рушійною силою в оновленні українського музично-театрального життя. Вони стають ініціаторами нових постановок, модераторами культурних проєктів, створюють незалежні колективи, започатковують фестивалі, налагоджують міжнародні зв'язки. По-друге, в умовах російсько-української війни та переосмислення національної ідентичності питання розвитку власного культурного продукту набуло надзвичайної гостроти. Відповіддю на суспільний запит стала активізація оперних постановок сучасних українських композиторів, і тут вирішальну роль відіграли саме режисери, які виступили каталізаторами нових творчих пошуків.

Протягом тривалого часу державні театри України демонстрували консервативну репертуарну політику, що полягала у відтворенні світових шедеврів та невеликої кількості національної класики. Така ситуація призводила до відсутності належного простору для сучасної української опери, чим гальмувався розвиток жанру та його інтеграція у міжнародний контекст. Водночас у незалежному секторі активно зростала кількість

проектів, ініційованих режисерами. Приклади діяльності Владислава Троїцького, формації NOVA OPERA, об'єднань Opera Aperta та Open Opera Ukraine засвідчують, що саме режисерські ініціативи стали тією платформою, на якій утвердилася нова генерація українських оперних творів.

Наукове осмислення феномена режисерського театру має ґрунтовні традиції в європейській науці. Праці, присвячені діяльності Вальтера Фельзенштейна, Роберта Вілсона та інших реформаторів, визначили режисуру як головний інструмент оновлення опери. В Україні ж проблематика режисерської творчості в музичному театрі дотепер залишалася поза системним дослідженням, попри окремі роботи Марини Черкашиної-Губаренко, Аделіни Єфименко, Василя Вовкуна та інших. Це створює науковий вакуум, адже саме режисер є тією постаттю, що формує сучасне обличчя української опери.

Метою даного дослідження є визначення ключової ролі режисера у процесі створення сучасної української опери, аналіз його впливу на репертуарні тенденції, художні стратегії та культурні ініціативи.

Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання:

- проаналізувати історичні умови формування сучасної української опери та причини репертуарної кризи в державних театрах;
- дослідити режисерські практики кінця XX – початку XXI століття, спрямовані на оновлення жанру;
- простежити взаємодію режисерів із сучасними композиторами та їхню роль у появі нових оперних творів;
- розкрити особливості діяльності незалежних мистецьких формацій і фестивалів як лабораторій нової оперної естетики;
- визначити перспективи розвитку української опери крізь призму режисерського впливу.

Об'єктом дослідження є сучасна українська опера як культурне і театральне явище.

Предметом – режисерські стратегії та їхній вплив на створення і розвиток оперних постановок.

Наукова новизна полягає у спробі вперше комплексно проаналізувати роль режисера в оперному процесі України початку ХХІ століття. Якщо раніше увага приділялася переважно композиторській творчості чи історії репертуару, то у цьому дослідженні акцент перенесено на режисера як головного креатора та модератора культурних змін.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що її результати розширюють уявлення про механізми розвитку української опери в контексті сучасного театального мистецтва. **Практичне значення** полягає у можливості застосування висновків у діяльності театрів, фестивалів, мистецьких освітніх програм, а також у розробці стратегій культурної політики.

Таким чином, дослідження має на меті не лише окреслити сучасний стан оперного мистецтва в Україні, а й виявити ті процеси, що визначають його майбутнє. Центальною серед цих процесів постає діяльність режисера, який сьогодні виконує роль концептуального автора, культурного менеджера та провідника української опери у світовий мистецький простір.

Розділ 1

Опера в Україні кінця XX – початку XXI століття: репертуарна політика та сценічна презентація національних творів.

1.1 Український оперний театр в контексті утвердження національної культурної ідентичності.

Довгий час дуже гостро поставала проблема репертуарної політики в оперному театрі України. Відстоюючи важливість традиції та касових зборів, державні колективи, в своїй переважній більшості, багато років експлуатували світові бренди оперного мистецтва, ігноруючи важливість присутності оригінального українського продукту на сценах національних театрів.

За словами письменниці Оксани Забужко, «об'єднуючим елементом кожної країни є національна культура (яка має особливо безпосередній і інтимний вплив на іноземну аудиторію). Відмінним зв'язком Польщі у світі є Шопен, Фінляндія – Сібеліус... Це тонкі та ефективні сигнали, які країна надсилає світу про себе... У період, коли Україна не надсилала подібних сигналів, світ вважав її підозрілим суб'єктом, від якого мало чого доброго чекати» [84].

Проте опанувавши майстерність написання грантових заявок, деякі незалежні представники оперного мистецтва також змогли досить яскраво заявити про себе та досягти успіху не тільки в межах України. Серед них визнані далеко за межами країни «Opera Aperta» Романа Григоріва-Іллі Разумейка, «Nova Opera» Влада Троїцького, формація «Open Opera Ukraine», якою одночасно опікуються три мисткині - Наталя Хмілевська, Галина Григоренко та Анна Гадецька. Часто боротьбу за створення національної опери очолювали саме режисери. Тож, їх діяльність, яка, на жаль, була вимушена багато років здійснюватися на противагу

(без)діяльності державних колективів, дає надію, що з часом якісними постановками збагатиться не тільки творча біографія незалежних мистецьких формацій, а й афіші Національних оперних театрів України.

Прийнято вважати, що формування національної української композиторської школи пов'язане із творчістю Миколи Лисенка. І хоча найбільшої популярності здобула його «Наталка Полтавка», яка лишається і сьогодні найбільш виконуваною оперою композитора, найважливішою оперою Лисенка став історичний опус «Тарас Бульба». Саме цей твір, створений у традиціях західноєвропейської великої опери, було вперше поставлено лише 1924 року. Композитор задумував «Тараса Бульбу» як репрезентативний твір української культури, відсунувши звичні тогочасному реципієнтові побутові замальовки з життя народу на користь національній ідеї. Згодом поруч із Миколою Лисенком з'явилась ціла плеяда українських оперних композиторів. Попри тодішню тенденцію написання російськомовних опер, національну лінію у музичній драматургії продовжував Микола Аркас («Катерина» 1890), Денис Січинський («Роксоляна» 1908), Кирило Стеценко («Бранка» 1902-1904, «Кармелюк» 1905-1911).

Уже 1920-ті стали роками початку пристосування до «нових вимог часу» та появи «новаторської» опери, що врешті породило ряд стереотипів та шаблонів [65]. Визначною подією на цьому тлі стала поява «Золотого обруча» Бориса Лятошинського у 1930 році. Проте через яскраву відмінність цієї опери від усіх радянсько-ідейних творів, які панували на тогочасній сцені, «Золотий обруч» не отримав належного визнання свого часу [10]. І лише 2025 року до 130-річчя від дня народження композитора Львівська опера в колаборації з Liatoshynsky Foundation презентують оперу в постановці молодих митців Івана Чередніченка та Івана Уривського.

У другій половині XX століття ситуація трохи покращилась і на оперній сцені УРСР почали успішно з'являтися опуси українських

композиторів, серед яких Георгій Майборода, Віталій Губаренко, Юлій Мейтус. Проте з різних причин і вони поступово зникли з афіш вітчизняних театрів.

Загалом, становлення оперного жанру в Україні відбувалось в умовах існування рамок, перешкод та заборон зі сторони ідеології тодішньої панівної влади. І якщо занурення в історію дає розуміння, чому шлях української опери на сцені імператорських і радянських театрів був таким важким, то абсолютно не зрозумілим лишається факт переважної відсутності та довготривалого ігнорування вітчизняних творів та опусів сучасних українських композиторів на сценах національних театрів незалежної країни.

Ще на початку повномасштабного російського вторгнення в Україну, на порталі The Claquer з'явилося дослідження артиста оркестру Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка Антона Жукова щодо репертуарної політики головної оперної сцени країни [31]. Згідно цього матеріалу, з 2011 року в репертуарі театру з'явилося близько 10 балетних вистав, з яких «Каприси долі» на музику Ніколо Паганіні в аранжуванні для оркестру Мирослава Скорика та «За двома зайцями» Юрія Шевченка мають дотичність до критеріїв національного продукту. Що ж стосується оперних прем'єр, то справа виявляється гіршою: серед українських творів в репертуарі головної національної оперної сцени – «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського. Обидві прем'єри свого часу позиціонувались керівництвом театру, як осучаснені версії творів. Власне, осучаснення звелось до оновлення костюмів та декорацій, які лишаються «концептуально-історично-достовірними».

Окремо автор статті наголошував на концертних програмах колективу. Серед міжнародних проєктів Національної опери – «Гала Італія», «Гала Франція», «Гала Чайковський» та багато інших, чимало з

яких так чи інакше входили в репертуар та неодноразово виконувались. Щодо концерту з нагоди Дня Гідності, який відбувся 21 листопада 2019 року, то він став лише одноразовим проєктом. «З 20 творів, що пролунали на тому концерті, лише 5 належать перу українських композиторів. Решта програми була заповнена австрійською, італійською, російською та французькою музикою. Та й серед п'яти творів трьох, представлених у програмі композиторів — Семена Гулака-Артемовського (1813–1873), Миколи Лисенка (1842–1912), Михайла Скорульського (1887–1950), не було жодного твору, написаного хоча б у другій половині XX сторіччя. Не говорячи вже про твори композиторів сучасної Незалежної України». [31].

Варто зазначити, що подібна тенденція протягом досить тривалого часу панувала в державних театрах України. Проте за останні декілька років ця ситуація дещо змінилась. Ще 2014 року в Одеській опері показали оновлену постановку опери-балету «Вій» Віталія Губаренка. В 2017 року в репертуарі Львівської національної опери з'явилась феєрія «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича, у 2020 році — опера для сімейного перегляду «Лис Микита» Івана Небесного, у 2021 році театр поставив дві одноактні опери Дмитра Бортнянського «Алкід» та «Сокіл».

Оновлення афіші на користь української опери XX століття за останні 8 років також відбулось у Харківському національному академічному театрі опери та балету. Тут 2017 року було поставлено оперу «Поет» композитора Левка Колодуба та лірико-комічну оперу Віталія Губаренка «Сват мимоволі» 2018 року. У 2021 тут відбулась знакова прем'єра сучасної української опери «Вишиваний» композиторки Алли Загайкевич. В свою чергу Київська муніципальна опера випустила мюзикл «Жив був пес» Володимира Назарова (2017), оперу для сімейного перегляду «Король Дроздобород» Юрія Шевченка (2018), а Національна оперета — рок-оперу «Біла ворона» Геннадія Татарченка (2019).

Від початку повномасштабного вторгнення виникла нагальна потреба змінити репертуарну політику театрів. Зрештою, стало просто неможливо ігнорувати давно загострений запит на продукування оригінального національного контенту. Так в Одеській опері 2022 рік була презентована опера «Катерина» сучасного композитора Олександра Родіна. Того ж року у Львівській опері відбувалась довгоочікувана постановка «Страшної помсти» Євгена Станковича. 2023 року Національна оперета здійснила реалізацію великого проєкту з написання та постановки українського мюзиклу «Тигролови» композиторів Кирила Бескоровайного, Антона Гуманюка та Богдана Решетілова у режисурі Сергія Павлюка. А 2024 року театр звернувся до творчості Миколи Леонтовича та презентували традиційну оперу класика в новаторській режисерській постановці хедлайнера театрального руху сьогодення Івана Уривського.

Водночас, Національна опера України за останні п'ять років не поповнила репертуар жодною українською оперою, не беручи до уваги дитячу виставу «Кіт в чоботях» Юрія Шевченка та чергове поновлення цього разу «Ярослава Мудрого» Георгія Майбороди. Натомість Київська муніципальна опера замовила композитору Борису Севаст'янову створення нового сімейного мюзиклу «Піноккія», прем'єра якого відбулася 2023 року. Наразі театр анонсував новий проєкт – створення української рок-опери під претензійною назвою «Патріот».

Незважаючи на поступове зростання інтересу державних інституцій та появу нових зразків української культури, велика кількість творів вітчизняних композиторів, яким свого часу не вдалось потрапити на театральну сцену, досі залишаються невідомими глядацькому загалу. За їх постановку часто беруться молоді митці. Так, ще 2015 року режисером Антоном Литвиновим було здійснено постановку опери-жарту «Ведмідь» Ірини Губаренко, а у 2016 у його ж режисерській версії з'явилась опера-нуар «Доля Доріана» Кармели Цепколенко від культурного об'єднання

«HRONOTOP.UA». 2018 року незалежним музично-театральним колективом «ART.RAZOM» та композиторкою Марією Чабан за ініціативи Марини Романівни Черкашиної-Губаренко було впорядковано чернетки композиторки Ірини Губаренко та створено за ними вистави-фільсофського ескізу «Solaris».

Іншим вектором розвитку оперного жанру в Україні стала реалізація камерних опер в рамках репертуару філармоній України. У мистецькій світовій практиці XX-XXI ст. філармонія як професійна структура зазнала значних змін. Активне впровадження в консервативний музичний простір неакадемічних інтонаційних практик, досвіду кіноіндустрії та звукозапису спровокували збільшення частини концертної зали, яка призначена для слухацької аудиторії. Тож, окрім продукування культурних сенсів, до пріоритетних напрямків діяльності філармонійної інституції додалися задоволення потреб масового клієнта та власне заробіток від продукування сценічних творів.

Ці зміни органічно торкнулися і філармонійних інституцій України. Окрім створення репертуарного контенту і презентації популярних та оригінальних зразків музичного мистецтва, у перегонах за увагу глядача філармонії проводяться тематичні фестивалі, організовуються колаборації із відомими українськими брендами та бізнесами, театралізовані концертні програми, а також ставлять опери. Щоправда, здебільшого оперні твори представлені на філармонійній сцені у концертному виконанні, де існують певні ризики і застереження.

З одного боку, така версія постановки значно спрощує процес підготовки випуску опери. З іншого, за відсутності декорацій та костюмів, як правило, виявляються всі недоліки виконання. Також, за відсутності режисерського задуму та вибудованої наскрізної дії концертна постановка інколи має ризик перетворитися на звичайний концерт з об'єднаних за змістом музичних номерів. [50] Зазвичай, у концертних версіях

презентуються твори, які звучать вперше для широкого загалу, аби публіка могла зосередитися саме на музичній драматургії опери. Також для концертного виконання часто обираються одноактні чи камерні опери. Адже тримати увагу реципієнта три дії будь-якої відомої опери виключно музикою, в той час, коли в оперному театрі глядач може побачити повноцінну постановку того ж твору, завчасно програшна концепція.

Наприкінці ХХ ст. одним з головних репертуарних векторів Національної філармонії стала саме презентація сценічно-концертних версій опер. Звернення інституції до постановки оперних творів було обумовлено рядом причин. По-перше, філармонія виконувала освітню функцію і активно займалась просвітницькою діяльністю. Тому в першу чергу звернення до концертно-сценічних постановок опер зумовлювалось мобільністю кінцевого продукту та можливістю показу такої версії на гастролях в будь-якому приміщенні.

По-друге, процес постановки та реалізації оперного твору мав сприяти удосконаленню майстерності артистів філармонії. По-третє, головним вектором розвитку оперного жанру в стінах філармонії обрали камерну оперу. Концертно-сценічна постановка такого твору не висуває великих вимог щодо спеціального приміщення, освітлення чи декорації. Тут можна і треба робити ставку на мінімалізм оформлення, художній переконливості виконання та якісному музичному прочитанні.

Так за ініціативи колишнього генерального директора інституції Дмитра Остапенка для постановки опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і «Наталка Полтавка» М. Лисенка у концертному варіанті 1995 року до київської філармонії з Харкова було запрошено режисера Володимира Лукашева й диригента Національної опери України Івана-Ярослава Гамкала. Якщо питання сольних партій не поставало надто гостро, адже тодішні солісти філармонії мали в своєму репертуарі арії та дуети з цих опер, то відсутність хору в інституції ставало досить значною

перепоною. Часто хорові фрагменти виконували всі залучені у виставі вокалісти, а якщо була потреба в дотриманні сюжетної лінії, у сценічний твір вводився майстер художнього слова, який доповнював літературний виклад змісту опери [76; 37].

Після ремонту в 1997 р. у відреставрованому Колонному залі ім. М. Лисенка відбулася прем'єра концертної версії опери «Сокіл» Д. Бортнянського під орудою диригента Івана Гамкала, яка вперше прозвучала українською мовою.

Якщо зупинитися окремо на дитячому репертуарі філармонії, то тут постановники також дотримувалися двох вищенаведених принципів. Так на основі музики М.Стецюна було створено дитячу виставу «Котигорошко», а згодом Володимиром Лукашевим було реалізовано постановку опери-балету «Незвичайна чайна, або Жовтий лелека» композитора О.Костіна. Згідно свідчень рецензентів, режисер цього разу відмовився від суто концертного стилю виконання, вибудувавши театральне дійство [76; 62].

На початку 2000-х рр. на сцені Національної філармонії відбулась прем'єра моноопери «Листи кохання» В. Губаренка в інтерпретації режисерки-постановниці Ірини Нестеренко та диригента Миколи Дядюри. Сценічний простір було адаптовано наступним чином: оркестр розташовувався на сцені, а решта простору належали солістці та її партнеру, роль якого виконував драматичний актор Володимир Нечипоренко. На думку Марини Черкашиної-Губаренко ця версія чи не найкращим режисерським і акторським втіленням [76; 60].

Певний час своєрідним осередком розвитку сучасної української опери була Хмельницька філармонія, де в період 2017-2019 років режисерка Богдана Латчук поставила вистави «Гуцулка Ксеня» за Ярославом Барничем, «Богдан Хмельницький» за Костянтином Данькевичем та «Ярослав Мудрий за Георгієм Майбородою. Там же, в

Хмельницькому, у співавторстві молодого диригента Тараса Мартиника та режисера Ореста Пастуха було створено оперні вистави «Назар Стодоля» за Костянтином Данькевичем та «Украдене щастя» за Юлієм Мейтусом (2016).

Продовжуючи традицію оперних прем'єр в своїх стінах Національна філармонія 2025 року презентувала прем'єру камерної опери «Гарненька» Мирослава Волинського у виконанні Київського камерного оркестру та молодих солістів музичних театрів столиці. Також у виконанні Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії та солістів Сергія Бортника і Тетяни Бондар вдруге було виконано моноопери Віталія Губаренка.

Доволі часто звернення до сучасної музичної драматургії з боку молоді відбувається в межах освітнього процесу. Саме таким чином 2021 року на сцені Оперної студії НМАУ до 150-річчя від дня народження Лесі Українки було представлено оперу-балет «Оргія» Олександра Костіна (режисерка – аспірантка Академії Тетяна Воронова). А 2022 року Велика зала ім. Героя України Василя Сліпака стала першою і довгоочікуваною сценою для опери «Одержима» композитора Мирослава Волинського за однойменною поемою Лесі Українки (диригент-постановник - Сергій Голубничий, диригентка Наталія Стець, режисерка-постановниця Марина Рижова). Постановка стала успішною колаборацією молодих артистів та педагогів Національної музичної академії України, внаслідок якої випала можливість збагатити репертуар Оперної студії сучасною українською оперою.

