

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ТОНКОШКУРА Олег Сергійович

УДК 792.54(477)«1991/...»:781.7

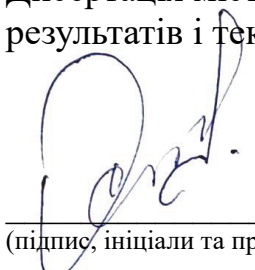
ДИСЕРТАЦІЯ
**УКРАЇНСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ:
АКАДЕМІЧНИЙ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ВИМІРИ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
(шифр і назва спеціальності)

Галузь знань 02 — Культура і мистецтво
(галузь знань)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Тонкошкура О. С.
(підпис, ініціали та прізвище здобувача)



Науковий керівник: Савчук Ігор Борисович
доктор мистецтвознавства, професор
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

Київ–2026

АНОТАЦІЯ

Тонкошкура О. С. Український оперний театр доби незалежності: академічний та експериментальний виміри. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 — Культура і мистецтво). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2026.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність теми обумовлена кардинальними змінами, що відбулися в українському оперному театрі за роки незалежності України. Після 1991 року національна культура отримала нові можливості для самовираження, водночас зіштовхнувшись із викликами інтеграції у світовий культурний контекст. Національний оперний простір доби незалежності поєднав дві взаємопов'язані складові: академічний вимір — діяльність традиційних оперних закладів (академічних театрів опери та балету), функціонування яких зосереджене в зоні класичної спадщини, та експериментальний шар — появу новаторських проєктів і творчих пошуків, що кардинально ламають усталені канони жанру. Упродовж більш як трьох десятиліть державної незалежності в Україні виникли унікальні явища в оперній творчості, зокрема інноваційні формати на кшталт «Open Opera Ukraine», «Nova Opera», «Opera Aperta». Утвердилася практика залучення цифрових технологій до постановочної практики оперної вистави, активно розвиваються неофольклорні, міжжанрові та мультимедійні формати, що істотно збагачують художньо-естетичний діапазон сучасного національного оперного мистецтва. Водночас, попри стрімку трансформацію режисерських стратегій і зростання інтересу до інтердисциплінарних підходів, на сьогодні відсутні комплексні наукові дослідження, які б системно охоплювали зазначені проце-

си у межах новітнього українського музично-театрального дискурсу. Недостатнє висвітлення цієї проблематики в мистецтвознавчій літературі та нагальна потреба осмислити шляхи розвитку українського оперного театру в сучасних умовах зумовили вибір теми дисертації.

Мета дослідження — здійснити всебічний мистецтвознавчий аналіз українського оперного театру доби незалежності в його академічному та експериментальному вимірах, виявивши характерні особливості, основні тенденції та новаційні художні практики.

Об’єкт дослідження — український оперний театр доби незалежності як цілісний феномен музично-театральної культури, що включає діяльність національних академічних та молодіжних оперних осередків та новітні експериментальні проекти.

Предмет дослідження — сукупність академічних традицій та новацій у розвитку українського оперного театру доби незалежності, їх художні прояви, взаємодія та вплив на еволюцію жанру в національному та світовому культурному контексті.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використано комплекс загальнонаукових і спеціальних підходів та методів. Передовсім, для окреслення заявленої проблематики використано корпус *філософських, культурологічних, музикознавчих та театрознавчих підходів*, спрямованих на всебічне окреслення феномену оперної творчості у дихотомії «традиція — новаторство». Така інтеграція дала змогу дослідити інституційні моделі, жанрово-стильові трансформації, соціокультурні процеси та особливості сценічного втілення оперних творів у сучасному українському контексті. *Феноменологічний підхід* використано для аналізу явища оперної сценічності, її академічних та експериментальних проявів. У рамках підходів використано цілу низку загальнонаукових та спеціалізованих методів. Зокрема, *метод системного аналізу* уможливив розглянути оперу як складний, синтетичний, багаторівневий організм, що поєднує музику, драматургію, сценічне дійство, соціокультурний та комунікативний контексти. Також застосовано *історичний ме-*

метод — для окреслення еволюції оперного жанру з увагою до виявлення ключових етапів його розвитку в українському оперному дискурсі. Використано *порівняльний метод* з метою виокремлення академічних та експериментальних форм оперної творчості, а також зіставлення вітчизняних тенденцій із зарубіжним досвідом. У рамках мистецтвознавчого підходу використано низку музикознавчих та театрознавчих методів, що дозволили охарактеризувати конкретні оперні постановки, режисерські рішення, вокально-сценічні практики та сценографічні особливості на прикладах як класичного репертуару, так і новаторських вистав. Застосовано також *структурно-функціональний метод* — для вивчення оперного театру як цілісної системи, в якій кожен елемент (музичний, драматургічний, сценічний, виконавський тощо) виконує чітко визначену роль у створенні цілісного сценічного дійства.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше комплексно проаналізовано український оперний театр доби незалежності як цілісний художній та соціокультурний феномен, у результаті чого одержано такі нові наукові результати:

– *вперше* здійснено цілісне осмислення розвитку українського оперного театру (1991–2025), розкрито взаємозв'язок між академічною (традиційною) складовою та експериментальними тенденціями в оперному жанрі, визначено характерні особливості і етапні звершення у цьому процесі;

– *уточнено та доповнено* трактування явища оперної сценічності як категорії сучасного оперознавства, яка розглядається, з одного боку, у широкому значенні — як система виражальних засобів сценічної реалізації опери, що ґрунтується на взаємозумовленості композиторських, режисерських, сценографічних, музично-виконавських, пластичних та ін. компонентів, а з іншого — як іманентна перформативна якість оперного твору, що віддзеркалює його потенційну відповідність умовам сценічної дії та театральним законам та водночас впливає на формування комунікативної взаємодії «задум — реципієнт»;

– *проаналізовано та систематизовано* уявлення про творчу та організаційну діяльність оперних студій при українських закладах вищої музичної освіти, з'ясовано їхню роль як молодіжних осередків оперної творчості, висвітлено внесок студій у збереження академічної оперної спадщини та інтеграцію освітньої складової з функцією експериментального театрального простору;

– *доповнено* уявлення про новаційну творчу діяльність незалежних оперних платформ (зокрема, «Nova Opera») як новаторського явища українського музичного театру, виявлено його художньо-естетичні принципи, експериментальні підходи та значення для оновлення української і світової оперної сцени;

– *доведено*, що український оперний театр на початку ХХІ століття вступив у фазу інтенсивного творчого експериментування, зумовленого глибинними культурними та технологічними трансформаціями, коли співіснування класичних оперних інституцій і незалежних проєктів сприяє розширенню жанрових меж опери, залученню нової аудиторії та підвищенню конкурентоспроможності національного оперного мистецтва на світовій сцені.

У дослідженні *набуло подальшого розвитку* осмислення ролі художнього експерименту як каталізатора оновлення оперної традиції: проаналізовано, яким чином новаційні творчі підходи (зокрема, нові музично-драматургічні форми, міждисциплінарні проєкти, міжнародна співпраця тощо) сприяють ревіталізації класичного оперного жанру в Україні, а також виокремлено особливості формування сучасної оперної екосистеми, в якій академічна традиція та експериментальні практики взаємодоповнюють і збагачують одна одну.

Структура дисертації зумовлена метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. У першому розділі *«Теоретико-методологічні засади дослідження оперної творчості як художнього феномена»* висвітлено теоретико-методологічні засади дослідження опери як синтетичного художнього феномена. Проаналізовано міждисциплінарний науковий дискурс щодо специфіки оперного жанру (філософ-

ський, культурологічний, музикознавчий, театрознавчий підходи), окреслено історіографію питання, визначено онтологічні ознаки опери та простежено історико-стильову еволюцію жанру, зокрема співвідношення традиції та новаторства, а також висвітлено сучасні трансформації режисерсько-сценографічного простору опери. У другому розділі *«Експериментальні виміри сучасного українського музичного театру»* розглянуто ключові тенденції та практики, що формують експериментальний вимір українського музичного театру. Зокрема, проаналізовано оновлення оперної сцени у цифрову добу, вплив новітніх технологій, міжжанрових та мінімалістичних підходів на розвиток опери XXI століття, висвітлено нові формати оперних постановок поруч із традиційною оперою. Окрему увагу приділено аналізу діяльності незалежних оперних спільнот в Україні («Nova Opera» та ін.) як експериментального оперного простору: розкрито їхній внесок у жанрові інновації та збагачення естетичних горизонтів української опери. У третьому розділі *«Оперна культура XXI століття в Україні: сценічні інновації, освітні моделі, міжнародний досвід»* висвітлено нові можливості у сфері оперної режисури, драматургії та сценографії, проаналізовано діяльність навчальних оперних студій (на прикладі оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського та інших) як унікальних академічних театрів, що поєднують підготовку молодих митців із постановкою вистав. Доведено, що такі молодіжні театральні осередки відіграють важливу роль у збереженні оперних традицій і водночас слугують платформою для студентських творчих експериментів. Також у цьому розділі окреслено культурно-мистецькі комунікації сучасного оперного театру та проаналізовано ініціативи, які сприяють інтернаціоналізації українського оперного мистецтва та його інтеграції у світовий художній простір.