Можна зробити висновок, що позитивні зрушення в бік оновлення репертуару українських оперних театрів на користь національного продукту поступово, але набирають обертів. На жаль, ці зрушення поки важко назвати загальною тенденцією, проте можна стверджувати, що масове усвідомлення репертуарної проблеми в суспільстві все ж таки

відбулось, а молоді оперні режисери все частіше беруться за постановки-першопрочитання українських творів.

Останніми роками відбулися безліч дебютних мистецьких проєктів, цікавих творчих колаборацій та реалізація задумів за підтримки УКФ. Діяльність фонду не оминула увагою і представників оперного мистецтва. Тільки 2021 рік подарував українській культурі три масштабних оперних проєкти з позначкою «за підтримки УКФ». Так у рамках конкурсу ЛОТів УКФ було реалізовано PhD-оперу «Про що мовчить Заратустра». Це проєкт співтворчості музикантів формації NOVA OPERA із композиторами Андрієм Мерхелем, Сергієм Вілкою та режисером Владом Троїцьким. Темою опери стала циклічна інтеграція культур, а унікальність проєкту полягала в задіянні для написання фрагментів штучного інтелекту.

У тому ж році за підтримки Українського культурного фонду Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької здійснив постановку опер Дмитра Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» до 270 річниці композитора. Особливістю вистави стало залучення до проєкту постановників Баварської державної опери та відомої української диригентки Оксани Линів.

Саме в рамках реалізації проєктів від УКФ було створено дуологію Романа Григорів та Іллі Разумейка «Чорнобильдорф» (2020) та «Opera lingua» (2021), що отримала розголос і стала своєрідним маніфестом діяльності лабораторії Opera aperta, яку нещодавно проголосили митці.

Раніше за підтримки фонду було реалізовано оперу-антиутопію «GAZ» (2019) композиторів Романа Григоріва, Іллі Разумейка та режисерки Вірляни Ткач. Також у різні роки УКФ підтримало створення молодої опери Ukraine – Terra Incognita (2020), створення музичного матеріалу та презентацію опери за мотивами історії створення «Ніч яка місячна» (2020), концертне виконання рок-опери «Тарас Бульба» (2021), аудіозапис камерної опери «СТУС:ПЕРЕХОЖИЙ» (2021), Першу

Українську Музично-Театральну Резиденцію Схід ОПЕРА (2020), в рамках якої молодими композиторами та лібретистами було створено дві українські опери та Всеукраїнський оперний форум «OPERA.UA» (2021), на якому вперше відбувся пітчінг оперних стартапів [53].

З огляду на вищезазначене, можна зробити висновок, що ініціатором у створенні нового українського мистецького продукту, зокрема, опери, як правило виступають окремі творці, постановники або незалежні мистецькі організації. Показово, що такі проєкти реалізуються поза державним театром або навіть на противагу його (без)діяльності. А центральну роль в подібних ініціативах часто займають режисери.

1.2 Інноваційні підходи в режисурі сучасної оперної вистави.

Попри значні проблеми функціонування українського музичного театру сьогодення, жанр музичної вистави лишається надзвичайно популярним серед вітчизняного глядача. Серед головних жанрових запитів української публіки – традиційна оперета, музичні комедії і фолк-опера [3; 15]. І хоча існує думка, що український глядач має консервативний смак, сучасний оперний твір чи інноваційний синтетичний жанр беззастережно сприймається реципієнтом на культурних теренах країни.

Оперне реформаторство справедливо вважається рисою властивою німецькій оперній культурі. Саме німецьким композиторам Крістофору Віллібальду Глюку та Ріхарду Вагнеру належить ініціатива двох найголовніших для традиційної опери реформ. Не дивно, що тут також зародилась і продовжує активно розвиватися режисерська опера. Активний розвиток режисерського оперного театру тісно пов'язаний з творчістю німецького режисера Вальтера Фельзенштейна. Попри те, що дослідники театру на Батьківщині режисера ставляться до його творчого доробку неоднозначно, підкреслюючи небезпеку культивування митцем «реалізму» в німецькому театрі [81], Фельзенштейн був тим, хто змусив виконавців

діяти на сцені згідно своєму режисерському трактуванню композиторської партитури. За простим, але досі не завжди досяжним визначенням Фельзентшейна, «співак не просто співає партії, формуючи звуки в різних костюмах, він має створити персонажа, тобто діяти в сценічному просторі так, як діяла б постать, створена лібретистом та композитором» [81; 25]. Власне, режисер таким чином перетрактовує визначення «реалізму», не наближаючи театр до реальності життя, а створюючи на сцені іншу, ймовірну реальність з її творчою правдою в мотиваціях та вчинках героїв.

Музика у виставах Фельзенштейна перетворювалась на дієвий компонент повноцінної театральної вистави і наслідувала принцип «драми через музику» як ключової ідеї оперного жанру [74; 284]. Такий метод роботи режисера абсолютно дієвий та результативний при роботі із традиційною лінійною композиторською драматургією. На цьому шляху постановник, дослідивши твір за класичною хрестоматійною системою ідейно-тематичного аналізу, здатний проінтерпретувати події опери згідно актуальним проблемам та запропонованим обставинам. Відповідні акценти, постановчі трактування музичного матеріалу та суголосні сьогоденню алюзії закладені режисером у виставі роблять оперу, написану століття тому, сучасним спектаклем для глядача.

Альтернативний метод роботи з оперним матеріалом пропонує Роберт Вілсон, який звернувся до жанру в середині 1980-х рр. До цього часу в царині драматичного театру режисер працює з програмами авангардистських рухів Аппія, Крейга та французького сюрреалізму, експериментує в сфері радикального відвернення від літературного лінійного театру, панівного в західній культурі. Дослідники трактують театр Вілсона як специфічну форму музичного театру, яка діаметрально протилежна вимогам і програмі реалістичного музичного театру, започаткованого Фельзенштейном [81; 163]. Головною відмінною рисою музичних вистав Вілсона є оригінальне бачення ролі світла та акторського

руху. Тіло виконавця у виставах режисера не функціонує як знак, натомість форма «уповільненої зйомки», впроваджена Вілсоном, відкриває глядачу простір для власної інтерпретації образу [54].

В обох вищенаведених кейсах в основі режисерської концепції лежить ґрунтовне професійне вивчення режисером композиторської партитури. Глибина режисерської уяви дає змогу вибудувати загальну сценічну концепцію вистави, розробити стратегію, сформувані орієнтири втілення задуму, чітко визначити і осмислити необхідні засоби та методи роботи над реалізацією твору. І лише здібний, фахово підготовлений режисер здатен успішно керувати сценічною дією, беручи за основу музичну драматургію оперного твору [45; 127].

За визначенням мистецтвознавиці Марини Черкашиної-Губаренко, сучасний режисерський театр є дуже не сталим явищем [74; 7]. Велику роль в його розвитку відіграють оперні фестивалі, що стали обов'язковим атрибутом європейської культури, яку дослідниця активно відкривала українському реципієнту. Важливою рисою оперної вистави сьогодення в своїй монографії «Оперний театр у мінливому часопросторі» Марина Романівна визначала відмову від ілюстративності в постановках режисерів сучасності. Натомість театральні діячі ХХІ ст. створюють виставу як окремий і новий художній текст, якому належить резонувати з музичним та драматичним пластом опери [74; 13]. При цьому оперний твір в такому разі втрачає властивості «священного письма» із зашифрованим змістом, котрий реципієнт має тлумачити та інтерпретувати. Зокрема, авторка зосереджувала увагу читача на важливості тези, що сучасну оперну виставу бачити важливо так само, як і чути. Адже режисерський оперний спектакль, який знаходиться в контексті сучасних тенденцій, містить в собі безліч складних сценічних метафор, здатних по-новому відкрити твори, що входять в доробок найвизначніших оперних шедеврів світу.

Однак зосереджуючи пильну критичну увагу на новаторстві в царині режисерської оперної вистави, Марина Черкашина наголошувала на необхідності виправдання зміни традиційного зовнішнього вигляду композиторського твору заради пошуку «ключа до його прихованої театральної природи» [74; 17]. Оскільки театральні форми минулих епох сприймаються сьогодні як застарілі, новий спектакль необхідно вибудовувати наново, як новий твір, проте не порушуючи композиційний ритм і задум автора опери. В свою чергу, важливим чинником в процесі розвитку радикальної оперної режисури професорка назвала практику міжнародних оперних фестивалів [74; 136], де, на противагу переважному консерватизму стаціонарних театрів, народжуються модерні ідеї.

Питання проблем режисерської роботи з композиторською партитурою піднімала також професорка Аделіна Єфименко. Дослідниця зазначила, що часто первинним джерелом для інтерпретації оперного твору для постановників стає лібрето, а не композиторський текст [3; 26]. Це в свою чергу призводить до втрати логіки авторського оригіналу оперного твору та руйнує композиторський задум разом із його оригінальною структурою.

Що стосується українського оперного театру – одним з дієвих стимулів, що мали вплив на процеси розвитку оперного жанру в країні, стали художні пошуки в українському драматичному театрі. Митці драми перші почали звільнятися від цензурних заборон та почали звертатися до світового театального досвіду [74; 331]. Ключовою постаттю цього процесу був режисер Лесь Курбас, вистави якого були просякнуті музикою, будувалися на чітко вивіреному ритмі, темпоритмічних контрастах та музичних законах архітектоніки. Зрештою, відхід режисера від правил радянського мистецтва мав фатальні наслідки.

Говорячи про стан оперного театру на початку XXI ст. Марина Черкашина-Губаренко назвала цей період «лабораторним» [74; 339]. Адже

довга відсутність успішних кейсів співпраці театрів та композиторів в кращому випадку наштовхувала останніх писати «літературні опери» для концертних сцен. Варто зазначити, що останні роки ситуація репертуарної політики театрів та співпраці інституцій із композиторами змінилася на краще. Так режисер, художній керівник Львівської опери Василь Вовкун серед завдань впровадженої ним програми «Український прорив» зазначив акцентування театру на нових постановках українських композиторів [16; 209]. За мету Вовкун ставив вихід театру зі стану музею, надання йому живих імпульсів та застосування у постановочному процесі новаторських форм і стилів, а теперішній час у історії оперного театру ознаменував часом розвитку оперної режисури.

Цитуючи у своїй статті «Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України» Марину Черкашину-Губаренко, Василь Вовкун погоджується із науковицею, що особливості розвитку оперного мистецтва залежать від того, хто з творців виступає центральною фігурою. Тож, автор стверджує, що в сучасному оперному театрі постать режисера є лідерською, а на перше місце виходить постановка і режисерське бачення композиторського матеріалу. За словами Вовкуна, наразі «оперний театр в Україні перебуває на етапі активного реформування в контексті європейського оперного експериментування, яке виражається в нових підходах режисерів до втілення оперного сценічного дійства [16; 209]. У контексті таких змін аншлаги, позитивні рецензії і схвальні відгуки преси говорять про великий інтерес реципієнта до сучасного оперного мистецтва в країні.

Зосереджуючи увагу на засобах режисерського мистецтва в музичному театрі України, варто зазначити, що найбільш апробовані на сьогодні постановочні прийоми - це зміщення акцентів в оперній виставі, відмова від ілюстрованості, зміна часу дії, осучаснення твору художньо-сценографічними прийомами, акцент на зовнішню дію, посилення

акторської гри вокалістів, концептуальність вистави та введення її у сучасний соціокультурний контекст [16; 210]. Але, попри те, що в окремі національні оперні театри почали потрапляти представники нової генерації режисерів, загальна ситуація в великих інституціях лишається незмінною. Через обмеженість у часі та часту формалізацію творчості режисери фактично займаються розстановкою виконавців за мізансценами та винайденням ефектних прийомів, які розраховані на привернення уваги публіки і не мають нічого спільного із художньою цілісністю вистави. І це повністю суперечить концепції режисерського театру, де головним завданням є втілення авторської, високохудожньої естетики із полісмісловим навантаженням. Тож, український оперний театр у більшості випадків пропонує глядачу штампи та кліше, якими вже давно не можна вразити обізнаного глядача.

[3; 152].

Аналізуючи загальну ситуацію в царині оперного театру України, можна побачити, що сьогодні українській оперній виставі, як і багато років тому, в більшості притаманні монументальність, патетичність та статика. Попри розвиток загального технічного прогресу, наявність у щоденному вжитку інтернет-технологій та можливість бачити онлайн спектаклі провідних світових театрів, - постановники, виконавці та численні поціновувачі опери в Україні продовжують обстоювати й боронити власні «традиції» [3; 251]. Зокрема, в репертуарі Національної опери України можна побачити вистави, створені наприкінці минулого століття. Проте часто навіть сучасні постановки головного оперного театру країни за своєю естетикою часто нагадують «старших колег».

За роки незалежності національний оперний театр майже не змінив ні естетики, ні кадрової сталості. Зрештою, склалася ситуація, де відомі виключно своїми званнями українські оперні режисери багато років відновлювали знакові для історії їх колективів вистави, а сьогодні

створюють псевдоновітні постановки, які здатні зацікавити лише місцевого глядача. Така ситуація робить українську музичну виставу невідомою та неконкурентно спроможною на міжнародній мистецькій арені.

Розділ 2

Творчі та організаційні ініціативи українських режисерів в оперній сфері.

Сучасна опера в Україні сьогодні переживає суттєву трансформацію, значну роль в якій все частіше відіграють режисери. Якщо в минулому оперний жанр визначався передусім композиторською творчістю та канонами академічного театру, то сьогодні саме режисери виступають ключовими постатями процесу: вони не лише інтерпретують музичний твір, а й формують простір для його звучання, визначають сценічну концепцію, об'єднують команду та стають ініціаторами масштабних культурних проєктів. Режисер у сучасному музичному театрі — водночас постановник, менеджер, продюсер, дослідник і культурний візіонер.

Особливістю українського контексту є те, що режисери беруть на себе функції, які в усталених європейських традиціях належали різним інституціям. Вони створюють незалежні театри, ініціюють фестивалі, формують нові музичні колективи й навіть самі виступають композиторами чи виконавцями. Таким чином, режисерська постать стає багатогранною іпостассю сучасного культурного процесу, де поєднуються креативність, організаторський хист та здатність до стратегічного мислення.

2.1 Музичний театр Влада Троїцького.

З часів незалежності України, митці нарешті отримали змогу вільно висловлювати свої творчі ідеї у будь-яких доступних формах, що було абсолютно неможливо за радянських часів. У 90-х роках ХХ століття почав формуватися культурний фундамент, який допоміг наступному поколінню українців визначити свою ідентичність в світі. Як наслідок, в мистецькому професійному полі з'являються митці, здатні без остраху

говорити на актуальні теми, та перші артменеджери, які визначають роль мистецтва для українського суспільства. За влучним визначенням культурної менеджерки Каті Тейлор, «коли в Україні розгорнувся потенціал культури, з'явилися люди, які вміють її скеровувати» [64; 35]. Тож, творчість почалася там, де з'явився простір для вільного мислення і дії після довгоочікуваного падіння радянського союзу. Проте, відверто кажучи, до сьогодні в цьому просторі присутні лише поодинокі митці, здатні діяти, розривати шаблони і ризикувати в царині мистецтва. Серед таких мотиваторів процесу культурної реформації – режисер Влад Троїцький.

Владислав Троїцький – одна з центральних постатей сучасного українського мистецтва, суголосного контекстам мистецької Європи. Окрім успішної режисерської кар'єри митець реалізував себе як продюсер власних проєктів та чи не найуспішніший культурний менеджер країни. Продукуючи своєю мистецькою та громадською діяльністю нові сенси, володіючи бізнес-стратегіями просування мистецького продукту, Влад Троїцький не тільки став символом сучасної української культури на Батьківщині, а й заявив про прогресивну мистецьку Україну за її межами.

Важливо зазначити, що музичний театр не просто посідає в творчому доробку режисера центральне місце. Троїцький детально та послідовно розглядає оперу не лише як жанр академічної традиції, а як інструмент для втілення креативних ідей, освоєння простору та руйнування шаблонів. Розуміючи оперу перш за все як перформативний жанр, Троїцький разом із командою експериментує навколо звуку, поєднання тембрів та перформативної дії, які здатні перетворити будь-який ландшафт на сценічний простір.

Владислав Троїцький був основоположником незалежного сектору в театрі України. 1994 року з його ініціативи в Києві відкрито театр «Дах», на базі якого згодом виникнуть реформаторські проєкти не тільки в жанрі

драматичного театру, а й в царині оперного мистецтва України. Від початку своєї професійної творчої діяльності Троїцький маніфестував необхідність сучасному митцю комерціалізуватися, адже в контексті сучасної європейської культури вже недостатньо просто бути творцем. Стрімкий розвиток культурної індустрії та ускладнення процесів всередині неї змушують мистецтво ставати комерційним. А, отже, авторам доводиться ставати універсальним творцями, опановуючи суміжні до їх творчої діяльності професії. Троїцький один з перших на теренах України почав позиціонувати театр як об'ємний соціально-утворюючий простір, який може генерувати смисли свободи. На думку режисера, «людина, яка створює нове, у певному сенсі божевільна» [8]. На його думку, митець має перш за все прагнути вийти за рамки, які існували до нього, та створити нові правила гри для себе і реципієнта. Зрештою, мсаме пошуку нових горизонтів за прийнятими межами звичного митець присвятив своє професійне життя.

Троїцький багато років працював над іміджем та впізнаваністю України в Європі. Зокрема без підтримки державного бюджету митець організовував тиждень українського мистецтва в Парижі та Відні. Наголошуючи на відсутності розуміння культури та світового контексту в Україні, Троїцький за всі роки своєї діяльності так і не зміг знайти спільної мови з представниками Міністерства культури. За його словами, він був достатньо активним діячем «після Майдану». Режисер був членом різних наглядових рад, поки не зрозумів, що це не має сенсу. «Ти говориш, а твої слова розчиняються у повітрі», - констатував результат такої громадської діяльності режисер [65]. У підсумку, Троїцький повернувся до незалежного сектору і продовжив свою діяльність поза державними структурами.

Владислав Троїцький народився 1964 року в республіці Бурятії, де його предки-українці опинилися в XIX столітті. 1975 року батько-інженер

та мати-вчителька разом із сином переїхали до Світлодарська на Донеччині, а за рік сім'я опинилася в Прип'яті. Закінчивши аспірантуру на радіотехнічному факультеті Київського політехнічного інституту, Троїцький займається бізнесом. Але мистецьке нутро спонукає його на прекрасний та водночас божевільний вчинок - створити Центр сучасного мистецтва «Дах», який згодом Влад назве своєю дорогою приватною примхою [8]. Від самого початку свого існування «Дах» фінансувався виключно приватними коштами Троїцького. Простір став поштовхом для створення інших незалежних театрів столиці та рушійною силою для розвитку альтернативного мистецтва в Україні.