У висновках підсумовано основні результати дослідження. Зокрема, доведено, що сучасне оперне мистецтво України розвивається завдяки синергії класичних традицій та новаторських пошуків. Співіснування академічних інституцій і незалежних творчих проєктів утворює цілісний національний оперний простір. Новітні художні пошуки (постмодерністська естетика, міжви-

довий синтез, цифрова сценографія тощо) суттєво трансформують жанр опери, розширюючи її жанрові форми та залучаючи ширшу аудиторію, але при цьому спираються на глибинний фундамент класичної оперної спадщини. Таким чином, український оперний театр доби незалежності характеризується дихотомією «академізм — експеримент», що забезпечує його динамічний розвиток. Сценічні інновації збагачують оперу новими формами виразності, освітні моделі (оперні студії) гарантують підготовку універсальних виконавців, а міжнародні культурні ініціативи та співпраця сприяють інтеграції вітчизняного оперного мистецтва у світовий контекст.

Теоретичне значення роботи полягає у збагаченні вітчизняного мистецтвознавства новими знаннями про сучасний оперний театр. У дисертації запропоновано міждисциплінарний підхід до аналізу опери, який може бути використаний в подальших дослідженнях музичного та театрального мистецтва. Результати роботи збагачують наукові уявлення про закономірності розвитку оперного жанру в умовах глобалізаційних викликів і становлення національної культурної ідентичності, пропонують нові та корелюють усталені поняття і терміни в рамках оперознавства.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання отриманих результатів у педагогічній, культурно-мистецькій та управлінській діяльності. Зокрема, матеріали дисертації можуть бути впроваджені у навчальні курси в закладах вищої освіти (спеціальні курси з історії української музики, оперної режисури, сучасного музичного театру), стати основою для написання підручників і посібників. Висновки та рекомендації роботи будуть корисними для практиків — режисерів оперних театрів при плануванні репертуарної політики та пошуку балансу між традицією й новациєю.

Основні положення, що виносяться на захист:

1. Український оперний театр доби незалежності являє собою цілісний художній та соціокультурний феномен, характеризується діалектичною єдніс-

тю класичних (академічних) традицій і новаторських експериментальних тенденцій.

2. Оперний жанр є комплексним синтетичним видом мистецтва, що потребує міждисциплінарного підходу до аналізу; врахування естетичних, історико-культурних, психологічних та перформативних аспектів функціонування жанру дозволяє глибоко осягнути його специфіку та забезпечити цілісність наукового дослідження.

3. Запропоновано й обґрунтовано поняття *оперний сценізм*, що поєднує систему виражальних засобів сценічної реалізації опери та концептуальні підходи до її постановки; дане поняття відрізняється від *сценічності оперного твору* і фокусує увагу не на потенціалі твору до сценічного втілення (сценічність), а на конкретних механізмах його реалізації, що забезпечують художню цілісність і комунікативну ефективність оперної вистави.

4. На початку XXI століття український оперний театр увійшов у фазу інтенсивного творчого експериментування: паралельне існування академічних оперних театрів та незалежних оперних проєктів привело до суттєвого розширення жанрових меж опери, оновлення художньої мови оперної сцени, залучення нового кола глядачів та підвищення конкурентоспроможності українського оперного мистецтва на світовій сцені.

5. Незалежна оперна формація «Nova Opera» утвердилася як провідне новаторське явище сучасного українського музичного театру. Її діяльність, заснована на міждисциплінарних експериментах (синтез опери з електронною музикою, мультимедійним мистецтвом, перформансом тощо), продемонструвала здатність оперного жанру до глибокої трансформації і стала каталізатором оновлення національної оперної традиції.

6. Оперні студії при українських мистецьких ЗВО, зокрема оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського, відіграють важливу роль у сучасному оперному просторі України як унікальні молодіжні театри подвійного призначення. Вони одночасно забезпечують практичну підготовку молодих співаків, диригентів і режисерів (збереження і передачу виконавських традицій) та

служують експериментальними майданчиками для творчих пошуків, що сприяє балансу між спадкоємністю оперної класики та впровадженням інновацій у цей жанр.

7. Стратегічними напрямками подальшого розвитку українського оперного мистецтва є поглиблення міжнародної співпраці та інтеграція у світовий оперний простір. Інтернаціоналізація оперної діяльності, активна участь українських оперних виконавців у грантових програмах, міжнародних проєктах, фестивалях та копродукціях, обмін творчими ідеями та технологіями — все це створює умови для розвитку національного оперного театру і утвердження його присутності на глобальній культурній мапі.

Ключові слова: оперна культура, український оперний театр, оперна студія, оперна сценічність, перформативність, оперна режисура, вокальне мистецтво, акторська діяльність, оперна драматургія, сценографія, інтерпретація, цифрові технології в опері, експериментальна оперна формація, міжвидовий синтез, глобальні культурні ініціативи.

ABSTRACT

Tonkoshkura O. S. The Ukrainian Opera Theatre of the Independence Era: Academic and Experimental Dimensions.

Unpublished qualifying scholarly work (manuscript). PhD dissertation (specialty 025 “Musical Art,” field 02 “Culture and Arts”). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2026.

Relevance of the Study. The relevance of the study is determined by the fundamental changes that have occurred in the Ukrainian opera theater during the years of Ukraine’s independence. After 1991, national culture gained new opportunities for self-expression while simultaneously facing the challenges of integration into the global cultural space. The national opera landscape of the Independence era combined two interrelated components: an academic dimension—the activities of traditional opera institutions (national academic opera and ballet theaters) focused on the classical heritage—and an experimental layer—the emergence of innovative projects and creative explorations that fundamentally challenged established genre conventions. Over more than three decades of state independence, original phenomena have developed in Ukraine in the field of opera directing, including innovative formats such as Open Opera Ukraine, Nova Opera, and Opera Aperta. The incorporation of digital technologies into the stage space of opera performances has become established, while neo-folkloric, cross-genre, and multimedia forms of staging have developed rapidly, significantly expanding the artistic and aesthetic range of contemporary national opera art. At the same time, despite the rapid transformation of directing strategies and growing interest in interdisciplinary approaches, there are currently no comprehensive scholarly studies that systematically cover these processes in the contemporary Ukrainian musical-theatrical space. The insufficient coverage of this issue in the art-studies

literature, along with the urgent need to understand the development paths of the Ukrainian opera theater under modern conditions, determined the choice of this dissertation topic.

Aim of the Study. The aim of the study is to conduct a comprehensive scholarly analysis of the Ukrainian opera theater of the Independence period (1991–2025) in its academic and experimental dimensions, identifying the characteristic features, main trends, and innovative artistic practices in the genre's development.

Object of the Study. The object of the research is the Ukrainian opera theater of the Independence period as a holistic phenomenon of musical-theatrical culture. This includes the activities of national academic and youth opera centers, as well as the latest experimental opera projects in Ukraine during 1991–2025.

Subject of the Study. The subject of the research is the combination of academic traditions and innovations in the development of the Ukrainian opera theater during the independence period, along with their artistic manifestations, interaction, and influence on the evolution of the opera genre in the national and global cultural context.

Research Methods. To achieve the aim, a combination of general scientific and specialized methods was used. In particular, the historical method was applied to trace the evolution of the Ukrainian opera theater in chronological sequence and to identify key stages and changes from the early 1990s to the mid-2020s. The methods of analysis and synthesis and the comparative method were employed to compare academic and experimental forms of opera art, as well as to juxtapose domestic trends with international experience. Through art analysis (musicological and theater studies analysis), specific opera productions, directorial decisions, vocal-stage practices, and scenographic features were characterized using examples from both the classical repertoire and innovative performances. A structural-functional approach was also applied to study the opera theater as an integrated institutionalized form of musical-stage art, which includes creative, institutional, and social components. A key methodological tool was the

interdisciplinary approach, combining principles of philosophical, cultural, musicological, and theater studies analysis of opera. This integrated approach enabled a comprehensive investigation of institutional models, genre and style transformations, sociocultural processes, and the features of staging opera works in the contemporary Ukrainian context.

Scientific Novelty of the Results. The study's scientific novelty lies in the fact that the dissertation, for the first time, provides a comprehensive analysis of the Ukrainian opera theater of the independence period as an integral sociocultural and artistic phenomenon. As a result, the following new scholarly contributions have been made:

- **Holistic understanding of development:** For the first time, a holistic interpretation of the development of the opera theater in independent Ukraine (1991–2025) has been undertaken. The interrelationship between the academic (traditional) component and experimental tendencies in the opera genre is revealed, and the characteristic features and stages of this process are determined.

- **Concept of operatic scenism:** For the first time, the concept of *operatic scenism* is introduced as a unified category that combines both the content of the expressive means of opera staging (*mise-en-scène*, tempo-rhythm, visual, vocal, and instrumental components) and its experimental dimension—a conceptually oriented production model in which stage action is reinterpreted through a new organization of space, media tools, and modes of audience perception.

- **Operatic scenism vs. theatricality:** The relationship and distinction between *operatic scenism* and *theatricality* have been clarified and systematized as interrelated yet functionally differentiated categories in contemporary opera studies. *Operatic scenism* is interpreted as the system of expressive means for staging an opera (directorial, scenographic, musical, choreographic, etc.), whereas *theatricality* is understood as an immanent quality of a musical-dramatic work, reflecting its potential suitability for stage performance and alignment with theatrical laws.

– **Role of opera studios:** The creative activity of opera studios at arts institutions of higher education has been systematized in the context of the contemporary Ukrainian opera theater, and their role has been clarified as an academic hub of opera creativity that combines an educational function with that of an experimental theatrical platform. The study has explored the contribution of such studios to preserving opera heritage and experimenting with contemporary directing approaches.