Метою театральної діяльності режисер визначив створення неупередженого простору, де молоді альтернативні митці могли б почувати себе комфортно. В такому просторі панувало основоположне правило: «Не можна спекулювати на спадщині та традиціях» [7]. Влад культивував в творчій молоді розуміння важливості чути голос минулого, проте рухатись уперед, не консервуючи на сцені вчорашній день. Майже одразу Троїцький отримує свою першу нагороду - Київську пектораль (2001), коли ця премія ще була престижним визнанням для митця. В період 2004-2012 рр. Влад викладає в Київському університеті імені Івана Карпенка-Карого, створює культові гурти «ДахаБраха» та «Dakh Daughters», засновує фестиваль сучасного мистецтва «ГогольFEST», що згодом увійшов в ТОП-5 найкращих фестивалів Європи. Саме «ГогольFEST» став в розумінні Троїцького проектом нового типу, моделлю сучасного мистецького простору, хоча і тимчасового.

2013 року Троїцький очолив Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, звідки за півтора місяці звільнився через конфлікт із працівниками. Попри те, що режисер неодноразово наголошував на важливості українським діячам культури шукати можливості об'єднання і заперечував ідею «носіїв істини» в

українському кутурному просторі [7], знайти спільну мову з колегами державної інституції не вийшло. Співробітники театру відкрито критикували новоспеченого художнього керівника, попри те, що Троїцький мав абсолютно прозорі плани та реальні фінансові можливості для їх втілення. Київський академічний театр опери та балету для дітей і юнацтва після реформи Троїцького-менеджера мав стати культурним сімейним центром Подолу. До постановки в інституції вже були запрошені іноземні хорпочалась з «ГогольFest».

Режисер до того здійснив постановку опери в Угорщині. Відчувши необхідність розвивати нову академічну музику, він спочатку створив школу-резиденцію, а згодом Троїцький звертається до жанру опери. Перший проєкт «Коріолан» створювався без композиторів. Команда музикантів та співаків на чолі з режисером придумували твір навколо п'єси Шекспіра. Музична драматургія опери базується на принципах урбаністичної музики, втілена поєднанням акустичних інструментів та електроніки, синтезом академічного вокалу та народного співу, складних сучасних гармоній та ритмів. Троїцький прагнув переосмислення канонічного оперного жанру та адаптувати його до сучасних засобів сценічного вираження [9]. У підсумку, еклектична музична драматургія «Коріолану» частково компенсувала недосконалості режисури. Зосереджена увага режисера на формі призвела до часткової втраті змісту та актуальної гостроти сюжету. Постановка тяжіла до ораторії, проте водночас стала прикладом того, як опера може бути процесом креативного пошуку й освоєння нових сценічних вимірів. Враховуючи експериментальність проєкту та велику частку художньої імпровізації в його основі, логічно також розглядати сценічну реалізацію «Коріолану» як перформанс, де процес народження нової опери, в розумінні творців, на сцені стає важливішим за результат у вигляді вистави.

Говорячи в одному із інтерв'ю про театральну реформу, Троїцький наголошував перш за все на необхідності впровадження нового типу управління театром, адже наразі переважна більшість українських інституцій є закритими від світу структурами [39]. У такій системі правила гри визначають директори, які не завжди володіють іноземною мовою, відповідно, знаходяться поза світовим мистецьким контекстом. Врешті, єдиний критерій рівня мистецького твору, який продукує інституція, смак керівника. Спираючись на власний багаторічний досвід, Троїцький констатує, що така спільнота не ставить перед собою мети створення якісних культурних проєктів і об'єктивних критеріїв якості. Тож, на думку Влада, реформу треба починати зі створення освітнього майданчика, де б вирішувалися нагальні проблеми української культури у сфері менеджменту, комунікації зі світом та вписування українського мистецького продукту у світовий контекст.

Підіймаючи питання освіти, у 2005 році на конференції TED учений Кен Робінсон, який займається питаннями розвитку творчого мислення, говорив про необхідність зміни системи освіти та зміщення акцентів в бік креативності [64; 48]. Університети навчають студентів за тією самою методикою, що була впроваджена минулого століття. Безліч молодих людей здобувають диплом і лишаються без роботи. В реаліях сьогодення головною рушійною силою проти недосконалої моделі академічної освіти стає креативність. Робінсон спонукав до роздумів, яким розвиненим стане світ, якщо окрім вивчення практичних наук суспільство почне сприяти розвитку людських талантів. Це, на думку вченого, мало б значно розширити вибір людиною майбутніх професій. Щодо відношення до творчих професій в Україні, ситуація є дещо зворотною.

До повномасштабного вторгнення РФ в Україну, переповнені студентами мистецькі ВУЗи щороку готували невинувато багато випускників творчих спеціальностей, попри відсутність на ринку

відповідної кількості робочих місць. Виходило, що заклади мистецької освіти, зокрема Національна музична академія України, готували мистецькі кадри на експорт, адже лєвова частина талановитою молоді ще під час навчання в Україні шукала можливості працевлаштування за кордоном. Власне, вторгнення змінило кількість студентів в навчальних закладах, яких стало значно менше у зв'язку з виїздом багатьох українців у безпечні країни. Але робочих місць все одно не стало еквівалентно рівно кількості випускників. Креативні молоді люди в своїй переважній більшості лишаються поза державними структурами через банальний страх змін зі сторони керівництва таких установ.

Освітній простір, запропонований Троїцьким, є своєрідною моделлю того самого хабу, ідею якого сповідує режисер, де кожен має можливість висловитися і запропонувати свій метод вирішення проблеми. Попри те, що генерувати ідеї загалом не просто і такий процес вимагає сміливості та впевненості, за визначенням директорки креативної лабораторії та журналу Platfor.ma, «креативність – це м'яз», який можна «накачати» [64; 72]. Очевидно, ці ідеї також близькі Троїцькому, який неодноразово наголошував у важливості представникам культурного сектору бути мобільними. Режисер є палкими прихильником колаборацій, і важко назвати такий метод малодієвим, дивлячись на кейс Троїцького.

Крім освітньої функції цей майданчик паралельно має виробляти з десяток прем'єр, а цей сучасний продукт інтегруватися в світовий культурний процес. Тут же режисер наголошував про необхідність унеможливити подовження контракту керівників театру більше, ніж на два терміни, за прикладом європейського досвіду. Також Троїцький зауважував плюси впровадження форми театру без трупн поруч з муніципальними репертуарними закладами. Ця форма мала б відкрити молодим режисерам нові можливості на своїй землі. «Мені страшно, що молоді люди в цій країні, нове покоління, яке має формувати порядок денний, залишається

тут сам на сам із цими "буратінами" й новорічними "лускунчиками". Мені прикро, що нашу молодь силоміць пускають по тому ж совковому шляху, який застарів тридцять років тому», - поділився із журналістами Влад Троїцький у 2014 році [39].

Якщо говорити в контексті театру, який режисер так і не реформував, то за іронією долі легендарний «Буратіно» змінився аншлаговою «Піноккією», а традиційний новорічний «Лускунчик» у 2024 році став «Лускунчиком Гофмана» на музику українського композитора. Троїцький за ці роки здійснив кілька постановок за межами України, ініціював створення чотирьох сучасних опер, серед яких «IYOV» композиторів Романа Григоріва та Іллі Разумейка. Знаковий для його авторів і історії українського музичного театру твір отримав визнання і на Батьківщині, і за її межами. За версією міжнародного конкурсу Music Theatre NOW опера «IYOV» увійшла до ТОП-10 кращих музично-театральних вистав 2015-2018. А у 2020 році на рідній землі колектив нарешті отримав найвищу мистецьку премію – Національну премію України імені Тараса Шевченка.

У своїх інтерв'ю Троїцький постійно наголошував на необхідності створення системного середовища та нової освіти, яка б надала б молоді можливості відчувати власний потенціал та перспективи [7]. Таким середовищем став простір «ГогольFEST». Тут Троїцький виступав автором проєкту, ідейним натхненником, куратором програми. Зрозуміло, що для того, аби культурний проєкт відбувся, окрім творчого генія та культурного менеджера до участі в процесі втілення ідеї в життя має бути залучений спонсор. Культурний менеджер в такій системі має стати сполучною ланкою між митцем і меценатом. Зазвичай люди мистецтва і люди бізнесу говорять різними мовами і потребують перекладача та адвоката в одній особі, яким і стає культурний менеджер [64; 84].

Та Влад Троїцький зруйнував і цю теорію. Попри шалену популярність цього проєкту, фестиваль так і не отримав належної

фінансової підтримки від міста та держави. «ГогольFEST» став черговою «дорогою забаганкою» невтомного пропагандиста сучасного мистецтва в Україні Троїцького, і врешті у 2017 році його ініціатор влетів у колосальні борги і відмовився від ідеї проведення «ГогольFEST» у столиці. Театральна програма того року планувалась на локації Театру на Подолі, проте через провокації активістів «Громада Андріївського узвозу», яким не інакше як кістка в горлі стояла тільки-но відреставрована сучасна будівля театру, мер міста Віталій Кличко заборонив проведення «ГогольFEST» на сцені театру [34]. Фестиваль почав «гастролювати» Україною: спершу відбувся в Івано-Франківську як «Porto Franko ГогольFest», далі його зупинкою стало місто Маріуполь.

За визначенням авторки книги «Мистецтво під ключ. Менеджмент і маркетинг культури» Каті Тейлор, «культура може розвиватися там, де її підтримує не тільки бізнес, але й муніципалітети та державні установи» [64; 88]. Тут, у тодішньому прифронтовому Маріуполі, вперше за роки існування фестивалю його повністю фінансувало місто та залучені іноземні культурні фонди. Надзвичайно важливо, що проведення фестивалю в місті було ініціативою маріупольської мерії. Разом із Троїцьким можновладці прагнули переосмислити привійськове місто на місто-курорт і територію культурних меседжей [65]. Тут режисер зробив оперу “Нєрó” на Судноремонтному заводі та “Дорогу додому” на трасі Маріуполь – Донецьк.

Розуміючи та наслідуючи світові тенденції сучасного мистецтва, у Маріуполі Троїцький звертається до нетипових для канонічного мистецтва просторів. Об’єкт мистецтва, в даному випадку музичний перформанс, у середовищі, яке не пов’язане з мистецтвом, як правило, взаємодіє з непередбачуваним глядачем. В такому кейсі мистецтво стає призмою, крізь яку люди можуть під іншим кутом, через сенси, закладені автором, подивитися на простір навколо себе [64; 96]. Попри те, що Азовський

судноремонтний завод на той час був режимним об'єктом, проєкт отримав всі необхідні дозволи та був реалізований. Під час показу перформансу на території заводу курсували спеціальні автобуси, які доставляли людей в зону «глядацької зали». Першою частиною дійства став балет будівельних кранів під музику Романа Григоріва та Іллі Разумейка. Друга частина дійства відбувалась в плавучому доку, де з одного боку розміщувався поміст із глядачами, а з іншого – сцена для музикантів та великий проекційний екран. Протягом дійства, непомітно для глядача, док підтоплювався і артисти опинялися по коліно у воді. Наприкінці піднімався тридцятиметровий хрест, що символізував настання Великодня в Маріуполі [24].

З початку повномасштабного вторгнення рф в України «ГогольFEST» став фестивалем, присвяченим темам війни в нашій країні. У своїх мікроверсіях він відбувся в ряді іноземних міст, таких як Осло, Берлін, Гамбург. «Якщо ти мовчиш, тебе не буде на повістці дня», - визначив для себе митець і виїхав до Європи. Наразі команда Троїцького на чолі із режисером працює над донесенням західному світу правди страшної війни, від якої страждає українська нація, європейська цивілізація і світова демократія. Він пояснює свій вибір наступним: «Коли зважую, де більш ефективною може бути наша присутність, розумію, що не так багато відбувається активностей, пов'язаних з українською культурою в Європі. З'явився певний вакуум. Тому, поки є така можливість, ми будемо робити максимум, щоб бити тут у всі дзвони й розмовляти, розмовляти з людьми мовою мистецтва і просто мовою» [34].

Отже, Владислав Троїцький розглядає оперу насамперед як інструмент креативності та експерименту, що дозволяє виходити за межі усталених канонів і шукати нові форми сценічного мислення. Його творчість демонструє, що опера може бути не лише академічним жанром, а

й лабораторією ідей, де процес створення стає не менш важливим, ніж кінцевий результат.

Троїцький надає вирішального значення простору як художньому елементу: індустріальні доки, заводи, крани, вулиці й нетипові для мистецтва локації ставали органічними учасниками вистав. Завдяки цьому він досягав ефекту трансформації звичного середовища у мистецьке.

Експериментальні постановки — від «Коріолану» до «IYOV» та «Неро» — стали прикладами поєднання академічного вокалу з народним співом, акустики з електронікою, традиційного театру з перформативними практиками та просторовими інсталяціями. У своїх ініціативах режисер підкреслював потребу у створенні відкритих мистецьких хабів і платформ, що стимулюють креативність і готують нове покоління митців до діалогу з глобальним культурним простором.

Таким чином, діяльність Влада Троїцького в оперній сфері демонструє новий підхід до жанру: сучасна опера постає як синтетична форма, де поєднуються музика, простір, соціальні смисли та креативність, а українське мистецтво здобуває можливість рівноправної присутності у світовому контексті.

2.2 Композитори-режисери *opera aperta*

Синтетичність та синкретичність мистецтва XXI ст. вимагає від сучасних авторів та виконавців універсальності та багатогранності умінь і навичок. Митці сьогодення поєднують у своїх роботах різноманітні техніки, експериментують з виразними засобами, активно звертаються до суміжних видів мистецтва. Не становлять винятку і режисери музичного театру. Як правило, постановниками стають театральні митці або музичні діячі, які вже отримали освіту та досвід виконавців. Часто в режисерську професію приходять драматичні актори, оперні співаки, сценографи або хореографи. Тобто митці, які до того мали досвід колективного творення,

безпосередньо втілювали чужі задуми на сцені, і відчувши в собі сили та поклик продукувати власні ідеї, змінили сторону творчої барикади. Рідше до режисерської діяльності звертаються композитори і диригенти, які апріорі займають в комунікативній системі будь-якої постановки місце генераторів ідей та задумів. Прикладом такої триумвірату постановочної діяльності, де автори музичного опусу зразу стають його є інтерпретаторами, є незалежна формація Opera Aperta митців Романа Григоріва та Іллі Разумейка.

Обидва митці народились на порозі незалежності України: Роман - 1984 року в Івано-Франківську, Ілля - 1989 року в Запоріжжі. Професійну композиторську освіту автори здобули в Києві в Національній музичній академії України в класі Ганни Гаврилець. Паралельно Роман Григорів опановував основи диригування в класі Володимира Сіренка.

За словами Романа Григоріва, доконсерваторський бекграунд Іллі був змістовнішим, ніж у інших студентів. Те, що було нове та цікаве іншим, вже давно було відоме та знайоме для Разумейка. Із Запорізького музичного училища він виніс уміння сприймати історію мистецтв як єдиний процес з усіма його складовими, такими як музика, театр, література, візуальне мистецтво [30].

2010 року разом із дизайнером Ярославом Зенем митці заснували міжнародний фестиваль сучасного мистецтва PORTO FRANKO в Івано-Франківську. У 2011 році Роман почав працювати в Національному Президентському оркестрі України, а Ілля 2012 року – в Київському театрі оперети. З 2013 року Разумейко продовжує здобувати композиторську освіту у Віденській консерваторії. А Григорів в цей час вступає до асистентури в Київській консерваторії та продовжує працювати в Національному президентському оркестрі, але вже на посаді музичного керівника. У Відні Ілля проводить авторські екскурсії, а у Києві Роман в якості артменеджера долучається в 2013-2015 рр. до проведення «O-Fest»

на базі Київської оперети. Паралельно Григорів реалізовує ряд проєктів в Китаї та США [67]. А Разумейко зрештою вступає у Відні до докторантури в артистично-дослідницькому центрі, де успішно займається ґрунтовним дослідженням музичного театру шляхом спільних із Романом оперних проєктів.

Згодом у 2015 році композитори знову об'єднують свої творчі сили в Києві та починають працювати у формації NOVA OPERA, що організована Владом Троїцьким. На той момент Троїцькій – успішний театральний діяч та бізнесмен. Він створює NOVA OPERA на вельми благодатному ґрунті, сам виступає в цій формації режисером і пропагує всередині діяльності проєкту деміургівські ідеї. За переконанням митця, «в кожній людині є щось божественне. Це здатність до творчості. Тому слова «творчість» і «творець» однокореневі, а «творець» — синонім до «деміург» [38]. Для режисера театр – найуніверсальніший простір вираження, де він може апелювати до візуального мистецтва, перформансу, музики, пластичних практик. «Театр дає змогу режисеру разом з акторами, музикантами, іншими митцями створювати новий світ. Нічого не було, і раптом за півтора місяця відбувається якесь диво, в яке вірить і той, хто вирушає в подорож, і глядачі», - зазначає Влад Троїцькій [38]. З вищенаведених цитат можна зробити висновок, що формація NOVA OPERA, як і інші проєкти Троїцького є режисерськими. Продукт, який у підсумку бачить реципієнт, все ж таки, підкорений задуму постановника, який зводить результати творчих пошуків членів команди до цілісної картини власного задуму.

Під керівництвом Влада Троїцького композиторський тандем Григорів-Разумейко працювали над осучасненням опери та трансформацією жанру від «музейної культури» до сучасних просторів та суспільних сенсів. Творці ставили за мету зробити оперу доступною та цікавою людям, які не цікавляться класичним канонічним жанром [17]. Попри те, що режисер втручався в драматургію композиторського задуму і

корегував її, Ілля Разумейко відзначав, що як молодий композитор мав в просторі Троїцького набагато більше свободи, ніж автор музичної драматургії в умовах театрів України [58].

Окрім написання партитури та лібрето Григорів та Разумейко безпосередньо створювали перформанси на основі своєї драматургії та самі ж брали участь у їхній подальшій сценічній презентації. У складі формації NOVA OPERA композитори створили та презентували вісім оперних постановок: трилогія не біблійний сюжет - IYOV, Babylon, ARK; сонОпера непрОсті; trap-opera WOZZECK; футуристична опера AEROPHONIA, неоопера-жах HAMLET, опера-антиутопія GAZ. Останні два проєкти у режисурі долучених до формації митців – Ростислава Держипільського та Вірляни Ткач. За своїм складом NOVA OPERA на той час являлася сталим колективом, до якого час від часу, залежно від необхідності, залучалися ті чи інші виконавці. Але попри можливість виконавців впливати на музичний матеріал та вдосконалювати його, створення музики завжди було пріоритетом Романа та Іллі. Отже, в рамках роботи формації композитори писали музичну драматургію майбутніх перформансів у великій мірі в тісній співпраці із режисером, вочевидь працюючи на фінальний задум постановника, одночасно будучи і носіями задуму, і авторами та виконавцями дії, оскільки самі ж виконували свої твори на сцені.