– **Clarification of key concepts:** The content of several concepts has been refined, including the phenomenon of *academism* and its associated definitions (“academic”, “academicity”), the notion of *contemporary musical theater*, the interplay of *tradition and innovation in the digital age*, the idea of *artistic universalism* in modern musical theater, and various *global initiatives* for the development of opera art in Ukraine.

– **Independent opera platforms:** The understanding of the experimental creative activity of independent opera platforms (in particular, Nova Opera) has been expanded as an innovative phenomenon in Ukrainian musical theater. Their artistic and aesthetic principles, experimental approaches, and significance for renewing both the Ukrainian and the international opera stage have been revealed.

– **Opera at the turn of the 21st century:** It has been proven that at the beginning of the 21st century, the Ukrainian opera theater entered a phase of intensive creative experimentation, prompted by profound cultural and technological transformations. The coexistence of classical opera institutions and independent projects has led to an expansion of the genre boundaries of opera, the engagement of new audiences, and an increase in the competitiveness of Ukrainian opera art on the world stage.

– **Artistic experiment as catalyst:** The role of artistic experiment as a catalyst for renewing the opera tradition has been further conceptualized. The research deepens the understanding of how innovative creative approaches (new musical-dramaturgical forms, interdisciplinary projects, etc.) contribute to the revitalization of the classic opera genre in Ukraine and to the formation of a

modern opera ecosystem in which academic and experimental components complement each other.

Structure of the Dissertation. The structure of the dissertation is determined by the aim and objectives of the study. The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions for each chapter, general conclusions, a list of references, and appendices.

Chapter 1. “Theoretical and Methodological Foundations for Studying Opera as an Artistic Phenomenon”. This chapter outlines the theoretical and methodological foundations for researching opera as a synthetic artistic phenomenon. It analyzes the interdisciplinary scholarly discourse on the specifics of the opera genre (philosophical, cultural, musicological, and theater studies approaches), reviews the historiography of the issue, defines the ontological characteristics of opera, and traces the historical and stylistic evolution of the genre. In particular, it examines the balance of tradition and innovation and highlights contemporary transformations in the directorial and scenographic dimensions of opera.

Chapter 2. “Experimental Dimensions of Contemporary Ukrainian Musical Theater”. This chapter examines key trends and practices that shape the experimental dimension of Ukrainian musical theater. It analyzes the renewal of the opera stage in the digital era and the influence of new technologies, cross-genre and minimalist approaches on the development of 21st-century opera. The chapter highlights the emergence of new production formats alongside traditional opera. Special attention is given to the activities of independent opera collectives in Ukraine (such as Nova Opera and others) as an experimental opera space, revealing their contributions to genre innovation and the broadening of the aesthetic horizons of Ukrainian opera.

Chapter 3. “Opera Culture of the 21st Century in Ukraine: Stage Innovations, Educational Models, International Experience”. This chapter highlights new opportunities in opera directing, dramaturgy, and scenography, and analyzes the activities of educational opera studios (for example, the Opera Studio

of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine and others) as unique academic theaters that combine the training of young artists with the staging of full productions. It is demonstrated that such youth theater centers play an important role in preserving opera traditions while also serving as vital platforms for students' creative experimentation. This chapter also outlines the cultural and artistic communication practices of modern opera theater and examines global initiatives that promote the internationalization of Ukrainian opera art and its integration into the global artistic space.

Conclusions. In the Conclusions, the main results of the study are summarized. It is demonstrated that contemporary Ukrainian opera art is developing through a synergy of classical traditions and innovative explorations. The coexistence of academic opera institutions and independent creative projects does not represent opposition but rather mutual complementarity, forming an integrated national opera space. Novel artistic explorations (postmodern aesthetics, cross-genre synthesis, digital scenography, etc.) significantly transform the opera genre, expanding its forms and attracting a wider audience, while relying on the deep foundation of the classical opera heritage. Thus, the Ukrainian opera theater of the Independence period is characterized by a dialectical combination of academism and experimentation, which ensures its dynamic development. Stage innovations enrich opera with new forms of expression, educational models (opera studios) ensure the training of versatile performers, and global cultural initiatives and international collaboration facilitate the integration of national opera art into the worldwide context.

Theoretical Significance. The theoretical significance of this work lies in enriching Ukrainian art scholarship with new knowledge about the contemporary opera theater. The dissertation develops an interdisciplinary approach to opera analysis that can be utilized in further research on musical and theatrical art. The results of the study broaden scientific understanding of the patterns of development of the opera genre amid the challenges of globalization and the formation of

national cultural identity. They also propose new concepts and refine established terms, which can be applied in musicology and opera studies.

Practical Significance. The practical significance of the research findings is reflected in the possibility of applying these findings in educational, cultural-artistic, and management activities. The materials of the dissertation can be incorporated into university curricula (special courses on the history of Ukrainian music, opera directing, contemporary musical theater) and serve as a basis for writing textbooks and manuals. The conclusions and recommendations of the study will be useful for practitioners, in particular, opera theater directors, in planning repertoire policy and seeking a balance between tradition and innovation.

Main Propositions Put Forward for Defense

1. A holistic phenomenon of the Independence period: The Ukrainian opera theater of the Independence period (1991–2025) represents a holistic sociocultural and artistic phenomenon whose development is characterized by a dialectical unity of classical (academic) traditions and innovative experimental tendencies.

2. Opera as a synthetic art form: The opera genre is a complex synthetic art form that requires an interdisciplinary approach to analysis. Considering the aesthetic, historical and cultural, psychological, and performative aspects of opera's functioning allows for a deep understanding of its specificity and ensures the integrity of scholarly research on this phenomenon.

3. Operatic scenism concept: The notion of *operatic scenism* as a unified category of opera studies is proposed and substantiated. This concept combines the system of expressive means of staging an opera with the conceptual approaches to its production. It differs from the *theatricality* of an operatic work and focuses not on the work's potential for stage embodiment (theatricality), but on the specific mechanisms of its realization that ensure the artistic integrity and communicative effectiveness of an opera performance.

4. Era of creative experimentation: In the early 21st century, the Ukrainian opera theater entered a phase of intensive creative experimentation. The parallel

existence of academic opera theaters and independent opera projects led to a significant expansion of the genre boundaries of opera, a renewal of the artistic language of the opera stage, attracting new audiences, and an increase in the competitiveness of Ukrainian opera art on the world stage.

5. Nova Opera as an innovative phenomenon: The independent opera collective Nova Opera has established itself as a leading innovative phenomenon in contemporary Ukrainian musical theater. Its activities—based on interdisciplinary experiments (combining opera with electronic music, multimedia art, performance, etc.)—demonstrate the capacity of the opera genre for profound transformation and have become a catalyst for the renewal of the national opera tradition.

6. Role of opera studios: Opera studios at Ukrainian arts institutions of higher education (in particular, the Opera Studio of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine) play an important role in the modern opera landscape of Ukraine as unique youth theaters with a dual purpose. They simultaneously provide practical training for young singers, conductors, and directors (preserving and transmitting performance traditions) and serve as experimental platforms for creative exploration, which helps balance the continuity of opera classics with the introduction of innovation in the genre.

7. Internationalization and global integration: Strategic directions for the further development of Ukrainian opera art include deepening international cooperation and integrating into the global opera space. The internationalization of opera activities—active participation of Ukrainian opera performers in grant programs, international projects, festivals, and co-productions, as well as the exchange of creative ideas and technologies—creates conditions for the growth of the national opera theater and secures its presence on the global cultural map.

Keywords: opera culture, Ukrainian opera theater, opera studios, operatic stageability, performativity, opera directing, vocal art, stage performance, opera dramaturgy, scenography, interpretation, digital technologies in opera, experimental opera collectives, interdisciplinary synthesis, global cultural initiatives.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

СТАТТІ У НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ, ЩО ВІДОБРАЖАЮТЬ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Тонкошкура О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі. *Мистецтвознавство України*. 2025. Вип. 25. С. 31–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346001>

Ключові слова: арт-технології, оперна вистава, режисура, цифровий театр, сценічний простір, мультимедіа, інновації.

2. Тонкошкура О. Грантові можливості для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України: міжнародний досвід та перспективи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 4(65). С. 82–97. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324592](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324592)

Ключові слова: оперне мистецтво, виконавська майстерність, грантові програми, міжнародний досвід, культурні інституції, підтримка молодих артистів.

3. Тонкошкура О. Оперна студія Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Етапність звершень. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 267–276. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269742>

Ключові слова: Оперна студія НМАУ імені Петра Чайковського, опера «Дейдамія», оперна творчість, постановочний процес, оперний режисер.

4. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2), С. 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)

Ключові слова: мультимедійна виражальність, цифрові технології, віртуальний театр, інтерактивність, сценічний простір.

НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ:

5. Тонкошкура О. Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського в академічному вимірі як сучасний музичний театр [тези доповіді]. Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 24–26 лютого 2025 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. С. 182–186. URL : <https://publishing.knmau.edu.ua/catalog/book/943> (дата звернення: 01.07.2025).

6. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій [тези доповіді]. Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 26–28 лютого 2024 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. С. 187–191. URL : <https://publishing.knmau.edu.ua/catalog/book/944> (дата звернення: 01.07.2025).

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ (ДОПОВІДІ НА КОНФЕРЕНЦІЯХ):

1. Тонкошкура О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі [доповідь]. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 6–8 листопада 2025 року. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/14_Programa-2025.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

2. Тонкошкура О. Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського в академічному вимірі як сучасний музичний театр. [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури»*. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 24–26 лютого 2025 року. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Op-rezh-2025-programa_1.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

3. Тонкошкура О. Мистецькі проєкти воєнного часу на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української*

війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення». Київ, ІПСМ НАМ України, 29–30 травня 2024 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-09/UKR_29-08_n.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

4. Тонкошкура О. Неофольклорні тенденції у сучасному музичному театрі (на прикладі театрального життя Києва) [доповідь]. *IV Międzynarodowa i interdyscyplinarna konferencja naukowa „Historyczne korzenie tożsamości współczesnych Słowian”*. Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego we współpracy z: Katedra polonistyki, Naukowo-edukacyjny Instytut filologii, Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki w Kijowie, Instytut Problemów Sztuki Współczesnej Narodowej Akademii Sztuk Ukrainy w Kijowie, Centrum Współpracy Polsko-Ukraińskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zielona Góra — Kijów, 29–30.09.2023. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-09/Program%20konferencja%20slawistyczna_2023_red_Sawczuk.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

5. Тонкошкура О. Оперна сценографія у цифрових трансформаціях [доповідь]. *IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Київ, ІПСМ НАМ України, 16–17 листопада 2022 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/-program/2023-07/Conf_metodology2022.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

6. Тонкошкура О. Оперна студія Київської державної консерваторії імені Петра Чайковського у період Другої світової війни [доповідь]. *Międzynarodowa Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „Między bestialstwem a heroizmem — człowiek, społeczeństwo, kultura i technologia wobec wyzwań i zagrożeń wojny”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, Polska Katedra Filologii Polskiej Instytut Filologiczny, Kijowski Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki (Kijów), Ukraina przy współpracy: Instytut Badawczy Sztuki Nowoczesnej Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy (MARI, Kijów), Ukraina Stowarzyszenie Współpracy Polsko-Ukraińskiej w Zielonej Górze. Zielona Góra — Kijów, 22–25.09.2022. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/anons/2022-05/Mij_geroizmom%20i%20varvarstvom_pol.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	23
-------------------	-----------

Розділ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ХУДОЖНЬОГО ФЕНОМЕНА	32
--	-----------

1.1. Художньо-видова специфіка оперної творчості у міждисциплінарному науковому дискурсі: історіографія дослідження	32
1.2. Теоретико-методологічні вектори дослідження оперної творчості: філософський, культурологічний, музикознавчий, театрознавчий підходи.....	55
1.3. Історико-стильова репрезентація оперного жанру: академічний та новаторський аспекти	69
1.4. Сучасні трансформації режисерсько-сценографічного простору опери: дискурсивна аналітика.....	81
Висновки до Розділу 1	109

Розділ 2.

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ	114
--	------------

2.1. Оновлення оперної сцени у цифрову добу	114
2.2. Українська опера ХХІ століття у парадигмі сценічної трансформації: традиційні та інноваційні формати	125
2.3. «Nova Opera» як простір оперних експериментів.....	138
Висновки до Розділу 2	161

Розділ 3.**ОПЕРНА КУЛЬТУРА ХХІ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ:****СЦЕНІЧНІ ІННОВАЦІЇ, ОСВІТНІ МОДЕЛІ,****МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД 165**

3.1. Специфіка оперної сценічності ХХІ століття:
виконавський, режисерський, сценографічний виміри..... 165

3.2. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського
у контексті художнього універсалізму музичного театру 195

3.3. Діяльність оперних студій України:
культурницькі та мистецькі ініціативи 214

3.4. Сучасний оперний дискурс: специфіка міжнародної співпраці 231

Висновки до Розділу 3 244

ВИСНОВКИ 247**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 255****ДОДАТКИ 293**

Список публікацій здобувача 293

Статті у наукових фахових виданнях України,
що відображають основні наукові результати дисертації: 293

Наукові праці апробаційного характеру: 294

Відомості про апробацію (доповіді на конференціях): 294

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність теми обумовлена кардинальними змінами, що відбулися в українському оперному театрі за роки незалежності України. Після 1991 року національна культура отримала нові можливості для самовираження, водночас зіштовхнувшись із викликами інтеграції у світовий культурний контекст. Національний оперний простір доби незалежності поєднав дві взаємопов'язані складові: академічний вимір — діяльність традиційних оперних закладів (академічних театрів опери та балету), функціонування яких зосереджене в зоні класичної спадщини, та експериментальний шар — появу новаторських проєктів і творчих пошуків, що кардинально ламають усталені канони жанру. Упродовж більш як трьох десятиліть державної незалежності в Україні виникли унікальні явища в оперній творчості, зокрема інноваційні формати на кшталт «Open Opera Ukraine», «Nova Opera», «Opera Aperta». Утвердилася практика залучення цифрових технологій до постановочної практики оперної вистави, активно розвиваються неофольклорні, міжжанрові та мультимедійні формати, що істотно збагачують художньо-естетичний діапазон сучасного національного оперного мистецтва. Водночас, попри стрімку трансформацію режисерських стратегій і зростання інтересу до інтердисциплінарних підходів, на сьогодні відсутні комплексні наукові дослідження, які б системно охоплювали зазначені процеси у межах новітнього українського музично-театрального дискурсу. Недостатнє висвітлення цієї проблематики в мистецтвознавчій літературі та нагальна потреба осмислити шляхи розвитку українського оперного театру в сучасних умовах зумовили вибір теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чай-

ковського (2021–2025 рр.) № 16 «Інноваційні процеси в сучасній музиці: історія, теорія, практика». Тему дисертації уточнено (перезатверджено) рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 71-А від 29.04.2025 року, протокол № 11).

Наукова проблема дисертації полягає у формуванні цілісного наукового уявлення про процеси розвитку українського оперного театру доби державної незалежності, зокрема в необхідності подолання дихотомії між осмисленням академічної традиції та впровадженням новітніх експериментальних практик. Актуальним постає завдання формування уніфікованого методологічного підходу до осмислення опери як синтетичного жанру, що поєднує мистецтвознавчий аналіз із ширшим соціокультурним контекстом. У межах означеної проблематики особливої ваги набуває питання збереження національної ідентичності оперного мистецтва в умовах глобалізаційних викликів і пошуку збалансованого співвідношення між канонічними моделями та новаторськими формами сценічної репрезентації. Усебічне вивчення цієї проблеми сприятиме поглибленому розумінню сучасного стану української оперної культури й дозволить заповнити наявні лакуни в її науковому осмисленні.

Мета дослідження — здійснити всебічний мистецтвознавчий аналіз українського оперного театру доби незалежності в його академічному та експериментальному вимірах, виявивши характерні особливості, основні тенденції та новаційні художні практики.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження**:

- окреслити теоретико-методологічні засади вивчення оперного театру як складного синтетичного феномена, використовуючи міждисциплінарний підхід, що поєднує філософські, культурологічні, музикознавчі та театрознавчі підходи;

- визначити онтологічні та історико-стильові параметри оперного жанру, з'ясувавши специфіку академічного та новаційного (експериментального) вимірів у розвитку опери;

– дослідити художні експериментальні тенденції в сучасному музично-му театрі, простеживши вплив цифрових технологій, міжджанрових, інтермедійних підходів та мінімалістської естетики на оновлення оперної сцени ХХІ століття;

– охарактеризувати явище оперної сценічності як комплексну практику репрезентації оперного твору, проаналізувавши її академічні та експериментальні виміри;

– охарактеризувати діяльність незалежної оперної формації «Nova Opera» як феномена українського оперного мистецтва ХХІ століття, окресливши її новаторські ідеї та роль у переосмисленні жанрових меж;

– висвітлити роль оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського в сучасному оперному просторі України як приклад молодіжного музичного театру, прослідкувати її внесок у збереження оперних традицій та розвиток новітніх театральних практик;

– проаналізувати діяльність оперних студій при українських мистецьких закладах вищої освіти як платформ формування оперного дискурсу, його традиційного та новаційного вимірів;

– окреслити перспективні вектори розвитку українського оперного мистецтва, зважаючи на розширення міжнародної співпраці та реалізацію глобальних культурних ініціатив, що впливають на формування сучасної оперної екосистеми України.

Об’єкт дослідження — український оперний театр доби незалежності як цілісний феномен музично-театральної культури, що включає діяльність національних академічних та молодіжних оперних осередків та новітні експериментальні проекти.

Предмет дослідження — сукупність академічних традицій та новацій у розвитку українського оперного театру доби незалежності, їх художні прояви, взаємодія та вплив на еволюцію жанру в національному та світовому культурному контексті.

Хронологічні межі дослідження охоплюють 1991–2025 роки — від проголошення незалежності України до сучасного етапу розвитку оперного мистецтва. Основна увага зосереджена на процесах, що відбувалися упродовж 2010–2025 рр., періоду інтенсивного пошуку у межах оперного жанру. При необхідності здійснюються історичні екскурси в попередні періоди (радянська доба, світова історія опери) для висвітлення передумов функціонування оперного театру в незалежній Україні.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використано комплекс загальнонаукових і спеціальних підходів та методів.