Згодом з експериментального проєкту NOVA OPERA перетворилася на професійну формацію з вражаючим досвідом і багажем власних напрацювань. Зрештою, така практика поєднання композиторського таланту Григоріва-Разумейка та менеджерсько-режисерського бачення Влада Троїцького стала надзвичайно успішною і для формації, і для композиторів. Вже восени 2018 року опера-реквієм IYOV увійшла до 10 найкращих музично-театральних перформансів за версією міжнародного конкурсу Music Theater Now, а 2020 року всі троє Троїцькій, Григорів,

Разумейко стали лауреатами Національної премії України імені Тараса Шевченка в номінації «Театральне мистецтво» за оперу «IYOV» [67].

Саме цей твір став першим і доленосним в спільній творчій долі Романа Григоріва та Іллі Разумейка. В роботі над написанням партитури композитори вивели свою систему створення оперного матеріалу: спочатку створюється партитура, яка в подальшому слугує основою для доповнень і коректив, які вносяться після кожного зіграного перформансу [17]. Врешті, через п'ять років та вісім спільних постановок настала творча криза і співпраця між формацією NOVA OPERA та композиторським дуєтом Григорів-Разумейко припинилася за взаємною згодою обох сторін. «Багато чого було — опера з літаком, опери, які ставив Троїцький. Великий-великий шлях пройшли за доволі короткий період часу. І зараз це напевно підсумок — дев'ята опера, підсумок у всіх планах». Це те, до чого ми прийшли естетично», - зауважив в інтерв'ю порталу The Claquers Роман Григорів. Так в мистецькому просторі України та на культурній арені світу з'явилась лабораторія Opera Aperta [56].

Даний формат для композиторів став логічним продовженням їх творчої діяльності, якою вони маніфестують свободу мистецького вираження та відкритість культурного продукту. Термін «opera aperta» запозичений у сучасного італійського філософа Умберто Еко та дослівно перекладається як «відкритий твір». Такий формат структури лишає виконавцеві свободу не лише інтерпретувати, а й впливати на форму твору [26]

Згідно Умберто Еко, «відкритий твір у своїй структурі містить можливості та перспективи для творчої взаємодії з реципієнтом» [25]. Філософ датує появу усвідомленого розуміння поетики відкритого твору другою половиною XIX ст., коли світ побачив маніфест «Поетичне мистецтво» П.Верлена. Саме він, на думку Еко, започаткував символізм і зумовив появу багатозначності в поетичних творах. Розглядаючи явище

«відкритості» на прикладі різних художніх творів, філософ дійшов висновку, що жодне сприйняття світу не здатне вичерпати його, а горизонти світу «залишаються відкритими» [25].

Значну частку свого дослідження вчений присвятив аналізу музичних творів. Описуючи традиції класичної музики, він пояснює, що музичні твори оповідають за допомогою умовних знаків. Організовані композитором у певну замкнуту структуру звуки і надалі скеровують виконавця відтворити композиторську форму за допомогою цих фіксованих записів. У свою чергу відкритим творам остаточну форму надає виконавець-інтерпретатор у той момент, коли безпосередньо виступає виконавцем та посередником. Автор зазначає, що аналіз та інтерпретація авторського художнього тексту є процесом тривалим, а часто безкінечним. У процесі розкодування підтекстів авторського задуму за однією деталлю завжди прихована наступна, а образи, знайдені реципієнтом нашоухують його на нові алузії. Кожен адресат, на думку Умберто Еко, «змушений застосувати своє екзистенційне посвідчення особи, своє значення, яке є лише його значенням, певну культуру, низку смаків, особистих нахилів і упереджень» [26]. У такій комунікативній системі реципієнт неодмінно стає співавтором твору, шляхом його прочитання та інтерпретації закладених у ньому сенсів.

Про цю працю Умберто Еко Ілля Разумейко дізнався у Відні і познайомив із цими напрацюваннями Романа Григоріва. Питання відкритості творчого пошуку лишилася суголосною внутрішнім камертонам композиторів, тож сама назва лабораторії вже покликана лишати простір для багатоплановості інтепретацій. Головною ціллю своєї лабораторії митці визначили «створення в Києві сучасного оперного театру, який буде функціонувати як мультидисциплінарний майданчик для сучасної та барокової опери, танцювального театру та експериментальних сценічних жанрів» [41]. Та свій шлях до ідеального простору Разумейко-

Григорів почали з нового мультидисциплінарного проєкту – археологічної опери «Чорнобильдорф».

Ключовим форматом нового проєкту митці визначили «оперу майбутнього». Концепція авторства Іллі Разумейка поєднала в собі живий перформанс, віртуальну оперу і кіно. Сенсово «Чорнобильдорф» поєднав у дві історії: вибух на Чорнобильській АЕС та Цвентенфорд, який так і не запустили. Перформансу передувала експедиція, де в кожній локації, яку відвідали автори, вони зняли перформанси-новели, такі собі серії опери. Окрім Прип'яті, місця, які назвали «попсовими», Григорів-Разумейко відвідали Криворізько-Нікопольський залізнорудний басейн та місця навпроти Енергодарської АЕС. У подкасті Лізи Сіренко «Де шукати сучасну оперу?» митці зазначали, що після прем'єрного показу перформансу вони планували дознімати матеріали з австрійської станції, наголошуючи на знову ж таки відкритості свого нового твору. «До всього цього ми застосовуємо термін Умберто Еко *«opera aperta»*. Ця *«opera aperta»* охоплює живий перформанс, кіноопери, віртуальну оперу, і все разом — це єдиний твір» [56].

У парадигмі музичної побудови «Чорнобильдорфу» композитори відзначали, що в їх уяві постапокаліпсис постає у фрагментах алгоритмічної музики, фрагментах пісень Шуберта та фольклору. За версією Іллі Разумейка, опера померла після «Воццека» Альбана Берга, «її почало вбивати кіно». Тож наразі для автора можливе лише включення опери в *opera aperta* в якості окремих цитат фрагментів оперних арій. В тому самому подкасті Лізи Сіренко Разумейко визначив, що «опера – це музично-театральне мистецтво, яке спрямоване на розвиток та збагачення духовної культури нації». Проте зауважив, що «просто партитура Верді набагато крутіша», ніж поганий режисерський театр з його постановками цих партитур [56].

«Чорнобильдорф» стала першою оперою композиторів, яка створена та поставлена без залучення фахового режисера. Наслідуючи в своїй роботі принцип *Gesamtkunstwerk*, тобто концепцію «єдиного мистецького твору» за Ріхардом Вагнером [80], композитори свідомо відмовились від ідеї колективної постановочної творчості та зосередили всі етапи процесу пошуку нової опери у власних руках.

2021 року археологічна опера «Чорнобильдорф» увійшла в шістку найкращих опер та музично-тетральних перформансів за версією конкурсу *Music Theater Now*, так само як *IYOV* кількома роками раніше. конкурс, заснований Міжнародним Інститутом театру та Роттердамським оперним фестивалем, при підтримці провідних сучасних оперних фестивалів світу. Раз на три роки понад 500 новостворених вистав з більше ніж 50 країн розглядаються журі. За висновком журі, «Це справжнє видовище, яке поєднує в собі безліч ритуалів, візуальних зображень, рухів і звуків, які здаються знайомими, і водночас такими, які ви ніколи не переживали» [78]. Бачимо, що саме перформативна частина дійства «Чорнобильдорфа» відзначена міжнародними експертами. Спираючись на творчу модель західних колег, зокрема, Тронда Райнхольдтсена, Маурісію Кагеля Маноса Цангаріса, Разумейко-Григорів значно розширюють свої функції в проєкті від просто написання музичної партитури. З самого початку створення задуму до безпосереднього виконання на сцені вони є авторами, постановниками та інтепретаторами власного музично-театрального твору.

Хоча «Чорнобильдорф» не має режисера-постановника, проте в складі постановчої групи були хореографія Христина Слободянюк та художниця Катерина Маркуш, які безпосередньо впливали на подальшу сценічну версію партитури композиторів. у рецензії на прем'єру «Чорнобильдорф» в Мистецькому арсеналі дослідниця сучасної опери в Україні Ліза Сіренко також відзначила світлове рішення авторства Марії Волкової та Світлани Змєєвої, яке «було різноманітним відповідно до

ситуації і продуманим до дрібним деталей» [56]. Щодо музики, вочевидь думка критикині збігається із думкою експертів Music Theater Now, тут вона «не на першому місці». Така ситуація є звичною для сучасного музичного театру, де композитор прагне віднайти баланс між усіма компонентами, які включає в себе складний мультидисциплінарний жанр. У «Чорнобильдорфі» композитори надали перевагу мінімальній кількості акустичних інструментів та електроніці медіа-артиста Георгія Потопальського. Зрештою музика в цьому кейсі не мала формотворчої функції та була підвладна дії [56].

Такої ж думки дотримується і музикознавиця Юлія Бентя, зауважуючи, що візуальний образ перформансу домінує над пластичним та власне звуковим, За її словами, основна цінність цієї опери полягає у її «живій» природі: кожне відтворення набуває унікального вигляду, адже виконавці не обмежені жорстким композиторським текстом, і кожен показ є особливим та виконаний у власний спосіб. Водночас такий підхід зміщує акцент із суто звукової складової на сам перформативний процес, де музика стає лише одним із елементів загальної дії. Негативним аспектом подібної стратегії є те, що імпровізаційність невілює межу між «вдалим» і «невдалим» виконанням та ускладнює підготовку чи заміну артистів, оскільки рівень вистави значною мірою залежить від моментального стану й настрою виконавців [79].

Щодо драматургії «Чорнобильдорфу» та її сценічної реалізації, то твір заявлений як археологічна опера в семи новелах. На початку відбувається звернення Орфея до Еврідіки, що є зав'язкою генеральної метафоричної лінії – поховання опери. «Стару оперу нового світу» поховують вже в шостій новелі. З інших новел, які втілюють ідею відновлення культури, складається еkleктична мозаїка, що відображає сучасне культурне становище. Протягом дії від новели до новели перформери проводять язичницькі ритуали, танцювальні релігійні обряди,

здійснюють пародії на перші опери, виконують роботизований балет та презентують комп'ютеризовану фортепіанну гру. Окремі епізоди були надзвичайно вдало вирішені шляхом поєднання кінематографічних записів, зроблених авторами в експедиції, із живим перформансом на сцені. Використання цих медіальних засобів дало можливість постановникам помістити глядача одразу в два часопростори і наситити сценографію географічним контекстом [56]. Прийом не новий, зокрема вдало використаний Мариною Абрамович 2019 року в Мюнхені в оперному перформансі «Сім смертей Марії Калас».

Першочерговим задумом перформансу «Смертей» було поєднання сім оперних смертей, розігрованих Каллас, з документальними записами справжніх трагедій. Ідея базувалася на давньому проєкті Абрамович, який так і не отримав реалізацію. Це був задум створення відео-дослідження під назвою «Як померти». Перформарка планувала сумістити кілька хвилин оперної смерті та кілька хвилин справжньої. Почувши ідею Марини, сценарист проєкту «Сім смертей Марії Каллас» Петтер Скавлан запропонував зробити сценарій для 7 короткометражних фільмів із використанням сюжетів опер, партії яких стали знаковими для творчості Марії Каллас.

Ця ідея трагедії жіночої долі співачки доходила б до глядача одразу кількома мистецькими мовами – від виразних засобів кінематографу до театральної гри самої Абрамович на сцені. Долучаючись до роботи в оперному театрі, Марина, як і багато її попередників, прагнула розширити можливості традиційного та канонічного розуміння жанру опери. Її перформанс розгортається одночасно в трьох вимірах: на великому екрані у попередньому запису; в музичному матеріалі арій, які виконують сім різних співачок і оркестр театру; в сценічному існуванні самої Марини Абрамович. Від самого початку вистави «Сім смертей Марії Каллас» та під час виконання арій, в правому кутку сцени перформерка нерухомо лежить

у ліжку із заплющеними очима. Згідно законів глядацького сприйняття, така мізансцена мала зробити актрису головним акцентом для реципієнтів. Співачкам, що виконують арії з репертуару Каллас, у перформансі Абрамович відведено лише ілюстративну роль. Музика тут – акомпанемент для дії, яка розгортається в кінокартинах на екрані, тобто у кадрах життя, які востаннє пролітають у свідомості помираючої Каллас-Абрамович.

Орієнтування творців Opera Aperta на світовий досвід є абсолютно логічним і послідовним. Подібно до того, як Тронд Райнхольдтсен заснував The Norwegian opera, Разумейко-Григорів створили навколо постановки Інститут Чорнобильдорфської культури. В контексті прем'єри про культурний постапокаліпсис відбулась «Конференція Кінців», присвячена питанням сметрі опери, та Відкриття Антропологічного музею Чорнобильдорфської культури. Робота цих двох форматів спрямована на критичне осмислення та іронізацію процесу, який автори передбачають як розвиток історії сьогодення в майбутньому ХХІ столітті [56]. Антропологічний музей включав реальні артефакти, знайдені Іллею та Романом під час їх експедицій, що здійснені в процесі створення «Чорнобильдорфу». Паралельно Інститут Чорнобильдорфської культури вивчав причини сучасної кризи гуманістичної культури. І якщо, згідно авторським меседжам, у випадку з оперою, історичні обставини минулого вже визначили її смерть, то єдиний заклик не допустити остаточну муміфікацію історичного репертуару та підтримувати стратегію змін на користь нової якості музично-театрального синтетичного мистецтва» [56].

В епіграфі до статті «Чорнобильдорф: декілька уроків з конструювання майбутнього» критикиня Юлія Бентя зауважує, що археологічна опера після початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну сприймається не просто передбаченням гуманітарної катастрофи, а стала відзеркаленням реального апокаліпсису, що наразі масштабується на південно-східних територіях України [79]. Авторка пропонує розглядати

«Чорнобильдорф» як «план-проспект для післявоєнної відбудови України». Юлія Бентя, трактує археологічну оперу як реконструкцію культури, де у сценічних метафорах авторів перформансу вбачає віднайдення уламків минулої цивілізації після катастрофи, з яких людство намагається створити нову структуру. Другим пунктом конспекту за критикинею є розуміння мистецтва як інструменту відновлення спільнот, адже твір *Opera Aperta* пропонує реципієнту погляд на культуру як на процес відродження, де кожна дія, ритуал або звук відіграють важливу роль у формуванні нової системи. Наступним пунктом є поєднання минулого і майбутнього в переосмисленні старого світу в нових формах – у музиці, візуальних образах та хореографії. І, зрештою, авторка трактує виставу як художній план, у якому закладено ідею – виживання культури можливе за умови готовності суспільства створювати нові сенси з руїн минулого [79].

Окрім перформансів та проєктів навколо них 2022 року лабораторія *Opera Aperta* разом із агенцією *proto produkciia* заснували Стипендію Антонена Арто, яка має на меті підтримку українських митців, які, попри повномасштабне вторгнення РФ, продовжують свою творчу діяльність в Україні. Основний критерій відбору стипендіатів – продукування творів мистецтва, що будуть не тільки цікаві в Україні, а й зможуть закріпитися на міжнародній сцені [62]. Оскільки ці дві незалежні організації працюють в сфері сучасного мистецтва, пошук та експеримент є для них рушійною силою. Власне тому стипендію назвали на честь французького театального діяча Антонена Арто, чий праці присвячені пошукам нової та актуальної своєму часу театральної мови. Власне, деякі принципи Арто стали основоположними для самих творців *Opera Aperta*.

Концепція Антонена Арто має два засадничі поняття – «двійник» та «жорстокість». Двійниками театру французький діяч ідентифікує такі явища, як чума, алхімія, метафізика, визначаючи їх «резервуаром енергій,

який утворюють міфи» [6; 156]. Говорячи про жорстокість, він має на увазі жорстокість світу, де створення нового неминує відбуватися шляхом руйнування старого. Арто багато критикував європейський театр за першість драматичного слова, в якому текст стає важливішим за глибину прихованого в ньому підтексту. Автор наголошував на необхідності театральної мови, яка буде незалежною від слова, і насамперед впливатиме на почуття [6; 40]. Такої самої позиції дотримуються і творці Opera Aperta, зокрема Ілля Разумейко. На своїй сторінці в соціальній мережі Facebook митець радикально висловлюється з приводу розвитку сучасного театру в Україні, зокрема виступає проти розмовного психологічного театру. «Продукуванням розмовного, чи іншого традиційного нарративного (в балеті чи опері і тд) театру займаються в більшості своїй діячі/діячки, байдужі до ролі і майбутнього театру чи мистецтва: здебільшого їх цікавлять вони самі», - зауважує Ілля [32]. Він звинувачує розмовний театр в пригніченні всіх видів мистецтв, які залучені до реалізації тої чи іншої п'єси. На думку Разумейка, музика в такому форматі стає лише музичним оформленням, сценографія замість роботи з простором перетворюється на декоративне оформлення, а роль людини на сцені зводиться до ролі-репрезентації.

На противагу тенденціям європейського театру Арто акцентував увагу на метафізичних засадах східного театру. «Компактне поєднання жестів, знаків, поз, звучань, які становлять мову постановки й сценографії, є мовою, яка розвиває всі свої фізичні і поетичні можливості на всіх рівнях свідомості й у всіх почуттях, вона неминує змушувати думку повернутися до своїх глибин, і саме це можна назвати метафізикою в дії» [6; 48]. Антонен Арто бачив успішне майбутнє театру у відкиданні гуманістичного і психологічного значення театрального мистецтва та у поверненні його до релігійних та містичних сенсів. Аналогічні ідеї повернення театральної дії до ритуалу та міфології характерні також для

творчості *Opera Aperta*. Мотиви, де, згідно Арто, «режисер стає кимось на кшталт магічного розпорядника, майстра священних церемоній» [6; 63], зустрічаються в сценічній реалізації матеріалу Григоріва-Разумейка досить часто. Таке мізансценічне вирішення кульмінаційних епізодів, де дія повністю підкорюється режисеру-композитору, який в цей час є ще й виконавцем, характерне ледь не для кожного перформансу тандему.

Отже, поєднавши канонічну освіту, багаторічний різножанровий композиторський досвід, менеджерські навички та різнобічну ерудицію, на базі отриманих зарубіжних та вітчизняних вражень, митці Роман Григорів та Ілля Разумейко заснували в Києві передову мультидисциплінарну лабораторію, аби зрештою створити сучасний музичний театр, яким вони його бачать.