Передовсім, для окреслення заявленої проблематики використано корпус філософських, культурологічних, музикознавчих та театрознавчих підходів, спрямованих на всебічне окреслення феномену оперної творчості у дихотомії «традиція — новаторство». Така інтеграція дала змогу дослідити інституційні моделі, жанрово-стильові трансформації, соціокультурні процеси та особливості сценічного втілення оперних творів у сучасному українському контексті. *Феноменологічний підхід* використано для аналізу явища оперної сценічності, її академічних та експериментальних проявів. У рамках підходів використано цілу низку загальнонаукових та спеціалізованих методів. Зокрема, *метод системного аналізу* уможливив розглянути оперу як складний, синтетичний, багаторівневий організм, що поєднує музику, драматургію, сценічне дійство, соціокультурний та комунікативний контексти. Також застосовано *історичний метод* — для окреслення еволюції оперного жанру з увагою до виявлення ключових етапів його розвитку в українському оперному дискурсі. Використано *порівняльний метод* з метою виокремлення академічних та експериментальних форм оперної творчості, а також зіставлення вітчизняних тенденцій із зарубіжним досвідом. У рамках мистецтвознавчого підходу використано низку музикознавчих та театрознавчих методів, що дозволили охарактеризувати конкретні оперні постановки, режисерські рішення, вокально-сценічні практики та сценографічні особливості на прикладах як класичного репертуару, так і новаторських вистав. Застосовано також *структурно-*

функціональний метод — для вивчення оперного театру як цілісної системи, в якій кожен елемент (музичний, драматургічний, сценічний, виконавський тощо) виконує чітко визначену роль у створенні цілісного сценічного дійства.

Теоретичну базу роботи складають праці, присвячені різним аспектам оперного мистецтва та сучасного музичного театру. Зокрема, використано наукові дослідження з теорії та історії опери, що висвітлюють специфіку жанру, розвиток оперної драматургії і вокального виконавства, тенденції оперної режисури. Важливе місце посідають роботи, які аналізують діяльність оперних театрів України та становлення національної оперної традиції в ХХ–ХХІ ст., а також питання національної ідентичності в музичному мистецтві. Окрему групу джерел становлять праці, присвячені новітнім тенденціям у музично-театральній сфері — експериментальним пошукам, впровадженню цифрових технологій, міжкультурним проєктам в опері тощо.

Зокрема, опрацьовано:

– фундаментальні монографії та статті з історії і теорії оперного жанру (В. Антонюк [6], О. Берегова [21], Г. Веселовська [42], Н. Гребенюк [59], Л. Довгань [67], Л. Кияновська [106], О. Ковальчук [112; 113], Г. Локарева та Л. Гринь [140], Ю. Чекан [238]), які заклали методологічне підґрунтя для аналізу опери як синтетичного виду мистецтва та показали її значення у світовій культурі;

– дослідження, присвячені розвитку українського оперного театру (А. Алішер [1], Д. Антонович [3], О. Афоніна [12; 13; 14], В. Бондарчук [29; 30], Я. Гордійчук [56], О. Дудко [73], К. Зенкін [82], О. Ізваріна [89], П. Ільченко [91], І. Кабка [92], Л. Канюка [96], О. Клековкін [109], О. Ковальчук [114], Ю. Легенький, В. Стрельчук та А. Гоцалюк [136], О. Моцар [154], Т. Полянська [174], П. Походзей [178; 179], М. Пяртлас [183], Є. Рахманін [184], О. Самойленко [193], О. Соломонова [207], Н. Хілобок [235], Ю. Чекан [241], М. Черкашина-Губаренко [242; 244; 245], В. Шпаковська [247] та ін.), що розкривають своєрідність національної оперної традиції, питання мови опери, репертуарної політики та діяльності оперних колективів України;

– праці про сучасні художні експерименти у музичному театрі — вплив цифрової доби, нові режисерські та сценографічні рішення, незалежні оперні формації, досвід використання мультимедійних технологій тощо, що дозволило контекстуалізувати українські тенденції в руслі глобальних процесів (Г. Авілес-Родрігес [259], Ю. Бентя [260], О. Берегова [21; 22], Р. Блюм [261], І. Бурнашов [36], В. Вовкун [44], О. Гарафова, Д. Дерев'янка та І. Ященко [51], М. Донченко [69], Д. Ефраїм [271], П. Ільченко [90], Л. Канюка [96], А. Коляда [117; 118; 119], А. Кравченко [123; 125], Г. Кройцер [285], В. Ніколаєнко [158], М. Пяртлас [183], Є. Рахманін [184], В. Рожок [188], О. Савчук [192], О. Соломонова [207], М. Черкашина-Губаренко [244], С. Шутько [253]);

– дослідження, що розкривають специфіку діяльності оперних студій при ЗВО як молодіжних осередків творчості, що функціонують на перетині між традицією та експериментом (Т. Асадчева [9], А. Бондаренко [27], В. Бондарчук [29], Л. Довгань [67], М. Жишкович [77], Л. Кучер [134], О. Пономаренко [175], П. Походзей [177; 178; 179], А. Тулянцев [226; 227], О. Філіппов [232], Ю. Янко [255]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше комплексно проаналізовано український оперний театр доби незалежності як цілісний художній та соціокультурний феномен, у результаті чого одержано такі нові наукові результати:

– *вперше* здійснено цілісне осмислення розвитку українського оперного театру (1991–2025), розкрито взаємозв'язок між академічною (традиційною) складовою та експериментальними тенденціями в оперному жанрі, визначено характерні особливості і етапні звершення у цьому процесі;

– *уточнено та доповнено* трактування явища оперної сценічності як категорії сучасного оперознавства, яка розглядається, з одного боку, у широкому значенні — як система виражальних засобів сценічної реалізації опери, що ґрунтується на взаємозумовленості композиторських, режисерських, сценографічних, музично-виконавських, пластичних та ін. компонентів, а з іншого — як іманентна перформативна якість оперного твору, що віддзеркалює

його потенційну відповідність умовностям сценічної дії та театральним законам та водночас впливає на формування комунікативної взаємодії «задум — реципієнт»;

– *проаналізовано та систематизовано* уявлення про творчу та організаційну діяльність оперних студій при українських закладах вищої музичної освіти, з'ясовано їхню роль як молодіжних осередків оперної творчості, висвітлено внесок студій у збереження академічної оперної спадщини та інтеграцію освітньої складової з функцією експериментального театального простору;

– *додовнено* уявлення про новаційну творчу діяльність незалежних оперних платформ (зокрема, «Nova Opera») як новаторського явища українського музичного театру, виявлено його художньо-естетичні принципи, експериментальні підходи та значення для оновлення української і світової оперної сцени;

– *доведено*, що український оперний театр на початку ХХІ століття вступив у фазу інтенсивного творчого експериментування, зумовленого глибинними культурними та технологічними трансформаціями, коли співіснування класичних оперних інституцій і незалежних проєктів сприяє розширенню жанрових меж опери, залученню нової аудиторії та підвищенню конкурентоспроможності національного оперного мистецтва на світовій сцені.

У дослідженні *набуло подальшого розвитку* осмислення ролі художнього експерименту як каталізатора оновлення оперної традиції: проаналізовано, яким чином новаційні творчі підходи (зокрема, нові музично-драматургічні форми, міждисциплінарні проєкти, міжнародна співпраця тощо) сприяють ревіталізації класичного оперного жанру в Україні, а також виокремлено особливості формування сучасної оперної екосистеми, в якій академічна традиція та експериментальні практики взаємодоповнюють і збагачують одна одну.

Теоретичне значення роботи полягає у збагаченні вітчизняного мистецтвознавства новими знаннями про сучасний оперний театр. У дисертації запропоновано міждисциплінарний підхід до аналізу опери, який може бути використаний в подальших дослідженнях музичного та театального мистец-

тва. Результати роботи збагачують наукові уявлення про закономірності розвитку оперного жанру в умовах глобалізаційних викликів і становлення національної культурної ідентичності, пропонують нові та корелюють усталені поняття і терміни в рамках оперознавства.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання отриманих результатів у педагогічній, культурно-мистецькій та управлінській діяльності. Зокрема, матеріали дисертації можуть бути впроваджені у навчальні курси в закладах вищої освіти (спеціальні курси з історії української музики, оперної режисури, сучасного музичного театру), стати основою для написання підручників і посібників. Висновки та рекомендації роботи будуть корисними для практиків — режисерів оперних театрів при плануванні репертуарної політики та пошуку балансу між традицією й новациєю.

Апробація матеріалів дисертації. Основні положення та результати дослідження доповідалися й обговорювалися на низці міжнародних наукових конференцій, що підтверджує їх апробацію і схвалення науковою спільнотою. Зокрема, матеріали дисертації були представлені на таких форумах: Дев'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 6–8 листопада 2025 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 24–26 лютого 2025 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення» (м. Київ, ІПСМ НАМ України, 29–30 травня 2024 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу: досвід підтримки, популяризації та промоції» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26–28 лютого 2024 р.); IV Міжнародна міждисциплінарна конференція «Історичні корені ідентичності сучасних слов'ян» (м. Зелена Гура, Польща, 29–30 вересня 2023 р.); IV Міжнародна наукова конференція

«Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, ІПСМ НАМ України, 16–17 листопада 2022 р.); Міжнародна між-дисциплінарна наукова конференція «Між звірством і героїзмом — людина, суспільство, культура і технології перед викликами та загрозами війни» (м. Зелена Гура, Польща, 22–25 вересня 2022 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 4 публікаціях у фахових наукових виданнях України (за спеціальністю 025 — музичне мистецтво).