Дослідження діяльності Романа Григоріва та Іллі Разумейка свідчить, що їхній шлях у сучасному музичному театрі є прикладом продуктивного синтезу власного композиторського досвіду з інтелектуальними та мистецькими напрацюваннями інших митців і філософів. У роботі *Opera Aperta* поєднуються як класичні ідеї *Gesamtkunstwerk*, так і концепція «відкритого твору» Умберто Еко, що дозволяє реципієнтові бути співтворцем мистецького процесу. Водночас значну роль у формуванні їхньої творчої стратегії відіграли принципи Антонена Арто з його баченням театру як простору жорстокості та метафізичної дії.

Спираючись на здобутки попередників – від західних композиторів-новаторів, таких як Маурісіо Кагель, Тронд Райнхольдтсен, до сучасних перформерів, серед яких Марина Абрамович та Манос Цангаріс, – Григорів і Разумейко трансформують існуючі напрацювання, інтегрують їх у власні опери й створюють унікальний продукт.

Таким чином, їхні проєкти можна трактувати не лише як мистецьку лабораторію, але й як інтелектуальну платформу, що вбирає світовий

культурний досвід, пропускає його крізь призму української реальності та продукує нові сенси. Саме ця відкритість до діалогу з філософськими ідеями та мистецькими практиками дозволяє Opera Aperta створювати твори, що стають символічними планами-перспективами для відновлення культури у посткатастрофічному світі.

2.3 Режисерські першопрочитання нових українських опер

XXI століття стало для українців новим випробуванням власної незалежності та становлення своєї національної ідентичності. На культурному ландшафті ці суспільно-політичні процеси знайшли свої відображення в результатах пошуків письменників та драматургів, зародках українського незалежного кінематографу, роботах художників і повернення системи Курбаса в легальний простір українського театру. Повз ці перетворення не пройшла і українська опера. Останні роки ознаменувалися інтересом оперних театрів країни до вітчизняної музичної драматургії. Мейнстрімом для державного сектору навіть стало замовлення українським композиторам написання оперних творів. Щоправда, не бажаючи ризикувати, театральними афішами оперних театрів України блукають імена композиторів Олександра Родіна та Івана Небесного, проте ще до недавнього часу було важко уявити в репертуарі національного театру оперу ще живого композитора. Тож, хоч і повільними кроками, але українські опери сучасних композиторів не тільки дісталися театральних підмостків, а й потрапили в руки провідних українських режисерів, що мало позитивний вплив оперну історію в сучасній Україні.

Всупереч несприятливих умов, а подекуди абсолютно катастрофічних обставин в музичній індустрії, протягом останніх років оперний сектор України спромігся на реалізацію кількох масштабних творчих проєктів. Насамперед мова іде про повноцінну сценічну реалізацію опер сучасних українських композиторів «Катерина»

Олександра Родіна у режисурі Оксани Тараненко в Одеському національному академічному театрі опери та балету (вересень 2022 року), «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич у прочитанні режисера Ростислава Держипільського в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М.В.Лисенка (жовтень 2021 року) та «Страшна помста» Євгена Станковича в постановці німецького режисера Андреаса Вайріха у Львівському національному театрі опери і балету імені Соломії Крушельницької (листопад 2022 року).

Вищезгадані прем'єри ознаменували важливу віху в історії української опери, адже в практиці вітчизняних театральних інституцій прем'єри нині творчо активних композиторів є досить рідкісним явищем. І хоча дослідження XXI століття, зокрема «Друга смерть опери» Слави Жижек і Младен Долар, констатують незворотній кінець жанру, а вказані автори взагалі трактують оперу «мертвонародженим дитям» [цит за 56] українські композитори наразі продовжують час від часу звертатися до канонічних форм оперного жанру в його традиційному розумінні.

Питанню замовлень нових опер зі сторони державного театру частково присвячена стаття «Пафос і біль української опери» культурологині Лізи Сіренко [59], де авторка окреслює проблеми довготривалої відсутності політики щодо українських творів в репертуарі музичних театрів XXI століття. Прем'єра першої від проголошення незалежності України опери «Мойсей» Мирослава Скорика відбулася у 2001 році. Другою оперою, створеною на замовлення державного оперного театру став твір «Лис Микита» Івана Небесного, прем'єра якого відбулася 2020 року. 19 років між цими двома замовними операми державні театри експлуатували існуючі задовго до незалежності надбаня української оперної культури. Після початку повномасштабного військового вторгнення рф на територію України, на новий щабель піднялась суспільна свідомість та гостріше, ніж до того, постало питання самоідентифікації

українців, в тому числі у культурній сфері. Відповідаючи запитам публіки і нарешті відповідаючи своїм статусам національні театри почали рух в сторону створення оригінального українського художнього продукту.

Варто зазначити, що українська опера в своїй природі має потужне фольклорне начало. Жанр на українській землі від зародження будувався на фольклорних мелосі та сюжетних мотивах. Становлення професійної національної української опери припало на початок ХХ ст, цьому процесу сприяв ряд факторів, таких як заснування пересувних труп, відкриття стаціонарних оперних театрів, інтенсивний розвиток виконавської школи та радянська політика українізації, згідно тез якої в основу української опери лягли суголосні тому часу ідеї української спільноти, українська мова та міцний фольклорний фундамент авторських партитур. В свою чергу фольклорний епос часто заохочував композиторів зосереджувати увагу на історичних подіях, сповнюючи свої музичні полотна драматизмом [69; 50]. В кінці 50-х років ХХ ст. в творчості українських композиторів спостерігається процес відродження неофолькорних тенденцій, суголосний загальноєвропейським творчим рухам. Нова хвиля в музичному мистецтві характеризувалась не просто прямим цитуванням фольклорного джерела, а зберігала етнографічну цілісність, використовуючи комплекс притаманних першоджерелу специфічних тембрових характеристик, типів ритмічної пульсації, принципів формоутворення тощо [70; 147]. Сучасне оперне мистецтво України перебуває у досить складному становищі: поряд із домінуванням світової класики та подекуди української історичної спадщини лише поодинокі великі оперні твори сучасних авторів потрапляють до репертуару театрів. Водночас фольклорне начало, яке могло б стати основою нових художніх пошуків, залишається недостатньо реалізованим у масштабних постановках. Це зумовлює потребу в цілеспрямованому замовленні театрами нових опер сучасних українських композиторів, у яких

фольклорні джерела поєднуюватимуться з інноваційними засобами музичної виразності.

Одеська національна опера із замовленням опери звернулася до композитора Олександра Родіна ще у 2020 році, до початку повномасштабної війни в Україні. Прем'єра була запланована на 26 березня 2022 року, проте побачити рампу сцени «Катерині» сучасності вдалося лише 17 вересня. Масштабною постановкою нового твору українського композитора всупереч всьому відкрили VII Міжнародний фестиваль мистецтв «Оksamитовий сезон в Одеській опері». Для Олександра Родіна, який також є автором лібрето опери, «Катерина» є взірцем української класики та генетичним кодом нації [44]. Наслідуючи ідею Тараса Шевченка, Родін в лібрето та в музичній драматургії акцентує людське життя як найвищу цінність.

За композиторським задумом опера не має другорядних персонажів, і навіть хор виокремлений автором в повноцінного дієвого героя. Окремим персонажем опери стає Вертеп, який і переповідає глядачеві відомий сюжет Шевченка. Вертепне дійство поруч із традиційною обрядовістю стали канвою для режисерки-постановниці Оксани Тараненко. Для презентації традиційного вертепного дійства композитор та режисерка звертаються до групи додаткових фольклорних персонажів, які не мають прямого відношення до шевченківського сюжету. Перед глядачем в опері постають Янгол, Шинкарка, Циган, Чорт, Відьма і Лірник, який має символічне значення, адже не має музичної ролі в композиторській партитурі. Саме вертепні інтермедії оперної версії Родіна-Тараненко вийшли найбільш видовищними епізодами вистави, що беззаперечно підкреслює особливу театральність фольклорної традиції України [10; 80].

За словами режисерки-постановниці «Катерини» Оксани Тараненко, український оперний репертуар довгі роки будувався на двох стовпах – героїчні опери або побутові хіти «Запорожець/Наталка» [43]. Одночасно із

запрошенням до постановки «Катерини» в Одесі Оксана Тараненко отримала запрошення від Львівської опери. Театр замовив режисерці постановку власне «Запорожця за Дунаєм». В контексті реалій сучасності Оксана поставила за мету не просто постановку оперної вистави, а переосмислення ідентифікації українського мистецтва. «Ми не просто займаємося оперою. Нам треба переосмислювати, хто ми, чим ми займаємося і про що ми один одному самі про себе співаємо», - пояснила Оксана Тараненко на прес-конференції до прем'єри «Катерини» в Одеській опері [43]. Разом із художником-постановником Ігорем Анісенко режисерка занурилась в слов'янську пракультуру, де зародилась естетика вистави. Вертеп режисерка поміщає в середовище хору, який залежно від сценічної ситуації символізує суспільство, суспільно-підсвідоме або містичні сили.

Серед викликів режисерка виокремлює сюїтну побудову твору, що вимагала окремої уваги від постановників. Адже вибудувати наскрізну дію в подібних структурах на порядок важче. Іншим викликом були фрагменти композиторської партитури, де автор вимагав певної сенсової та симфонічної зупинки, під час якої на сцені фактично відбувалось видобування звуку з авторських інструментів композитора. В окремих епізодах, за задумом Родіна, вокалісти навіть самотійно акомпанують собі на таких експериментальних інструментах. Вертепні персонажі

Щодо тематики опера та першоджерела, у передпрем'єрній прес-конференції Оксана Тараненко зазначила, що Шевченко для неї є «співцем страждань української душі». Поет дав можливість людям усвідомити почуття, які вони переживають. Проте такий віктимізований погляд на українців, на думку режисерки, має відходити в минуле. За Родіним і Тараненко Катерина «виконує свою частину договору» [43]. З Іваном вони дали один одному обітницю бути «навіки разом», протягом дії опери вона живе надією і незламно іде до свого кохання, доки зрештою не зустрічає

Івана в шинку. Після відомого трагічного фіналу сюжету режисерка хотіла помістити Катерину серед русалок, міфологічних істот, якими насичена оперна весрія Олександра Родіна. Проте, відповідно композиторському задуму та високого трагічного тону музичної драматургії фіналу, вистава закінчується обіймами Катерини зі Смерттю.

У композиторському матеріалі опери «Катерина» та в постановці Оксани Тараненко в Одеському національному академічному театрі опери і балету українська фольклорна традиція знайшла своє вираження через задум презентувати «Катерину» Тараса Шевченка в контексті естетики вертепу та народних календарно-обрядових святкувань. При цьому режисерка не наслідує стилістику та сюжеттику вертепу, натомість вводить у дію персонажів подібно до європейської традиції масок комедії дель арте, що допомагають розігрувати сюжет [14; 81].

Природа створення проєкту «Вишиваний. Король України» абсолютна інакша і навіть унікальна з огляду на загальні процеси оперної індустрії в нашій країні. Це цілком продюсерський проєкт, де ключову роль зіграла культурна дипломатка та продюсерка Олександра Саєнко. Оперу створено 2021 року на базі харківської Схід-Опера за ініціативи та на замовлення Почесного консула Республіки Австрія в Харкові Всеволода Кожемяка. Серед амбасадорів проєкту – письменник Андрій Любка, журналіст Юрій Бутусов, голова Українського інституту пам'яті Антон Дробович, генеральний директор Українського інституту Володимир Шейко. «Вишиваний» мав на меті «показати значущість вибору національної ідентичності та підкреслити цивілізаційну приналежність України до Європи» [15]. Зрештою, виправдовуючи всі вклади, проєкт став справжньою сенсацією. Прем'єрі опери передувала масштабна піар-кампанія, яка беззаперечно зробила з «Вишиваного» чи не найочікуванішу прем'єру сезону.

«Вишиваний» від початку позиціонувався експериментом для українського музичного театру. Над оперою працювали хедлайнери мистецького ринку країни – композиторка Алла Загайкевич, поет Сергій Жадан та режисер Ростислав Держипільський. За словами культурологині Лізи Сіренко, появу цієї опери можна вважати безпрецедентною з кількох причин. По-перше, цей проєкт у 2021 році став вагомим мистецьким та дипломатичним кроком зближення України та Австрії. По-друге, близький сьогодення наратив твору повернув соціально-актуальну функцію опері на сцені українського державного театру. По-третє, опера «Вишиваний» ознаменувала можливість звучання сучасної технічно прогресивної та мультиінструментальної музики з нелінійним лібрето в українському державному театрі із українськими авторами та виконавцями [55]. Попри все, Ліза Сіренко характеризує жанр «Вишиваного» як традиційну, канонічну оперу. В партитурі Алли Загайкевич присутній поділ на дії та картини, чергування сольних, ансамблевих і хорових епізодів та лейтхарактеристики. Щодо внутрішніх компонентів опери, вони знаходяться поза традиційним каноном опери XX-XXI століття.

Важливою особливістю сюжетної побудови опери «Вишиваний. Король України» є фокус на психології головного героя. Події тут розгортаються в спогадах героя, а отже, сприймаються рецепієнтом через призму уяви та свідомості самого образу Василя Вишиваного. Враховуючи пригнічений стан героя, його фізичний та моральний стан під час допитів НКВД, лібретист Сергій Жадан закладає в лібрето риси експресіонізму, посилені в музичній драматургії Аллою Загайкевич. До того ж, у вокальних партіях композиторка звертається до характерного опері XX століття прийому *Sprechgesang* Арнольда Шенберга, що наближує художню естетику опери до експресіоністичної течії.

В своїй рецензії на прем'єру «Вишиваний. Король України» Ліза Сіренко також зосереджує свою увагу режисурі Ростислава

Держипільського, яка увібрала в себе окремі атрибути національного театру, такі як вертепна конструкція, відтворення елементів народних обрядів і танців [55]. Приводом для введення в драматургію вистави фольклорно-обрядових елементів стала сцена розділення солдат-українців фронтом двох воюючих імперій, між якими на той час були поділені землі нашої країни. В переддень Різдва хлопці, які опинилися у військах Російської та Австро-Угорської імперіях, розташовані у безпосередній близькості один від одного, ведуть діалог:

Перший солдат: Тихо як.

Другий солдат: Різдво.

Перший солдат: Оглухнув ти від цієї війни, ось і тихо тобі.

Другий солдат: Як від неї не оглухнути? Але тихо тільки з нашого боку. Там, мабуть, і не святкують.

Перший солдат: Як не святкують? Всі святкують. Послухай.

Щось подібне починає лунати і з іншого боку:

Перший солдат: Що там? Нічого не чути.

Другий солдат: Що ти хочеш від них почути?

Перший солдат: Сплять вони, ні? Різдво.

У режисерській інтерпретації ця магія Різдва, що в лібрето здатна вирішити долю єдності українців, не знайшла повноцінного втілення. Врешті, окремі згадки обрядовості в лібрето, наявність тембрів трембіти та гуцульського ладу в партитурі не створюють сенсових акцентів в опері. Скоріше, ці деталі виконують функцію маркерів місця та часу дії. Завдяки ж формі вертепу в сценографії вистави режисер поліфонізує простір та активно інтерпретує його в образи місць розвитку подій, як того вимагає лібрето. Динаміки сценічній дії додають масові сцени та драматургія розвитку жіночого образу. Постановочна група вистави у складі диригента Юрія Яковенка, режисера Ростислава Держипільського, художниці Олесі Головач, хореографині Ольги Семьошкіної не ставила на меті

підкреслювати її «українськість» через колоритні обряди, фольклорні елементи. А для лібретиста Сергія Жадана і композиторки Алли Загайкевич насамперед ішлося про доленосний вибір, на який здатні українці. Тому, не обмежуючись засобами музичного мистецтва й традиційними театральними прийомами, а використовуючи сучасне мультимедійне рішення, вони прагнули спонукати глядача замислитися над питанням громадянської позиції, політичного вибору, доторкнутися до особистої драми, спогадів і почуттів головного героя [14; 82].

На прем'єру «Страшної помсти» композитора Євгена Станковича мистецька спільнота Україна чекала майже сорок років. Другу після феєрії «Коли цвіте папороть» постановку і першу прем'єру періоду повномасштабної війни на своїй сцені Львівська опера присвятила проєкт 80-річчю автора. Проєкт реалізовувала міжнародний тандем режисера Андреаса Вайріха та дизайнерки Анни Шеттль, що презентувала у Львові постановку «Сокола» та «Алкіда» Дмитра Бортнянського. Фінансування проєкту здійснювалося зі Стабілізаційного фонду – ініціативи для підтримки культурних та освітніх організацій, що постраждали від війни проти України [47].

Ідея написання «Страшної помсти» належала композитору Борису Лятошинському. За тиждень до рокової операції професор поділився задумом зі своїми учнями [40]. Через роки до ідеї вчителя звернувся Євген Станкович. На шляху свого створення опера подолала багато перепон, аби зрештою так голосно і влучно прозвучати на національній сцені у 2022 році.

Хоча робота над постановкою почалась до повномасштабного вторгнення РФ на територію України, подальші страшні події сучасної історії значно поглибили змістовні сенси художнього задуму. Для авторів прем'єри поняття «помсти» як розплати за зраду та жахливі вчинки, стало принципово важливим меседжем. Як справедливо зазначала критика:

«Містична гоголівська історія про страшну розплату за жахливі злочиння віддзеркалила події сьогодення. Філософський сенс буття, перегукуючись із біблійною історією, був уплетений геніальними Миколою Гоголем і Євгеном Станковичем у тисячолітню міфологію України, її вірування, традиції та обряди» [14].

Лібрето до своєї опери Євген Станкович створив самостійно, намагаючись якомога точніше зберегти основу повісті Миколи Гоголя. На думку композитора, Гоголь є унікальним українським письменником, який неповторно та з неабиякою любов'ю описував звичаї та красу України. Виокремивши головні тези автора, композитор створив оперу, в якій можна вирізнити три сюжетні лінії: біблійну притчу про перше зло братовбивства, повторення гріха і вбивство козаком Петром брата Івана, подальші страшні події в родині Данила . Для Миколи Гоголя є звичним звернення до теми безкарності зла, такої квінтесенцією смертних гріхів і є його Відьмак. В опері Станковича цей персонаж подібний до Мефістофеля, що сіє сумніви в людських серцях [18]. Він є безпосередньо рушійною силою сюжету, викриваючи всі гріховні нутроці персонажів опери.

Щодо партитури, оркестр Станковича не акомпанує вокальним партіям, а взаємодіє з голосами виконавців тембрами інструментів. Гармонічне мислення із відсутньою тональною опорою, яке притаманне композитору, стає уособленням відсутності впевненості та моральних орієнтирів головних персонажів [18].

За основу драматургії та музичного вирішення окремих епізодів Євген Станкович використовує традиційну обрядовість та фольклорну образність. Наприклад, у сцені весілля Горобця виразно звучать фольклорні мотиви, а завершується опера народним наспівом — баладою про мертвого козака у виконанні Душі Катерини. Проте в режисерській інтерпретації Андреаса Вайріха немає ні традиційної обрядовості, ні фольклорної емблематики. Німецький постановник обійшовся у виставі

без фольклорного колориту, зробивши вибір на користь естетики «магічного реалізму», де поєдналися елементи фантастичного, побутового, реального та ірреального [14; 82].

Натомість режисер часто і влучно використовує в постановці християнську символіку – хрести, купелі, дитячу колиску та дерев'яну плаху. Вайріх намагається відійти від локального трактування містичної оповіді Гоголя, він уникає виразних етнічних ознак та фольклорності. В своїй інсценізації постановник тяжіє до універсального та глибинного прочитання філософського сюжету, що йому зрештою вдається. Задум режисера особливо яскраво читається у фіналі вистави, за його версією Відьмака перемагає не Вершник-Іван, а дитина, чий супротив розбиває вщент непереможне зло [40]. Фінал сценографка та художниця костюмів Анна Шеттль прокоментувала наступним чином: «Тепер, коли ми побачили всю хоробрість українців, які у часи війни показали світові, що означає боротися за демократію, права людини та свободу, ми хочемо, щоб у фіналі опери прокляття зняли. Вважаємо це своєрідною даниною хоробрості української нації» [60].

Останні кілька років діяльність вітчизняного музичного театру позначена появою нових українських творів у репертуарі. Із розумінням нагальної потреби обороняти кордони своєї країни до суспільства прийшло розуміння необхідності вибудовувати також культурні свої бар'єри. Почата на кануні повномасштабного вторгнення тенденція національних оперних колективів створювати власний контент стала важливим кроком до культурної сепарації із ворогом.

Сьогодні, коли українське суспільство безповоротно переконалось у необхідності активної культурної самоідентифікації, звернення сучасних митців оперного жанру, в тому числі до фольклорних витоків, відіграє важливу роль у створенні національного мистецького продукту. Крім того, національний фольклор та обрядові елементи часто стають важливим

свідченням не лише відданості традиціям, а й фактором відкриття нових просторів для новаторства в музично-театральній сфері. І хоча оперу в Україні широкий загал і досі стереотипно сприймає як жанр елітарний, не призначений для широкого кола реципієнтів, є надія, що залучення досвідчених відомих та молодих обдарованих митців до створення нових музично-театральних творів змінить цю ситуацію.

Тож можна зробити висновок, що розвиток сучасної української опери у XXI столітті відзначається поступовим, але стійким процесом інтеграції нових творів вітчизняних композиторів у репертуар національних театрів. Попри кризові явища в музичній індустрії та тривалу відсутність системної культурної політики, останні роки позначені знаковими прем'єрами, які засвідчують зростання інтересу до сучасної української музичної драматургії. Залучення провідних режисерів до постановок нових опер сприяє виробленню сучасної художньої мови, де поєднуються традиційне фольклорне начало та інноваційні засоби виразності.

Успішні кейси цього процесу, «Катерина» Олександра Родіна, «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич та «Страшна помста» Євгена Станковича, доводять, що сучасні українські опери можуть стати важливою частиною культурної самоідентифікації та водночас відповідати вимогам сучасного європейського театального процесу. Подібні проекти демонструють потенціал для подальшого розвитку національної опери і підкреслюють необхідність цілеспрямованої політики замовлень нових творів театрами. Саме така стратегія може забезпечити стабільність і актуальність жанру, відкриваючи нові горизонти для української музичної культури.

В свою чергу, особлива роль у становленні сучасної української опери належить режисерам першопрочитань щойно написаних творів, адже саме вони стають ключовим посередником між композиторським

задумом і сценічною реалізацією. Завдяки їхнім інтерпретаціям нові твори отримують художню цілісність, сучасну театральну мову та можливість комунікації з публікою. Режисери визначають, у який спосіб фольклорне начало, історичний матеріал чи новітні експериментальні техніки втілюються на сцені, тим самим формуючи естетичні орієнтири для подальшого розвитку оперного жанру, як власне перформативного виду мистецтва.

Розділ 3

Режисерський досвід сценічного втілення сучасних українських моноопер.

Сьогодні незалежний драматичний театр в Україні є досить популярним явищем. Мистецькі продукти цих колективів здатні конкурувати із творчими здобутками представників державного сектору, і часто виявляються цікавішими та ближчими за сприйняттям не тільки в сучасному українському глядачеві, а й зарубіжним поціновувачам театру.

Серед творців оперного жанру менше сміливців, готових піти у «вільне плавання», адже постановка опери набагато дорожча за драматичну виставу. Проте опанувавши майстерність написання грантових заявок, деякі незалежні представники оперного мистецтва також змогли досить яскраво заявити про себе та досягти успіху не тільки в межах України. Серед них визнані далеко за межами країни «Opera Aperta» Романа Григоріва-Іллі Разумейка, «Nova Opera» Влада Троїцького, формація «Open Opera Ukraine», якою одночасно опікуються три музи - Наталя Хмілевська, Галина Григоренко та Анна Гадецька.

За успішними колегами перші незалежні кроки в професії поступово роблять і представники молодшої плеяди оперних режисерів, серед діяльності яких значне місце посідають мої режисерські проєкти, які стали предметом дослідження цього розділу.

3.1 Ініціювання створення оперної трилогії «KAVKA» та співавторство в моноопері «Є» Вікторії Шинкаренко

При розгляді сучасної української оперної сцени особливу увагу варто приділити взаємодії молодих композиторів і режисерів, що створює нові можливості для втілення інноваційних мистецьких концепцій. Однією з таких ініціатив стало моє співробітництво як режисерки із

композиторкою Вікторією Шинкаренко, що дало змогу поєднати авторську музичну творчість із оригінальною сценічною візією. Саме це партнерство стало основою для створення трилогії «KAVKA» та моноопери «Є. Назавжди», де я як режисерка не лише координувала процес постановки, а й виступила співавторкою художньої концепції композиторського твору, забезпечуючи інтеграцію музики, драматургії та сценічного образу.

Вікторія Шинкаренко здобула освіту у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, де навчалася в класі професорки Лесі Дичко, яка відіграла ключову роль у формуванні її як композиторки та стала авторитетним наставником. Саме завдяки професорці Вікторія відкрила для себе звучання старосвітської кобзи й бандури. За порадою Лесі Дичко молода композиторка паралельно займалася у студії бандуристів, де опановувала народні інструменти. Цей досвід визначально вплинув на її творчий шлях: Вікторія почала створювати твори для голосу з акомпанементом кобзи та сама ж виконувала їх.

Поряд із захопленням народною музичною традицією ще у студентстві Вікторія виявляла значний інтерес до сучасних музичних технологій. У 2018 році, під час XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми музичної науки в молодіжних дослідженнях» у Києві, вона втілила свою концепцію - «Презентацію художніх і навчальних проєктів студії електроакустичної музики НМАУ», кураторкою якого виступила знана українська композиторка Алла Загайкевич.

Після завершення навчання на композиторському факультеті Вікторія вступила до аспірантури та стала членкинею Національної спілки композиторів України. З цього часу розпочався її шлях як професійної композиторки та викладачки, що працює в різних музичних інституціях столиці.

Сьогодні творчий доробок Вікторії налічує значну кількість творів у різних жанрах. Серед них: прелюдія «Ранок» для фортепіано; «Малі варіації» та два цикли варіацій на теми українських народних пісень; «Розділення» — чотири мініатюри для скрипки та фортепіано; романси «Про зиму» для мецо-сопрано й фортепіано на тексти українських авторів; соната для фортепіано; соната для фортепіано й вібрафона; соната для флейти та ударних (фортепіано, малий барабан, кампанеллі); хорова музика — «Молитва», «Мирна ектенія»; симфонія «Протистояння»; «Палімпсест» для оркестру; балет «VIP маскарад» у десяти картинах; перформанс «Два настрої Джокера»; вокальні твори з інструментальним супроводом, зокрема «Сонце» та «Обійми мене» (до однойменного короткометражного фільму); цикл «LUCЕ» для голосу, фортепіано, саксофона, органа й бас-гітари; електроакустичний цикл «Портрети» («Тюнер біля каміна», «Бариска», «Венічка», «Муха»); численні камерні та вокально-інструментальні композиції, серед яких твори для кобзи [82].

Хоча українська культура становить ядро творчої ідентичності Вікторії, вона також відчуває глибокий зв'язок із чеською культурною спадщиною. У своїх інтерв'ю композиторка неодноразово підкреслювала, що зростала у двомовному середовищі — українському та чеському, і для неї обидві традиції є невід'ємними, адже належать до спільної слов'янської культурної спільноти. Її зацікавлення чеською традицією особливо проявилось у створенні камерної оперної трилогії «KAVKA», натхненної творами Франца Кафки. Вона розповідала, що прагнула зрозуміти, чому твори письменника викликають у читачів страх. Після уважного вивчення його текстів композиторка виявила в них не лише темний підтекст, а й іронічні відтінки, які балансують на межі трагізму. В інтерв'ю журналу «ZBRUČ» Вікторія зазначила: «Людина часу — ось що мене зачепило у творчості та постаті Кафки. Він напрочуд точно схоплює мінливість часу у своїх творах, особливо в “Процесі”, “Перетворенні” та

“Замку”. Ці тексти я сприймаю як своєрідну еволюцію людської іпостасі» [5].

Моє знайомство як режисерки з композиторкою Вікторією Шинкаренко відбулося під час її роботи над монооперою «Перетворення» у стінах Національної музичної академії України. У процесі численних обговорень концепції цього твору композиторка поділилася намірами розширити свою ідею написання опери за Францем Кафкою та реалізувати оперну трилогію за мотивами творів письменника. Оскільки напрям моїх професійних інтересів на той час був пов'язаний із пошуком форм співпраці з молодими українськими композиторами, я ініціювала пропозицію здійснити постановку її майбутнього твору.

Упродовж роботи над оперною трилогією відбувалася постійна взаємодія режисера й композитора: Вікторія надавала мені для ознайомлення ескізи, ми обговорювали окремі драматургічні епізоди, визначали шляхи сценічної реалізації та художнього втілення образної системи «кафкіанського» всесвіту. Перший етап апробації відбувся у форматі концертної презентації у 2020 році в Театрі між III колон, а завершена сценічна версія була представлена у 2023 році на сцені Малої опери на Лук'янівці.

У трилогії «Kafka» Шинкаренко продемонструвала професійне володіння різними композиторськими техніками, майстерність оркестровки, вміння працювати з поетичними текстами та перетворювати їх у лібрето, а також тонке чуття музично-драматургічної форми. Саме ці якості привернули увагу українських музикознавців: зокрема, на Третій міжнародній конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» було представлено доповідь Пешкової В.А. на тему «“Перетворення” з трилогії “Kafka” В. Шинкаренко: втілення ритмічних особливостей вербального тексту (до 140-річчя з дня народження Ф. Кафки)».

Зрештою, оперу «KAVKA» втілила незалежна мистецька формація «Art.Razom» у постановці режисерки Марини Рижової та під орудою молодого диригента Івана Стецького. До роботи долучилися асистент головного диригента Національної оперети України Ярослав Близнюк, концертмейстерка Лідія Ночовська, молоді актори формації та запрошені солісти. Серед виконавців — Володимир Соколовський, Павло Бельський, В'ячеслав Крижановський, Валерія Гусак, Надія Більдій. Музичну драматургію втілював Національний камерний ансамбль «Київські солісти».

Суттєвою рисою цього проєкту є те, що його реалізація відбулася без залучення грантової чи інституційної підтримки. Постановка стала можливою виключно завдяки особистим фінансовим зусиллям ініціаторки проєкту. Адміністрація Малої опери надала підтримку у вигляді мінімізації орендних витрат, однак усі інші аспекти забезпечення — технічне оснащення, робота оркестру та супровідні витрати — були покладені на плечі організатора постановки. При цьому варто підкреслити високий рівень ентузіазму всіх учасників творчого процесу, завдяки чому стало можливим повноцінне сценічне втілення трилогії.

Режисерська концепція полягала в наступному: «KAVKA — це історія про кола, якими ми щодня блукаємо в гонитві за ілюзіями. Водночас це історія про вихід за межі замкненого кола й початок нового витка... а сучасна українська опера молодої композиторки — саме те, що потрібно для цього нового етапу».

Диригент Іван Стецький наголосив: «У цій музиці відчувається індивідуальний стиль композиторки та її надзвичайна увага до деталей, які не існують окремо. Вікторія Шинкаренко створила цікавий мікрокосмос, що відразу занурює слухача у внутрішній світ героїв». А соліст Володимир Соколовський поділився своїм виконавським завданням так: «Мій персонаж перебуває у пастці нічних жахів, які він уже не може

відділити від реальності. Чи здатний він вирватися з цього кола? — головне питання вистави. Моя мета як виконавця — передати цей філософський підтекст, поєднавши акторську та музичну складові» [5].

На цьому проєкті співпраця композиторки та режисерки тільки почалася, тож незабаром в тандемі було створено монооперу «Є» за інтерв'ю Євгенії Мірошниченко, де Марина Рижова виступала лібретисткою, а композиторка створила перепрочитання психологічних станів видатної співачки.

Євгенія Семенівна Мірошниченко належить до ключових постатей в історії українського оперного мистецтва XX століття. Її ім'я стало символом непересічного вокального дару та унікальної акторської харизми, відоме як в Україні, так і за її межами. У 2021 році відзначалося 90-річчя від дня народження видатної співачки. До цієї дати за підтримки Українського культурного фонду відбувся міжнародний фестиваль, присвячений її пам'яті, в якому взяли участь відомі учні примадонни. Поряд із цим ювілейним заходом реалізовано незалежний мистецький проєкт «Є. Назавжди», створений молододою командою Art.Razom із метою привернути увагу до важливої ініціативи останніх років життя Мірошниченко – створення «Малої опери» для молодих митців.

У театральному середовищі й досі зберігаються легенди про довгі черги за квитками на виступи Євгенії Семенівни, а також численні перекази про її впливових шанувальників і складний характер. Завершивши сольну кар'єру, співачка цілковито присвятила себе викладацько-громадській діяльності. У 2004 році з її ініціативи та за підтримки Київської міської ради було створено комунальний заклад «Київська мала опера», що мав забезпечувати випускників консерваторії робочими місцями та функціонувати як незалежний оперний театр.

Євгенія Мірошниченко болісно реагувала на відсутність можливостей для професійної реалізації своїх вихованців, які роками

здобували освіту, але після завершення навчання залишалися поза мистецьким ринком праці. Упродовж останнього десятиліття життя вона вела боротьбу з бюрократичною системою, яка виявилася байдужою до розвитку культури. У 2009 році співачка отримала офіційне повідомлення про неможливість реконструкції приміщення для «Малої опери». Того ж року не стало легенди української сцени. Саме ідея незалежного театрального проєкту видавалася найбільш адекватною формою вшанування її пам'яті, адже турбота про мистецьку молодь була головним завданням останніх років життя примадонни. Характерним є і те, що держава, яка свого часу з великим розмахом відзначала її 70-річчя, не організувала жодного заходу до 90-річного ювілею співачки. Таким чином, ініціатива молодих митців стала символічною даниною пам'яті та знаком передачі естафети новому поколінню.

Написання лібрето та музики зайняло цілий рік. Здавалося, що найбільші складнощі вже позаду в минулому, втім почалася непроста організаційна робота. Перше питання, яке постало — це питання солістки. Серед можливих претенденток була одна з випускниць Євгенії Семенівни — колишня солістка Національної опери України, заслужена артистка України Сусанна Чахоян. Вона була готова підтримати ідеї, що продовжували справи своєї викладачки. Адже у власному інтерв'ю так розмірковувала на тему Малої опери: «Я думаю, на сьогоднішній день немає тієї особистості, яка б могла за собою повести. Євгенія Семенівна не встигла... До того ж, час змін, в якому ми існуємо... Наша держава іноді нагадує мені молоденьку дівчину, яка в певному віці ще не задумується про те, що її найважливіша місія - виростити достойне наступне покоління, а єдиний шлях до цього – це освіта та культура» [48].

Проте стилістика моноопери «Є. Назавжди» була зовсім не близька співачці, тому ознайомившись з першою «версією» твору вона відмовилася від виконання. Ця відмова стала доленосною для моноопери,

адже саме тоді композиторка повністю змінила твір. І вже після цієї зміни в проєкті з'явилася Наталка Чепченко, яка на сьогодні є єдиною виконавицею цього твору.

Після визначення з солісткою, режисерка разом з піаністкою Лідією Ночовською та диригентом Іваном Стецьким почали готувати до випуску виставу, але на заваді став COVID. Попри те, що після пандемії на Україну чекали ще важчі часи — повномасштабне вторгнення 2022 року, у 2023 році режисерка версія вистави нарешті отримала сценічне втілення. Відбулося це саме в «Малій опері» у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під орудою диригентки Наталії Стець за участі солістки Наталки Чепченко.

Окрім соціального підтексту, проєкт мав значущу мистецьку складову. В його рамках композиторка Вікторія Шинкаренко створила новий твір, заснований на документальних матеріалах — інтерв'ю Євгенії Мірошніченко. Така практика є рідкісною для української опери, адже зазвичай композитори пишуть «у стіл», не маючи впевненості у сценічному майбутньому своїх творів. У випадку моноопери «Є» музика від початку розроблялася для конкретної постановки у тісному діалозі з режисеркою. Вибір жанру також набув символічного значення, оскільки саме з моноопери Віталія Губаренка «Листи кохання» розпочалася оперна кар'єра Мірошніченко.

Усвідомлюючи неможливість відтворення сценічного образу видатної співачки, яку ще добре пам'ятає сучасна публіка, автори визначили форму постановки як художній спогад, або ж «оперу-рефлексію». Це дозволило молодій виконавиці Наталії Чепченко не імітувати примадонну, а висловлювати власне ставлення до актуальних тем, закладених у лібрето: шляху становлення митця, ставлення суспільства до культури, проблеми байдужості.

Складність роботи над постановкою зумовлювалася відсутністю у режисерки та виконавиці достатнього досвіду в жанрі моноопери. Одним із викликів було перетворення психологічної дії у цілісний сценічний малюнок. Концепція «зруйнованого театру життя» допомогла зберегти єдність атмосфери, хоч інколи сценічна дія втрачала динаміку. Структура твору, поділеного на епізоди, одночасно полегшувала і ускладнювала завдання виконавиці: приховувала розриви драматургії, але вимагала концентрації для поєднання епізодів у єдине ціле.

Важливим було знайти адекватний спосіб сценічного існування. Класичний принцип «четвертої стіни» не відповідав документальній природі твору, тому застосовано прийоми майданного театру, що передбачають безпосереднє звернення до глядача. Це надало виставі інтонацій сповіді, що посилює емоційний вплив.