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи зумовлена метою і завданнями дослідження. Дисертація складається з анотацій (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел з 320 найменувань та додатків. Повний обсяг дисертації становить 295 сторінок, з них основний текст займає 231 сторінку.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ХУДОЖНЬОГО ФЕНОМЕНА

1.1. ХУДОЖНЬО-ВИДОВА СПЕЦИФІКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ: ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Упродовж століть опера розвивалася як складний і багатошаровий художній феномен, що поєднує різні види мистецтва — музику, драматургію, візуальність, пластику та сценічну дію. За своєю природою вона є міжвидовим і міждисциплінарним утворенням, яке не піддається однозначній класифікації в межах одного наукового напрямку. І. Борко, підкреслюючи вагу, вплив та ідеологічну функцію оперного мистецтва в культурному житті суспільства, зазначає, що воно посідає одне з провідних місць серед мистецьких жанрів за вагомістю, значенням та силою впливу на духовне та культурне життя суспільства [31, с. 162]. Така специфіка зумовлює потребу в системному аналізі, що включає як мистецтвознавчу, так і соціогуманітарну проблематику.

На сьогодні у фокусі проблематики залишаються такі ключові питання: відсутність узгодженого методологічного підходу до аналізу синтетичної природи опери; недостатня увага до соціокультурного контексту при аналізі музично-сценічної дії, а також до технологічних трансформацій сприйняття опери в добу медіатизації мистецтва. Усе це зумовлює потребу в оновленій історіографічній систематизації, яка допоможе не лише чітко окреслити художні та естетичні особливості опери, а й визначити основні вектори її вивчення з урахуванням сучасних наукових підходів.

До кола питань оперного мистецтва, історії розвитку опери, включно й вокальних шкіл, художньо-видової специфіки оперної творчості, інтерпретації музичних творів звертались дослідники: В. Антонюк [4], О. Баланко [15], С. Бень [20], О. Берегова [22], Н. Гребенюк [60], Т. Жуковська [78], Т. Мадид-

шева [143], О. Стахевич [210], А. Тарасюк [215], Л. Тоцька [224], О. Шуляр [250; 251] та ін.

Синтетична природа опери як художнього явища виявляється не лише в поєднанні різних видів мистецтва, а й у її жанрово-стильовій гнучкості, що зберігає при всіх модифікаціях єдину константну основу, репрезентовану у просторі театральної сцени. З метою глибшого занурення у проблему художньо-видової специфіки оперної творчості доцільно акцентувати увагу на її онтологічному статусі в системі виконавських мистецтв. У цьому контексті, опера постає не лише як синтетичний жанр, а як складна форма сценічної презентації буття, що реалізується через скоординовану взаємодію численних суб'єктів творчого процесу. Її естетичний потенціал виявляється у здатності синтезувати і трансформувати різні типи художньої реальності (музику, театр, простір, рух, емоцію, афект тощо) у цілісну перформативну подію. Отже, оперний феномен постає як складна композиційна структура, у якій музика виступає генеральною основою і визначає драматургічну конфігурацію; слово (лібрето) утворює смислове ядро події; перформативна дія включає режисуру, акторську гру (голос і тіло втілюють театральний сюжет через афективну виразність і пластичну присутність); просторово-візуальний компонент (сценографія, освітлення, костюми, візуальні ефекти) формує естетичне тло й підкреслює значеннєві акценти сценічної реальності. Принциповим у нашому розумінні є те, що опера не зводиться до суми цих елементів: вона набуває вітальності лише в їхній інтермодальній взаємодії, що породжує нову якість — театралізовану музичну дійсність, здатну викликати екзистенційний відгук у реципієнта.

Фундаментальна професійна підготовка фахівців відкриває можливості для вільного оперування сучасними художніми практиками, експериментування з формою, змістом та техніками. Це дозволяє створювати новаторські мистецькі проекти, що не лише продовжують, а й критично переосмислюють оперну традицію. У межах таких трансформацій усталені оперні жанри слугують підґрунтям для сміливих пошуків, базованих на використанні авангар-

дної музики, мультимедійних технологій, елементів відеоарту, інсталяції, естетики мінімалізму тощо. У такий спосіб опера зберігає жанрову ідентичність, проте водночас постає як гнучка інтермедійна форма, здатна реагувати на виклики часу й пропонувати нові формати сценічної взаємодії з глядачем.

Онтологічна природа опери особливо виразна в аспекті її часопросторової дії, де вона не лише відтворює наративну історію, а й утілює подію, що набуває сенсу через голос, рух та жест. Спів у цьому контексті постає важливим емоційним чинником, який впливає на інтерпретацію драматичної дії. У концепції художньо-видової специфіки оперної творчості чітко окреслюється виконавсько-інтерпретаційний аспект як своєрідна онтологічна вісь, що визначає межі втілення композиторського задуму, його смислотворчого потенціалу. Це положення підтверджується низкою досліджень, присвячених різним аспектам виконавського мистецтва: музикознавчому та соціокультурному осмисленню виконавства (Т. Зінська [84]), музично-виконавській культурі (К. Марченко [149], Т. Ситник [198], Т. Сіренко [200]), вокальній культурі (О. Сбітнева [195]), вокально-виконавській культурі (Л. Тарасюк [215]), вокально-виконавській творчості (Л. Мухіна [157], Н. Гребенюк [60]), виконавській мобільності (О. Баланко [16]), вокально-виконавській манері (П. Волошин [45]) та ін. Зокрема, Л. Мухіна досліджує українське вокальне мистецтво у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX — початку XX століття [157]; В. Антонюк — культурологічні аспекти українського вокального виконавства [4]; О. Катрич — стилістичні риси виконавця-інтерпретатора [101]; Т. Мадішева — співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві [143] тощо. В контексті осмислення онтологічної природи оперного театру як художнього явища поняття виконавського артистизму також набуває особливої значущості. Ван Чень трактує артистизм як вищу форму «мистецької зрілості співака як цілісного феномена, як синтез його музично-інтелектуальних, вокально-технологічних, інтерпретаційно-творчих та сценічно-комунікативних властивостей і дозволяє глибоко й переконливо втілювати художній зміст вокальних творів та натхненно доносити його до слухачів через призму власної індивідуальності» [37, с. 94].

У просторі опери одним із ключових аспектів є взаємодія часу й простору, завдяки чому створюється драматичне напруження й моделюється авторське прочитання усталених театральних сюжетів. Ця єдність перетворює сценічну реальність на своєрідний міф, а глядача — на співучасника мистецької трансформації. Сьогодні опера переживає своє переосмислення у контексті актуальної естетики, яка впливає на оперний канон, гібридизує жанр, впроваджує інноваційні ідеї у її зміст і форми. По суті, опера актуалізує постгуманістичну філософію взаємодії людини з технологіями, штучним інтелектом, і як медіамистецтво опера розширює свої межі впливу відповідно до викликів і можливостей цифрової культури.

Естетична складова опери виявляється у її жанрово-стильовому розмаїтті — від класичних зразків до сучасних експериментів зі змістом і формою. Естетика опери охоплює багатофункціональний комплекс художньо-чуттєвих та символічно-концептуальних вимірів, репрезентуючи її як цілісну модель міжвидового мистецтва й унікальний тип художнього висловлення. Доцільно виділити основні компоненти оперної виразовості: музичну, візуально-сценічну, вербальну, перформативну як базову художню якість. У цьому контексті виправданим є звернення до естетики вокально-звукової культури оперного виконавця, його артистизму, дикції, мовленнєвих особливостей у співі. Ці аспекти розглядаються у працях сучасних теоретиків, практиків та педагогів (О. Баланко [15], Ван Ченя [37; 38], І. Вихованця, К. Городенської [43], В. Горпинича [57], Н. Грицан [61], Л. Канюки [96], Г. Локаревої і Л. Гринь [140] та ін. науковців та виконавців).

У широкому естетичному дослідницькому полі оперного феномена нами виокремлено низку ключових аспектів, зокрема: художньо-творча мотивація створення сценічного образу ролі актором драматичного театру (Н. Донченко) [70], роль сценічної мови в трансформаційному процесі ціннісних орієнтацій сучасного актора (І. Кусяк) [133], театральність як елемент художньої структури вокального виконавства (А. Попова, О. Войченко) [176] та ін. Доцільною до окреслених аспектів є праця М. Татаренко, де розкрито співвідно-

шення манер акторської гри з процесом виконання ролі [216]. Л. Красовська розглядає майстерність актора як гармонійне володіння не лише вокальною технікою, а й власним тілом, кожним його ракурсом настільки, щоб «в думках чітко уявляти собі, як виглядає з боку будь-який рух, будь-яка поза» [127, с. 195]. Методичні поради Н. Грицан стосуються сценічного мовлення актора, формування гнучкого голосу широкого діапазону, виразної артикуляції, емоційного мовлення, нормативних форм вимови, які вважаються одними з найголовніших ознак майстерності читця, актора, співака [61, с. 7]. Означені положення корелюємо з формуванням у виконавців широкого спектра професійних естетичних компетентностей у межах художньо-видової специфіки оперної творчості.