У результаті творці представили переосмислений образ оперної діви – щирої, відкритої, безпосередньої. Провідною ідеєю стала думка: «Ми помираємо не від старості, а від образ», яка у музичному матеріалі перетворилася на лейтмотив моноопери. У фіналі, де звучить світлий вальс, з'являється життєстверджуючий контраст до попередніх драматичних частин. Завершальні слова «Не подарую ворогам такої радості» утверджують відчуття присутності духовного спадку Мірошніченко, незважаючи на нездійснену мрію про «Малу оперу».

За словами авторів, проєкт став спробою прямого діалогу з великою примадонною, закликком повертатися до її спадщини та продовжувати її справи. Символічним жестом стало завершення вистави: на впорядкованій сцені лишаються порожні стільці, готові прийняти нове покоління артистів. Незалежний проєкт «Є. Назавжди» не мав комерційного характеру, проте став потужним мистецьким і соціальним висловлюванням. Він дав молодим митцям можливість заявити про власну

позицію та прагнення працювати в Україні, водночас вшановуючи пам'ять Євгенії Семенівни Мірошніченко.

Можна підсумувати, що реалізація камерних опер композиторки Вікторії Шинкаренко відбулася завдяки активній участі режисерки, яка виступила не лише організаторкою, а й співавторкою творчого процесу. Її ініціатива сприяла появі незалежної постановки трилогії «КАВКА» та моноопери «Є. Назавжди», забезпечивши інтеграцію авторської музики та сценічної концепції, а також конкретизацію драматургічних і художніх рішень.

Режисерка взяла на себе координацію всіх аспектів творчого виробництва, включаючи роботу з виконавцями, технічне забезпечення та організацію репетицій, при цьому забезпечивши фінансову самостійність проєкту. Спільна робота з композиторкою дозволила створити цілісний художній простір, де музика та сценічна драма взаємодіють органічно, а жанр «опери-рефлексії» став ефективним засобом передачі документальної та психологічної основи творів.

Отже, у роботі доведено, що режисерка у цих кейсах виконала ключову роль у формуванні сучасної української опери як мистецького продукту, що одночасно поєднує соціальний зміст, інноваційні жанрові експерименти та рівень художньої реалізації. Її діяльність як ініціаторки та співавторки підкреслює значення незалежних ініціатив у розвитку національного музичного театру та створенні умов для професійної реалізації молодих митців.

3.2 Перепрочитання моноопер «Листи кохання» та «Самотність» Віталія Губаренка

Сучасна динамічна епоха стрімких змін та пришвидшених ритмів привертає увагу театральних діячів до малих форм. Зокрема, дотримання санітарно-епідеміологічних норм у зв'язку з поширенням пандемії COVID-

19 змусило оперний театр, із традиційними для нього великими формами та масовими сценами, звертатися до камерних жанрів. Тяжіння постановників до камерності висловлювання пророкували ще більше 100 років тому. Зокрема, наприкінці XIX століття шведський письменник Август Стріндберг в своєму есе «Про сучасну драму в сучасному театрі» стверджував: «Смаки часу, занадто квапливого, лихоманного часу, схоже, тяжіють до стислості та повноти вираження... Одна сцена, очевидно, прагне стати типом сучасного театрального твору», «формулою майбутньої драми» [51]. Проте, незважаючи на лаконічність, стислість, економність та зовнішню невибагливість жанру моноопери, українські музичні режисери досі не поспішають звертатися до цього жанру. Попри свою, на перший погляд, малокомпонентність постановка моноопери має безліч «підводних каменів», які стають перепорою успішному життю жанру на українських оперних сценах.

Звертаючись до постановки моноопери, важливо розуміти чинники, під впливом яких відбувалось становлення жанру. З одного боку, моноопера виникла в обставинах експериментальної діяльності митців, направленої на поглиблення психологічного аспекту оперного жанру. Художники прагнули деталізувати його змістовний підтекст, розширити та збагатити арсенал виразних засобів оркестру. З іншого ж боку, сценічне втілення такого твору вимагало набагато меншої матеріально-технічної бази, ніж велика багатоактна опера, та була доступнішою до постановки в театрі з суто економічних причин.

За визначенням дослідників народження моноопери як жанру припадає на 1909 рік. Цього року з-під пера німецького композитора Арнольда Шенберга у мистецький світ вийшла монодрама «Очікування», написана на лібрето лікарки Марії Паппенхайм. Ставши одним із найвищих проявів естетики експресіонізму, твір започаткував новий стиль вокального виконання – *sprechgesang* («розмовний спів») та моментально

отримав у відгуках критиків репутацію «протесту проти оперного кїтчу». Композитором Шенбрегом було намічено новий шлях розвитку музичного театру, що тяжів до камерного вислову.

«Очікування» Шенберга написано через рік після «Електри» Штрауса, та це стало історично новим етапом у розвитку одноактної опери та музичного театру загалом. Проте твір вперше прозвучав на широкий загал лише у 1924 році у Празі. Шенберг був митцем, творчість якого формувала експресіонізм як мистецьку течію. Прагнення до нової якості експресіонізму, коли «звуки стають... ніби твариною безпосереднім виразом чуттєвих та духовних рухів», стало головною рушійною силою в творчості композитора. «Очікування» належить до «Ich-Drama» («я-драма»), характерного типу експресивної драми, в якій весь простір виступає як проекція свідомості та підсвідомості героя [51].

Проте якщо Арнольд Шенберг мав на меті створення експресіоністичної фантазії, посилюючи містичне начало сюжету, то 1958 року Франсис Пуленк цілеспрямовано створює музично-драматичний твір для одної виконавиці - монооперу «Людський голос». Попри те, що опера "Людський голос» створювалась композитором на замовлення, в ній присутні безліч особистісних нот композитора. До такого жанрового звернення його надихнула видатна Марія Каллас, яка в своєму існуванні на сцені була настільки яскрава та переконлива, що ніби відсувала на другий план своїх партнерів.

Як і Шенберг, Пуленк уникає імені Жінки, позбавляючи лібрето будь-якої конкретики. На меті у композитора не історія певного персонажа, а палітра людських почуттів та психологічних переживань. Автор уособлює в одній трагедії безліч схожих жіночих долей. Ця безумовна дотичність реципієнта до сюжету стає однією з головних рис жанру.

На радянському музичному просторі моноопера з'явилась у 1960-х роках, у час активних суспільних та культурних перетворень. На

драматичній сцені розквітають нові напрями та жанри: одноактнап'єса, театр одного актора, театр у фойє. У філармонічних програмах присутні концертно-сценічні версії сольних та ансамблевих номерів, моновистави та літературні композиції. Найбільшу можливість висловлення в ці роки отримує телевізійне мистецтво, максимально наближуючись до глядача. Як ведучий елемент фільму чи телевізійної вистави стверджується довгий крупний план героя на екрані, з його внутрішніми конфліктами та переживаннями. Використовуючи ресурси один одного, гібридні жанри мистецтва значно збагатились новими виразними засобами та вплинули на розширення мистецьких кордонів, привернувши увагу творців до камерних різновидів мистецтва, зокрема, до жанру моноопери.

Моноопера «Листи кохання» за новелою «Ніжність» Анрі Барбюса вже давно стала мистецькою візитівкою українського композитора Віталія Губаренко. У науковому просторі дебатуються декілька версій витоків задуму відомої української моноопери. Згідно тверджень дослідниці творчого доробку Віталія Губаренка Ірини Драч, сюжет Барбюса композитору запропонував Едуард Яворський [27]. На сторінках монографії «Євгенія Мірошніченко» Тетяна Швачко стверджує, що написати монооперу Віталію Сергійовичу якось жартома порадила сама Євгенія Семенівна, і разом із композитором вони шукали літературне першоджерело. А в своїх спогадах у документальному фільмі «Il dolce suono» (автор – Олена Белкіна), присвяченому 90-річчю від дня народження Євгенії Мірошніченко, вдова композитора Марина Романівна Черкашина-Губаренко зазначила, що пропозиція створити монооперу для примадонни композитору надійшла від режисера Володимира Бегми. Можна зробити припущення, що усі вищенаведені чинники одночасно посприяли створенню опусу, який, дійсно, першочергово був присвячений Євгенії Мірошніченко. Але пізніше погляди на прочитання музичного твору у композитора і виконавиці розійшлись.

За словами дружини композитора Марини Черкашиної-Губаренко, у роботі над твором композитор акцентував драматизм сюжету «Листів кохання», що не завжди відповідало можливостями легкого колоратурного сопрано, яким володіла Мірошниченко. Як наслідок, виконуючи монооперу Євгенія Семенівна дещо інтерпретувала музичний матеріал, частково змінивши вокальну партію твору. Проте, ці нюанси композитор вважав принциповими, та за життя критикував виконання легендарної співачки. Інцидент настільки вразив Віталія Губаренка, що той навіть змінив рішення та присвятив свій твір співачці Валентині Соколик, чиє виконання в точності відповідало задуму композитора [27].

Повертаючись до знакової для української опери постаті Євгенії Семенівни Мірошниченко, попри перекази про її імпульсивний та різкий характер, співачка не тільки не образилась на композитора за зміну присвяти моноопери, а й після смерті Віталія Губаренка взяла безпосередню участь в поновленні вистави «Ніжність» на сцені Національної опери. До честі Євгенії Мірошниченко, вона не тільки ризикнула взяти участь у незвичній для себе режисерській постановці, але й, по великому рахунку, саме завдяки її значному виконавському іміджу на великій оперній сцені з'явився доволі експериментальний для свого часу музичний твір.

Через двадцять років після написання «Листів кохання» Віталій Губаренко знов звертається до жанру моноопери. 1994 року у Києві відбулась прем'єра концертної версії твору «Самотність» для тенора та симфонічного оркестру під керівництвом диригента Ігоря Палкіна. Основа лібрето моноопери – любовні листи, але на цей раз письменника Проспера Меріме. Першим та, на жаль, на сьогодні єдиним виконавцем «Самотності» став тодішній соліст Національної опери Олександр Востряков. І, попри схвальні відгуки, багато років моноопера чекала на своє сценічне втілення.

Сучасне мистецтво, відповідаючи загальним тенденціям складних світових процесів, розвивається в руслі синтетизму та мультижанровості. Культурні творці сьогодення поєднують у своїх творах різноманітні техніки, експериментують з виразними засобами та естетиками, активно звертаються до суміжних видів мистецтва. Реформуються навіть такі консервативні інституції як філармонія. Зокрема, за останні сезони сцена Національної філармонії України відкрила свій простір для концертів сучасної музики, пілотних проєктів молодих українських композиторів, перформансів електроакустичної музики. Також, в репертуарі головної філармонійної інституції все частіше можна побачити музично-драматичні вистави і камерні опери.

Сучасний простір філармонії поступово перетворюється з вишуканого аскетичного холу на мистецький хаб, де окрім концертів класичної музики відбуваються лекції, творчі зустрічі та перформативні події. Зрештою, подекуди «класична» інституція повертається до своїх першочергових цілей – створення музичного ком'юніті та формулювання важливих культурних меседжів. За визначенням Юрія Чекана, філармонія є базовим компонентом інфраструктури музичного, а, отже, і загально культурного життя країни. І, на відміну від оперного театру, який з самого початку орієнтований на одержання прибутку з показу вистав, філармонія як інституція в першу чергу була покликана продукувати культурні сенси.

Наприкінці ХХ ст. одним з головних репертуарних векторів Національної філармонії стала саме презентація сценічно-концертних версій опер. Звернення інституції до постановки оперних творів було обумовлено рядом причин. По-перше, філармонія виконувала освітню функцію і активно займалась просвітницькою діяльністю. Тому в першу чергу звернення до концертно-сценічних постановок опер зумовлювалось мобільністю кінцевого продукту та можливістю показу такої версії на гастролях в будь-якому приміщенні.

По-друге, процес постановки та реалізації оперного твору мав сприяти удосконаленню майстерності артистів філармонії. По-третє, головним вектором розвитку оперного жанру в стінах філармонії обрали камерну оперу. Концертно-сценічна постановка такого твору не висуває великих вимог щодо спеціального приміщення, освітлення чи декорації. Тут можна і треба робити ставку на мінімалізм оформлення, художній переконливості виконання та якісному музичному прочитанні.

2022 року у Національній філармонії України вперше за 26 років змінилось художнє керівництво. Новим очільником інституції став композитор та громадський діяч Михайло Швед. Разом із генеральним директором почали змінюватися і принципи роботи та репертуарної політики інституції. Так, як один із основних векторів роботи НФУ музична керівниця Наталія Стець виокремила виконання маловідомих українських творів та створення мультижанрових проєктів. «Наша мета — привернути увагу слухачів до подій у філармонії, пропонувати актуальні музичні події, які будуть цікаві суспільству. Деякі зі згаданих практик не матимуть миттєвого ефекту, але результат ми побачимо з часом. І так невеликими кроками будемо впроваджувати нове», – наголосила Наталія Стець в інтерв'ю виданню The Claquers [51].

Так у сезоні 2023/2024 на сцені Колонного залу ім. М.Лисенка відбулися три концертні оперні постановки. А саме опера «Родинний альбом» сучасного польського композитора Єжі Корновича, вечір моноопер Віталія Губаренка (обидві у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата», диригентка Наталія Стець; режисерка Марина Рижова). Тоді до 90-річчя від дня народження Віталія Губаренка відбувся показ програми «МОНО», яка включала показ двох моноопера композитора – «Листи кохання» (1972) та «Самотність» (1993). Склад постановників, режисерка Марина Рижова, диригентка Наталія Стець та Національний ансамбль солістів «Київська камерата», ставили за мету

повернути на сцену творчий доробок українського композитора. За день до події в Національній філармонії аналогічна прем'єра двох моноопер в один вечір відбулась на сцені ХНАТОБ/СХІД ОПЕРА в спільному проєкті театру з ХНУМ ім. І.Котляревського. У харківській постановці на сцені відтворювався інтер'єр кімнати, де по черзі розгортаються події жіночого і чоловічого листування. За режисерським задумом, на сцені Національної філармонії дві історії мали об'єднатися в одну історію пари, взаємовідносини якої розвивалися в єдиному просторі.

Складність сценічного втілення, в першу чергу, полягала у самому сценічному просторі. Розширений склад моноопер фізично зайняв усе місце на підмостках Колонного залу, що унеможливило розвиток сценічної дії на планшеті сцени. Тоді за задумом режисерки і схваленням диригентки солістів-вокалістів було розміщено в різних просторах. Тетяна Бондар виконувала «Листи кохання» знаходячись над оркестром, з балкону над сценою, а Сергій Бортник у «Самотності» існував просто серед оркестрантів.

Для об'єднання історій в одне ціле режисеркою було використано форму спогадів, які транслювалися проєкцією відео-фрагментів прогулянок пари виконавців філармонією на стелю та акторськими етюдами пари перформерів в глядацькій залі. Зрештою, в другій моноопері «Самотність» на місці у глядацькій залі, де існувала пара, з'являється Тетяна Бондар. Вона сидить поруч з жінкою, до якої на останніх акордах після фрази «Однаке вже ледь вдається пригадати, що колись ми всі були щасливі...» приєднується Сергій Бортник із сином. У глядацькій залі історія цих двох людей закінчується, два тепер вже окремих один від одного життя, які випадково через роки опинилися на сусідніх кріслах, продовжують існувати в просторі філармонії. А на балконі над сценою і оркестром пара перформерів лишаються тим самим щемливим спогадом минулого кохання.

Вистава запрошувала глядачів в емоційну подорож сторінками спогадів пари, яка не витримала випробувань своїх відносин. Філармонія - знакове місце для цієї пари. Простір фактично ставав свідком розвитку всіх щасливих та кризових подій, які переживали закохані. Зрештою, люди не зберегли свої стосунки, проте коридори і глядацька зала філармонії зберігають цю історію любові, як і усі інші, які відбувалися в серці столиці.

За режисерським задумом, глядацька зала філармонії стала головним місцем сценічної дії. Виконавці-персонажі існували просто між глядачів, переживаючи свої спогади в різних точках концертного простору. Простір сцени - традиційно лишився магічним місцем співтворчості диригентки та оркестру.

Попри те, що сюжет «Листів кохання» побудований навколо фізичного самогубства героїні, у виставі подія трактується як смерть метафорична. Жінка втратила своє кохання, а, отже, зрадила собі і врешті втратила ту версію себе, яка була щаслива поруч із коханим. «Самотність», що написана композитором через 20 років після першої моноопери, трактується відповіддю чоловіка на спогади про минуле. Він згадує початок їх спільних стосунків, демонструє свою сторону і свої аргументи в цьому конфлікті. Весь цей час в залі сидить його сценічна партнерка, а навколо них оживають різні етапи їх стосунків, які оживають в просторі у виконанні пар перформерів. І, зрештою, герой приходить до висновку, що час відпускати цю історію.

Монодрама закінчується словами героя «важко пригадати, що ми колись були щасливі». На інструментальному постскрипті герой зникає і зрештою з'являється в залі і сідає біля жінки і дитини – його сім'ї. Колишні закохані поруч в глядацькому просторі дослухують оркестрову гру. А стіни філармонії готові розказати ще безліч історій кохання, свідками яких їм довелося бути.

Єдиний критичний відгук на постановку моноопер Губаренка в НФУ без вказівки режисера належить критиці Лізі Сіренко і стосується він виключно вокального аспекту виконання музики ХХ ст. [59]. Очевидно, режисерський задум було втілено не до кінця, а отже, і глядацьке прочитання залишило бажати кращого. Зрештою, ті поціновувачі філармонійного жанру, які того вечора опинилися в залі, здебільшого прийшли на «Київську камерату» та музику Віталія Губаренка.

Під час нашої останньої зустрічі з Мариною Романівною Черкашиною-Губаренко ми обговорювали можливість об'єднання двох моноопер Віталія Губаренка в єдиний цілісний композиторський твір. Ідея та намір реалізувати цей експеримент належали Марині Романівні, яка вбачала у цьому цікавий художній потенціал.

Для підтримки цієї ідеї я звернулася з пропозицією подібної співпраці до київського композитора Олексія Войтенка, який мав досвід роботи над реставрацією творів Володимира Загорцева, проте отримала відмову митця. Наступним кроком було звернення до харківського композитора Олександра Щетинського, який зауважив наступне: «Ці моноопери треба виконувати окремо. Вони мають певну форму, послідовність розділів, темпів, характерів. Якщо їх сумістити, все це зруйнується, і вийде бесформенна послідовність. Я б не радив так робити. Натомість зіграти спочатку «Листи кохання», а потім «Самотність» — це буде гарно». Після смерті Марини Романівни у червні 2024 року остаточно було прийнято рішення не втручатися в первісний композиторський задум і об'єднати дві моноопери виключно в межах режисерської інтерпретації. Так на сцені Національної філармонії 20 червня 2025 року відбулася постановка за монооперами Віталія Губаренка - триб'ют Марині та Віталію Губаренко.