Ще однією важливою рисою оперного дискурсу є те, що опера постає водночас і формою художнього висловлення. Її музична естетика апелює до виразності мелодики, темпоритму та гармонії, що формують емоційне ядро опери, визначають контрастність настроїв, увиразнюють психологічні стани персонажів і підкреслюють багатшаровість драматичного розвитку. Серед ключових функцій оперного оркестру як важливого компонента художньої виразності варто виокремити кілька чинників, що визначають його роль як активного учасника сценічної дії. Насамперед, оркестр є основою для вокальних партій, ансамблів і хору, а також виконує коментаторську функцію — він підкреслює ключові моменти дії, іноді передбачає розвиток подій. Особливо важливою є його участь у створенні лейтмотивної драматургії, коли через теми, ритмічні структури оркестр персоніфікує персонажів, ідеї, образи, формуючи внутрішню єдність вистави. Також важливою функцією є розкриття психологічних характеристик персонажів: інструментальне наповнення часто оповідає про внутрішній світ героїв більшою мірою, аніж літературний текст.

Художньо-видова специфіка оперної творчості дає змогу осмислити музичну компоненту як джерело емоційного досвіду як для виконавця, так і для слухача. Цей аспект часто є об'єктом наукових досліджень українських уче-

них, певною мірою його висвітлено у працях О. Єрошенко [76], Д. Лісун [138], Ф. Мустафаєва [156], Т. Ситник [198], С. Паламар [167], А. Шпирки [248] та ін. Зарубіжні дослідники увагу зосереджують також на висвітленні психологічних аспектів мистецької, зокрема оперної, діяльності: Дж. Форгас та О. Байер (J. Forgas, O. Bower) вивчають вплив емоцій на сприйняття і пам'ять [273], С. Ізард (C. Izard) досліджує структуру та функції емоцій, їх значення для пізнання та мотивації [282], С. Малатеста (C. Malatesta) — роль психо-емоційної сфери [292], Р. Плутчик (R. Plutchik) — еволюцію емоцій у становленні особистості [300]. Здійснений огляд досліджень покладено в основу аналізу рівня емоційної культури оперного виконавця, меж його емоційного навантаження під час сценічної діяльності у сучасному музичному театрі.

Поряд з цим виокремити важливий напрям оперознавства, пов'язаний із вивченням лібрето як вербального маркера оперної традиції. Лібрето постає смисловим ядром спектаклю. У ньому сфокусовано сюжетну наративність, визначено конфлікт, що структурує дію, поєднано поетичну мову з музичною у глибокому смисловому вираженні. Водночас воно є складним семіотичним утворенням, що потребує більш ретельного огляду. Оскільки опера є синтезом слова і музики, взаємодія літературного першоджерела та лібрето відбувається в межах специфічного інтертекстуального простору, де первинний текст виступає відправною точкою, а лібрето — проміжною ланкою в процесі формування музично-драматичної інтерпретації.

У творчому альянсі композитора та лібретиста формується алгоритм дій, який передбачає їхню подвійну функцію в одночасній інтерпретації літературного тексту. У процесі постановки до цього діалогу долучається і режисер, який почасти вносить зміни до лібрето, формуючи власне бачення сценічного втілення твору. Як наголошує Сюй Сяожань, «особливу складність становить проблема інтерпретації та трансформації літературного чи драматургічного твору в оперне лібрето. Цей процес передбачає перенесення змісту з однієї художньої системи в іншу, адаптацію структури, ритму та стилістики тексту відповідно до музичних і сценічних вимог <...> потребує врахування

специфіки його функціонування в опері як жанрі, де літературний текст набуває нового смислового виміру в музично-сценічному контексті» [213, с. 137]. Тому і лібретист як інтерпретатор літературного першоджерела враховує ресурс музики, адаптує текст до максимальної відповідності з музичною драматургією, що вимагає літературно-лінгвістичної, джерелознавчої та текстологічної компетентностей, а також глибокого розуміння композиційних, формують, структурних принципів музичної та сценічної драматургії¹.

У добу модернізму лібрето зазнає суттєвої трансформації, що зумовлена зміною художніх орієнтирів. До ключових тенденцій цього періоду належать такі знакові особливості, як психологічна заглибленість, символізм, філософська рефлексія, відхід від лінійного сюжету, використання поетичних, есеїстичних або фрагментарних текстів. У композиційній сфері відбувається жанрове оновлення. Передовсім, з'являються нові форми — опера-балет, музична драма, антиопера. Також порушуються актуальні питання буття спільноти у досить контрверсійний спосіб. Характерним прикладом постає оновлена естетика Б. Брехта у «Тригрошовій опері», де щедро використано сатиру та гротеск для викриття вад капіталістичного суспільства. Як зазначає А. Коляда, «Брехт і Вайль показують, що у суспільстві, де все має ціну, моральні норми стають відносними, а корупція є невід'ємною частиною системи. Твір пропонує альтернативний погляд на традиційні жанрові канони: тут немає позитивних героїв, а злочинці та чиновники діють за однаковими законами» [118, с. 122]. Авангардисти та експериментатори Дж. Кейдж, Л. Ноно, Г. В. Генце та ін. свідомо відмовлялися від традиційного лібрето, формуючи драматургію задуму на потоці звуків, фрагментарній образності, відкритій структурі. У цьому контексті спостерігається зміщення функції лібретиста, адже ним дедалі частіше стають режисери або ж самі композитори. Серед знакових статей варто згадати А. Берга, який сам створив лібрето до своїх опер «Воц-

¹ Серед перших найвідоміших лібретистів, чия художня мова і розуміння драматургії сценічної дії сприяли розвитку опери, особливе місце посідають постаті XVII століття. У цей період лібретисти — А. Стриджо (молодший), О. Рінуччіні, А. Піччініно, Ф. Бузенелло, Дж. Фаустіні та ін. — активно зверталися до переосмислення античних і міфологічних сюжетів, що відповідало естетичним запитам ранньої опери.

цек» та «Лулу», А. Шенберга («Очікування», «Мойсей і Арон»), Б. Бріттена («Пітер Граймс», «Поворот гвинта», у співавторстві з М. Слейтером), а також П. Гіндеміта і Дж. Кейджа, які експериментували з формою, текстом і концептом драматургії в опері.

Упродовж тоталітарного відтинку XX століття оперна лібретистика в Україні формувалась під впливом драматичних історичних подій: від розпаду імперій та встановлення тоталітарного режиму, через трагедію «Розстріляного відродження» й Другу світову війну до подальшого відродження української культури в добу Незалежності. Найчастіше авторами лібрето до опер ставали поети, драматурги або самі композитори, які черпали натхнення з народної творчості, історичних подій та класичної літератури, трансформуючи їх у музично-сценічні твори. Серед найвідоміших українських лібретистів — М. Рильський, П. Тичина, О. Корнійчук, М. Бажан, Я. Верещак, М. Стельмах, О. Білозуб. Поряд з тим, низка українських композиторів, зокрема Б. Лятошинський, А. Кос-Анатольський, Є. Станкович, М. Скорик, О. Щетинський, які або самостійно створювали, або редагували лібрето до власних опер, поєднуючи музичне мислення з драматургічним опрацюванням літературного тексту.

Для лібрето XXI століття характерними є постдраматизм, фрагментарність, документалістика, хроніка, порушення законів логіки. У текстах-перформансах лібрето часто створюється у репетиційному форматі, яскраво виразняється трансдисциплінарність за формулою. У цьому процесі лібретист є і драматургом, і філософом, і куратором, і генеральним директором. На рівні значеннєвої парадигми у лібрето акцентуються політичні, екологічні, цифрові тематики. У колі визначних лібретистів XXI століття слід відзначити як зарубіжних, так і українських авторів, чия діяльність засвідчує розширення функціонального потенціалу лібрето у сучасному оперному мистецтві. Серед представників західної традиції вирізняються А. Гудман і М. Нельсон (США), М. Мажукі (Німеччина, Словенія), К. Мітчелл та П. Гріневей (Велика Британія), які активно інтегрують оперну драматургію з поетикою постдраматич-

ного театру, мультимедійними формами та інтердисциплінарними підходами. В українському контексті знаковими постатями є Ю. Андрухович, який поєднує оперу з елементами *spoken word* та інтермедіальністю, М. Гончаренко — авторка, що переосмислює оперну форму через експериментальний псалмодійний театр, О. Тараненко — перекладачка та драматургиня, відома адаптаціями текстів у постановках опер Є. Станковича, О. Щетинського та інших композиторів. Їхній підхід свідчить про осмислення лібрето як повноцінної театральної композиції зі складною внутрішньою структурою, що повнокровно функціонує у просторі «драми з музикою».

Опера інтегрує не лише музику й літературне джерело, а й живу тілесну мову — жест, дихання, рух, тіло оперного виконавця як основного носія естетичного досвіду. У поєднанні з голосом саме тіло артиста втілює образ героя задуму, його емоційно-психологічний вимір. Естетика жесту, міміки, пластики є складовою тілесної драматургії опери, що споріднює її з виразовими засобами балету та драматичного театру. В. Льюїс Джонсон у праці «*Dramatic Expression in Opera, and Its Implications for Conversational Agents*» [283] акцентує увагу на широкому спектрі невербальних засобів у опері. На думку дослідника, оперне виконавство використовує різноманітні невербальні жести — рухи рук, міміку, пози голови й тіла, рухи всього тіла, які доповнюють голос виконавця. Автор підкреслює, що на відміну від буденної розмови співак-актор задіює все тіло для передачі емоцій та характеру умовного героя, фактично споріднюючи оперу з драматичним театром (гра акторів) і балетом (виразний рух).