Режисерське перепрочитання моноопер Віталія Губаренка стало важливим прикладом того, як камерна форма може оживати у сучасному

сценічному просторі. Ідея об'єднати «Листи кохання» та «Самотність» у єдину драматичну лінію показала, що режисер може виступати не лише виконавцем задуму композитора, а й співавтором нової інтерпретації, створюючи додаткові сенси та емоційні зв'язки між творами.

Перепрочитання творів дозволило відтворити психологічні та емоційні нюанси героїв, які не були повністю виявлені у перших виконаннях, та надало глядачу можливість зануритися в єдину історію любові та втрат. Водночас, дотримання композиторського задуму у межах кожної моноопери підтвердило важливість балансування між авторським текстом та режисерською інтерпретацією.

Таким чином, досвід постановки на сцені Національної філармонії України засвідчує, що режисерська робота над камерними формами опери є ефективним засобом переосмислення української музичної спадщини, збагачення театрального досвіду та інтеграції класичних творів у сучасний культурний контекст. Перепрочитання моноопер стало можливістю повернути увагу до творчості Віталія Губаренка, водночас демонструючи, що камерна опера здатна утримувати глядача через глибину психологічного та емоційного прочитання.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило виявити низку закономірностей розвитку сучасної української опери та визначити провідну роль режисера в цьому процесі. Аналіз джерельної бази, репертуарної політики національних театрів, діяльності незалежних формацій та ініціатив останніх десятиліть показав, що саме режисерська практика стала ключовим чинником відродження і оновлення жанру.

Державні оперні театри України протягом тривалого часу залишалися в межах консервативної репертуарної політики, що орієнтувалася переважно на класичну європейську спадщину та кілька канонізованих творів українських композиторів XIX століття. Така стратегія призвела до «репертуарного вакууму», про який неодноразово наголошували як науковці, так і митці-практики. Попри поодинокі постановки творів М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, Г. Майбороди чи Станковича, системної присутності сучасних українських опер у репертуарі головних національних сцен не було. Саме тому тягар розвитку жанру виявився покладеним на незалежний сектор, де вирішальну роль відігравали режисери.

Незалежні мистецькі формації — Opera Aperta, NOVA OPERA, Open Opera Ukraine, ART.RAZOM та інші — стали тим середовищем, де відбувалося формування нової української опери. Їхня діяльність демонструє, що режисер сьогодні не обмежується функціями постановника: він виступає одночасно менеджером, продюсером, дослідником і візіонером. У багатьох випадках саме режисери ініціювали створення нових творів, замовляли композиторам музику, обирали тематику, організовували простір для постановок. Таким чином, вони фактично взяли на себе функцію інституцій, які в державних театрах залишалися недієздатними.

Аналіз діяльності провідних українських режисерів — Владислава Троїцького, Василя Вовкуна, Івана Уривського та представників молодшої генерації — засвідчив: режисер сьогодні є стратегом розвитку жанру. Він не лише інтерпретує музичний текст, а й формує художню концепцію вистави, поєднує різні види мистецтва, вводить оперу в сучасний соціокультурний контекст. Режисер перетворюється на концептуального автора, який інтегрує музику, драматургію, сценографію, мультимедійні технології та перформативні практики у єдиний художній простір. Завдяки цьому опера набуває поліфонічного звучання і стає діалогом традиції та сучасності.

Російсько-українська війна радикально змінила контекст функціонування культури. З'явився нагальний суспільний запит на національний культурний продукт, що актуалізувало потребу в нових українських операх. Театри почали поступово реагувати на ці виклики: в Одеській опері з'явилася «Катерина» О. Родіна (2022), у Львівській — «Страшна помста» Є. Станковича (2022), у Національній опереті — мюзикл «Тигролови» (2023). У кожному з цих випадків визначальною була режисерська концепція, що дозволила інтегрувати твір у сучасний контекст і забезпечити його сценічну актуальність. Таким чином, режисер виступив ключовим посередником між суспільним запитом, композиторською творчістю і театральною реалізацією.

Українські режисери дедалі частіше відмовляються від ілюстративності, статичності та академічної патетики, що були характерними для радянської моделі оперного театру. Натомість у центрі сучасної вистави з'являються концептуальність, динаміка, сценічні метафори, експеримент із часом і простором. Такі режисерські підходи дозволяють оновлювати класичний репертуар, надавати нове звучання творам Лисенка, Бортнянського, Станковича чи Леонтовича, а також створювати абсолютно нові зразки сучасної української опери.

Узагальнюючі положення:

- Режисер у сучасному оперному театрі України виконує функції не лише постановника, але й продюсера, менеджера, ініціатора культурних процесів.
- Саме режисерські ініціативи забезпечили появу низки нових українських опер і створили умови для відродження жанру.
- Незалежні мистецькі формації стали своєрідними «лабораторіями», де апробуються нові форми і стратегічні моделі розвитку оперного театру.
- Режисер сьогодні є головним модератором культурного діалогу, який поєднує традицію і сучасність, локальне й глобальне, національне й універсальне.

Отже, режисер у сучасній українській опері є центральною творчою постаттю, без якої неможливе оновлення жанру та його інтеграція у світовий культурний простір. Саме від режисерських стратегій залежить, яким буде обличчя українського оперного театру в майбутньому: чи залишиться він консервативним відтворенням минулого, чи перетвориться на простір креативних експериментів, діалогу з глядачем і міжнародної мистецької конкуренції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аблов А. Шаровари не винні: Чому українське мистецтво плекає власну меншовартість? URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/04/10/253752>
2. Абрамович М. Пройти крізь стіни. – ArtHuss, 2018. – 384 с.
3. Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнар. наук. – практ. конф. Київ, 2-3 березня 2020 р. / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського; ред.-упоряд. О.В. Касьянова. – Київ, 2020. – 256 с.
4. Антонова М. «Art.razom: Якщо державним театрам це не цікаво, тоді має бути цікаво нам» [Електронний ресурс] // The Claquers URL <https://theclaquers.com/posts/10990> (дата звернення 07.03.2023).
5. Антошевська В. «"КАВКА" – прем'єра української оперної трилогії» [Електронний ресурс] // ZBRUČ URL: <https://zbruc.eu/node/115570> (дата звернення 02.06.2023)
6. Арто А. Театр і його Двійник. Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
7. Бєглов В., Левченко С. Розмова з українським режисером, засновником фестивалю «ГОГОЛЬFEST». URL: <https://theukrainians.org/vlad-troyitskyi/>
8. Богачевська О. Владислав Троїцький, митець: Усі, хто створює нове, у певному сенсі, бажевільні. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2021/09/20/vlad-troitskyi-21/>
9. Бондаренко А. Коріолан: «нова опера» чи музичне шоу? URL: <https://varianty.lviv.ua/publikatsiyi/koriolan-nova-opera-chy-muzychne-shou>
10. Веселовська Г. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б.Лятошинського “Золотий обруч” за повістю І. Франка

- “Захар Беркут” // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 6. – Львів, 2006. – С.47–54.
11. Веселовська Г. Минуле повертається: До питання створення першої української державної опери / Г. І. Веселовська // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. - 2018. - Вип. 14. - С. 45-51.
 12. Веселовська Г. Особистісний прагматизм як фактор формування медіапростору сучасної України / Г. Веселовська // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. - 2008. - Вип. 4. - С. 27-29.
 13. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво. Київ: НАКККиМ, 2014. 143 с.
 14. Веселовська Г., Рижова М. Фольклорна складова в лібрето опер сучасних українських композиторів. Художня культура. Актуальні проблеми. Випуск 19. Частина 2 / Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: 2025. С. 79 – 84.
 15. Вишиваний. Король України. Сайт проєкту. URL: <https://vyshyvaniy.com.ua>
 16. Вовкун В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37 С. 207-211.
 17. Глушко М. Композитори Роман Григорів і Ілля Разумейко: "Nova Opera є прикладом культурного самоврядування". URL: https://lb.ua/culture/2018/03/21/392340_kompozitori_roman_grigoriv_i_i_ilya.html
 18. Голинська О. «Та хіба є на світі кара рівна гріхам твоїм?» (Євген Станкович. «Страшна помста»). URL: <https://mus.art.co.ua/ta-khiba-ie-na-sviti-kara-rivna-hrikham-tvoim-yevhen-stankovych-strashna-pomsta/>
 19. Голинська О. Дві прем'єри non stop в одній виставі. URL: <https://mus.art.co.ua/dvi-prem-ieriy-non-stop-v-odniy-vystavi>

20. 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.
21. Гордієнко М. «Молода українська музика на сцені Національної філармонії України — буває чи не буває?» [Електронний ресурс] // Kyiv daily URL <https://kyivdaily.com.ua/tak-zvuchyt-moye-vdoma/> (дата звернення 27.04.2024).
22. Гордієнко М. Дослідження. Сучасна українська музика на сцені Національної філармонії України у 2023 році. URL: <https://theclaquers.com/posts/12812>
23. Гордієнко М. Класика під час війни: українська музична сцена від 2022 року. URL: <https://theclaquers.com/posts/12855>
24. Гоцуляк С. Балет кранів та грнд-опера «НЕРО»: Троїцький пройшов по воді. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/2006/132950>
25. Грабовський В. Невизначальність форми мистецького твору в сучасних поетиках (про книгу Умберто Еко “Відкритий твір”) / Музична україністика: сучасний вимір. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. — Вип. 3. — Бібліогр.: 5 назв. — укр. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/523da632-9eda-45f7-a55d-0f1c6ae57294>
26. Драгомирецька М. М. Відкритий твір як теоретична проблема (на матеріалі малої прози кінця XIX – початку XX ст. Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Том 32 (71) №4 Ч.2. 2021
27. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності Монографія Суми, 2002. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу <https://lib.convdocs.org/docs/index-264125.html>

28. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності
Монографія Суми, 2002. [Електронний ресурс] – Режим доступу до
ресурсу <https://lib.convdocs.org/docs/index-264125.html>
29. Євгенія Мірошніченко назавжди... / О.Вуїма – «Yevhenia
Miroshnichenko forever...» «Євгенія Мірошніченко назавжди...»,
фільм, створений до 80-річчя співачки з альбому «Співає Євгенія
Мірошніченко», режисер Олег Бійма [Електронний ресурс] // URL
https://www.youtube.com/watch?v=RJ8pynekG_g.
30. Євдокимова Н., Павлов Д. Роман Григорів та Ілля Разумейко:
«Завдання театру, який ми робимо, не в тому, щоб розповідати
історії, — для цього є література й кіно». URL:
<https://theukrainians.org/hryhoriv-razumeiko>
31. Жуков А. Репертуарний вакуум в Національній опері. URL:
<https://theclaquers.com/posts/9046>
32. З особистої Facebook сторінки Іллі Разумейка. URL:
<https://www.facebook.com/share/p/1DPSvZuJh4>
33. Іваницька Я. Богдан Струтинський: режисер без вихідних. Книга
друга. – Саміт-книга, 2020. – 520 с.
34. Іващук М. «Гогольфест» не буде проводити заходи в Театрі на
Подолі. URL: [https://www.village.com.ua/village/culture/culture-
news/261977-gogolfest-ne-bude-provoditi-zahodi-v-teatri-na-podoli](https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/261977-gogolfest-ne-bude-provoditi-zahodi-v-teatri-na-podoli)
35. Касьяненко М. Життя та творчість Євгенії Семенівни
Мірошніченко: джерелознавчий аспект [Текст] : дис. ... канд.
мистецтвознавства : 17.00.03 / Касьяненко Марія Андріївна ; Харків.
нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Харків, 2018. – 249 с.
36. Кияновська А. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід//
Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.
Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства:

- зб. статей/ред. упоряд. М.Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. Вип. 89. С.47-57.
37. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — 800 с.
38. Клименко В. Дах, який збудував Влад. URL: <https://eventukraine.com/magazine/dah-yakij-zbuduvav-vlad/>
39. Ковальов О. Владислав Троїцький: «Герої руйнують спокій, вони не потрібні ні нам, ні Європі. URL: <https://zn.ua/ukr/personalities/vladislav-troyickiy-geroyi-ruynuyut-spokiy-voni-ne-potribni-ni-nam-ni-yevropi-.html>
40. Кордовська П. «Страшна помста» Євгена Станковича: Credo, ergo sun? URL: <https://theclaquers.com/posts/10421>
41. Мамонова Г. Композитори Григорів та Разумейко створили лабораторію експериментальної опери. URL: <https://suspilne.media/culture/148128-kompozitori-grigoriv-ta-razumejko-stvorili-laboratoriu-eksperimentalnoi-operi/>
42. На оперній сцені – Євгенія Мірошніченко [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://kyivdaily.com.ua/evgeniya-miroshnichenko/>
43. Оксана Тараненко – режисерка постановки опери «Катерина»: «Катерина – незламна ідентичність». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xf95NszcYYY>
44. Олександр Родін: «Вихід у нашому прагненні до людяності» . URL: <https://kyivdaily.com.ua/kateryna/>
45. Паходзей П. Оперна студія НМАУ імені П.І.Чайковського у контексті музично-театральної культури другої половини XX – початку XXI століття. Дисертація, Київ, 2021.
46. Плахтієнко А. Прем'єра з Честю. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/premyera-z-chestyu>

47. Прем'єра «Страшної помсти» у Львівській опері. URL: <https://zbruc.eu/node/113721>
48. Рижова М. «Сусанна Чахоян. Людина, яка надихає». Інтерв'ю для проєкту з предмету «Театральна критика».
50. Рижова М. Опера на сцені Національної філармонії України: адаптація режисерського задуму до сценічного простору. Художня культура. Актуальні проблеми. Випуск 21. Частина 1 / Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: 2025. С. 227 – 233.
51. Рижова М. Перформативні проєкти в репертуарі Національної філармонії України: особливості сценічного втілення та публічної презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 84. Том 3* / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Видавничий дім «Гельветика»: 2025. С. 76 – 82.
52. Рижова М. Режисура музичного театру незалежної України у світовому контексті: чи існуємо ми на «культурній мапі» світу? // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності /Матеріали Міжнародної науково- практичної конференції. Київ, 2020. - С. 249-255.
- 53.Рижова Марина. Взаємодія українського музичного театру і глядача в умовах онлайн-дійсності ХХІ століття // Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу / Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 2021. – С. 271-277
54. Роберт Вілсон ізсередины / за ред. М.А.Сафір. – пер. З англ. Н. Плахота. – Київ: ArtHuss, 2025. – 336 с.
55. Сіренко Л. «Вишиваний. Король України» - сучасній класичній опері в Україні бути. Але як?.. URL: <https://theclaquers.com/posts/7705>

56. Сіренко Л. «Чорнобильдорф» - нова опера старого світу. URL: <https://theclaquers.com/posts/5458>
57. Сіренко Л. Голоси української музики XX – початку XXI століття. URL: <https://theclaquers.com/posts/8308>
58. Сіренко Л. Де і як живе сучасна класична музика в Україні? Гід для тих, хто слідкує за трендами [Електронний ресурс] // URL <https://theclaquers.com/posts/7194>
59. Сіренко Л. Пафос і біль української опери. URL: <https://theclaquers.com/posts/14779>
60. Сліпченко К. У Львівській опері вперше показали «Страшну помсту» Євгена Станковича. URL: https://zaxid.net/u_lvivskiy_operi_vpershe_pokazali_strashnu_pomstu_y_evgena_stankovicha_n1552767
61. Станішевський Ю. Національна опера України 2001 – 2011. Київ: Муз. Україна, 2012. 304 с.
62. Стипендія ім. Антонена Арто. Сайт. URL: <https://artaudfellowship-ukraine.org>
63. Тарасенко Л. «Ми помираємо не від хвороб, а від образ...» [Електронний ресурс] //Газета «День» URL: <https://old.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mi-pomiraiemo-ne-vid-hvorob-vid-obraz> (дата звернення 9.06.2011).
64. Тейлор К. Мистецтво під ключ. Менеджмент і маркетинг культури. Частина перша – Київ: ArtHuss, 2021. – 228 с.
65. Тунік Ю. Владислав Троїцький: Мені казали, що я не знаю нот, а з театру хочу зробити будинок розпусти. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/vladislav-trojickiy-meni-kazali-shcho-ya-ne-znayu-not-a-z-teatru-hochu-zrobiti-budinok-rozpusti-493621.html>

66. Українська музична енциклопедія. Т. 3 / Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К.: Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. — 627 с.
67. Український Музичний Світ. Популяризація українських композиторів, диригентів та виконавців. URL: <https://musical-world.com.ua>
68. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми: аналітично-соціологічне дослідження/ С.Васильєв, І. Чужинова, Н.Соколенко та ін. Київ, 2018. 145с.
69. Ушаньова І. Жіночі образи в українській опері 1920 – початку 1930-х років. Дисертація на здобуття ступеня доктора мистецтва. Київ, 2024. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Ushanova_Naukove_obgruntuvannya_05-09-2024.pdf
70. Фурдичко А. Фольклоризм на оперній сцені України (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) / А. Фурдичко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. - 2017. - № 6. - С. 145-152. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_6_23
71. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. – Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
72. Черкашина-Губаренко М. Віталій Губаренко і Стефан Турчак: зоряні часи творчої співдружності композитора та диригента-інтерпретатора / М. Р. Черкашина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. - 2019. - Вип. 124. - С. 170-182.
73. Черкашина-Губаренко М. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення// Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.

74. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. 380 с.
75. Швачко Т. Євгенія Мірошниченко. – Музична Україна, 2011. – 312 с.
76. Яворський Е. Зоряний шлях Національної філармонії України. – Музична Україна, 2003.
77. Barrie Kosky. On Ecstasy (Little Books on Big Themes). - Melbourne University Publishing (April 1, 2010). – 96 p.
78. Chornobyldorf Романа Григоріва та Іллі Разумейка – у ТОП-6 найкращих опер світу. URL: <https://theclaquers.com/posts/8131>
79. Chornobyldorf: Einige Lektionen zur Gestaltung der Zukunft / I. Bentia, A. Koliada // Positionen (Germany). 2022. #133. S. 86–99. URL: <https://www.positionen.berlin/post/chornobildorf>
80. Proto produkcija. Сайт агенції. URL: <https://proto-produkcija.com>
81. Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erbev, Gegenpositionen. Werner Hintze, Clemens Risi, Robert Sollich (Hg.). Berlin, Germany, 2008.
82. Shynkarenko V. Artistic Resume. [Електронний ресурс] // Skhidopera-hub URL: <https://skhidopera-hub.com/finalisty/28-viktoriya-shinkarenko> (дата звернення 2018 рік)
83. The 7 deaths of Marina Abramović [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу <https://www.wallpaper.com/art/sheila-hicks-off-grid-hepworth-wakefield>
84. Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext. Herausgegeben von Luba Kyuanovska und Helmut Loos. Gudrun Schröder Verlag. Leipzig, 2013.
85. Walter Felsenstein. Schriften zum musiktheter. – Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1976. – 407 p.