Потрібно наголосити, що візуально-сценічна естетика дії як важлива складова оперного простору (сценографія, костюми, світло тощо) стає носієм візуальної образності, формує просторове прочитання художнього світу оперного сюжету. Водночас опера XX–XXI століть, що дедалі частіше постає як режисерська партитура, демонструє трансформацію класичної сценічної мови у бік нової філософської інтерпретації, набуваючи гіперболізованого ха-

рактеру, де емоційність, експресивність, драматизм слугують ключовими засобами впливу, спрямованими на активізацію афективного сприйняття глядача.

Занурення в художньо-видову специфіку оперної творчості, зокрема її психологічно-діалогічний аспект, дозволяє осмислити оперу також як джерело глибокого художньо-емоційного досвіду виконавця. У цьому річизі показовою є позиція Я. Іваницької, яка розглядає оперного виконавця як центральну фігуру постановочної структури, підкреслюючи, що «оперний співак опиняється у центрі численних стосунків: актор і сценічний простір, актор і музично-драматичний текст, актор та інші актори» [86, с. 20].

Дослідження афектів, емоцій та чуттєвого досвіду оперних виконавців становлять важливий напрям у психології оперної творчості. У цьому контексті заслуговують на увагу кілька важливих аспектів:

- психологія емоцій у музиці, зокрема вивчення афектів як емоційних реакцій на зовнішні або внутрішні стимули, викликані музичним звучанням на свідомому чи підсвідомому рівні;
- емоційний стан оперного виконавця у процесі створення образу, що впливає як на якість виконання, так і на загальний рівень творчої продуктивності;
- взаємозв'язок техніки співу з емоційним переживанням, що виявляється у зміні тембру, динаміки, ритмічної пульсації, інтонаційних нюансів, які стають засобами формування характеру героя.

Серед важливих аподиктичних ознак оперного мистецтва є його художньо-естетична множинність, що відображає історичні стильові парадигми бароко, класицизму, романтизму, модернізму та постмодерну. У цих стильових нашаруваннях віддзеркалюються не лише художні коди відповідних епох, а й ментальність, естетичні уподобання, світоглядні орієнтири різних історичних періодів. Отже, в музично-історичному становленні опери виразно простежуємо формування символізму й метафоричності вислову, що передається через наявні архетипні образи (Кармен, Дон Жуан, Турандот), моделювання міфологізованого простору, в якому символи оживають завдяки голосу, звуку, жес-

ту тощо. Опера у цьому сенсі постає як середовище вторинної міфологізації, де художні візії формуються не лише раціонально, а й через інтуїтивно-асоціативне занурення в універсальні образи та сенси. Значний внесок у розробку цієї теми зробили сучасні українські дослідники. Зокрема, І. Загрійчук осмислює міф і музику як спосіб досягнення цілісності культурного досвіду, проводячи паралелі між філософією Ф. Ніцше та Вагнеровою концепцією *Gesamtkunstwerk* [79]. І. Костюк розглядає міф як функціональну структуру соціокультурного простору, здатну актуалізувати глибинні моделі колективної свідомості [122]. У практичному полі порушеного питання знаковою є монографія О. Рощенко та Є. Сяньвей, де авторки розлого аналізують оперу «Метелик Сан Бо» як вираз національного китайського міфу, що набуває сценічного втілення через інтерпретацію сучасної оперної режисури [190]. Слушною в контексті дослідження є також позиція О. Вороновської, яка визначає концепт міфу як генеральну домінанту культури, що зберігає свою тяглість упродовж століть й активно взаємодіє з музикою, зокрема оперним мистецтвом. У межах оперної творчості міф функціонує в кількох вимірах: як сюжетна основа, як структурна модель і як специфічний тип мислення. Дослідниця наголошує, що оновлений сучасний художній досвід у сприйнятті традиційних міфологічних сюжетів в оперному мистецтві сприяє виникненню нових асоціативних модусів в інтерпретації реципієнта [46].

Загалом, естетика сучасної опери тяжіє до полістильових художніх пошуків завдяки використанню колажності, іронії, цитатності, деконструкції класичних оперних канонів та відкритості до інтертекстуальної гри з сенсами. Це супроводжується активним експериментуванням із формою, що виявляється у появі нових жанрових модифікацій — мініопери, відеоопери, документальної опери, перформанс-опери тощо, які розширюють межі традиційної сценічної моделі. У цьому контексті синтетичність опери постає її провідним естетичним параметром. Саме взаємодія різних видів мистецтва, а також складна структура поєднання музичного, вербального, візуального, перформативного та символічного вимірів формує неповторний художньо-естетич-

ний ландшафт жанру. Завдяки цьому сучасна оперна постановка здатна звертатися до реципієнта експериментальною художньою мовою, де драма може втілитися через звукокомплекс, ідея — через пластичний повторювальний жест, а почуття — через мову візуальних дискурсів, що дає підстави визначити сучасну оперу як один із найоптимальніших новаторських просторів.

Жанрова диференціація опери виконує не лише системоутворюючу, а й комунікативну функцію. Як своєрідний ключ вона допомагає глядачеві орієнтуватися у музично-драматичній структурі оперного твору, формувати очікування щодо стилістики музики, сюжетного розгортання та виконавської манери. Скажімо, комічний ефект опера-буфа (*opera buffa*, *comedia per musica*, *dramma bernesco*, *dramma comico*, *divertimento giocoso*) досягається завдяки динамічному розвитку подій, використанню речитативів і сольних арій, мовно-інтонаційній специфіці, що наближає персонажів до типажів повсякденного життя. У ХХІ столітті її класичні зразки («Весілля Фігаро» та «Так чинять усі жінки» В. А. Моцарта, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Дон Прокопій» Ж. Бізе, «Лицарі Круглого столу» Ф. Ерве, «Фальстаф» Дж. Верді та ін.) демонструють трансформаційні зрушення у бік нових форм смислового прочитання та впровадження новаторських режисерських підходів.

На противагу комічному жанру, опера-серія (*opera seria*) постає як серйозний / трагічний різновид оперної творчості. Її витoki пов'язуються з неаполітанською оперною школою ХVІІІ століття, яка кодифікувала *opera seria* як символ художньої довершеності й жанрової нормативності саме через драматичні сюжетні колізії. Основу сюжетів складають міфологічні, історичні, героїчні теми з акцентом на осмислення моральних, етичних і філософських категорій — життя, любові, втрати, вірності. Т. зв. високий стиль опер-серія виявляється у використанні розгорнутих арій, речитативів, ідеалізованих образів. У ролі персонажів виступають боги, царі, історичні постаті².

² Серед показових прикладів — опери Г. Ф. Генделя («Рінальдо», «Юлій Цезар», «Аїс і Галатея», «Аецій», «Альціна»), А. Скарлатті («Примхи кохання, або Розаура», «Коринфський пастух», «Митридат Евпатор», «Телемак»), В. А. Моцарта («Милосердя Тита»), А. Сальєрі («Арміда»). Саме в межах цього жанру остаточно формується тип арії *da capo*.

І. Красіліна в ґрунтовних характеристиках національних інтерпретацій цього жанрового підвиду наголошує на багатоманітності стильових відгалужень і змістових трансформацій *opera seria* у процесі еволюції. Авторка зазначає, що в пізніх зразках спостерігаємо вишукану психологізацію драматургії та змішування жанрових кодів, що зумовило її генезу в межах містеріального фрейму, який укорінився у європейській музичній культурі [126, с. 315]. У цьому ж контексті слухними є ідеї Лю Бінь, яка в аналітиці опер «Данайди», «Горації», «Тарар» А. Сальєрі виявляє взаємодію традиції та новаторства у межах цього жанрового інваріанта, зосереджуючи увагу на жанрово-стильових трансформаціях, що дає змогу простежити еволюцію авторського підходу через балансування між канонічною спадщиною і творчими новаціями [142].

XIX століття традиційно вважається «золотим століттям» оперної сцени, упродовж якого жанр постає як провідний художній символ епохи. Жоден інший вид сценічного мистецтва — ані драматичний театр, ані балет із його уніфікованою естетикою, ані популярна оперета — не зміг похитнути домінуючих позицій опери. Одним із найпопулярніших жанрів цього періоду постає драматична опера (*opera drammatica*), що поєднала риси *opera seria* та *opera buffa*. До її характерних особливостей належить використання драматичних сюжетів, акцент на людських емоціях, складних конфліктах та часто трагедійних ситуаціях. У межах цього жанру діють реалістичні, різнопланові персонажі, тоді як музична палітра насичена глибокими та розвинутими інтонаційними шарами. Цю особливість оперного канону дослідив Д. Сердюк на прикладі інтонаційної семантики партитури «Богеми» Дж. Пучіні. Він наголошує, що образно-семантична організація сценічного втілення головних персонажів, зокрема Мімі, є новаторською, їхній драматургічний розвиток ні на мить не переривається, а розгортається безперервно у наскрізному художньо-поетичному та музичному прочитанні [197].

Водночас сприйняття жанрової палітри оперної творчості потребує врахування не лише музично-стилістичних параметрів, а й історичної та культу-

рно-естетичної обумовленості жанрової системи. Те, що в епоху бароко сприймалося як серйозне й піднесене, сучасному глядачеві може здаватися надмірно формалізованим або навіть архаїчним. Аналогічно, комедійна природа *opera buffa* може виглядати спрощеною чи наївною для рецептивних очікувань сучасного слухача. Тому адекватне розуміння опери потребує врахування не лише жанрового коду, а й соціокультурних координат часу її створення. Осмислення цих факторів дозволяє повніше досягнути художню логіку постановки, зрозуміти роль експериментальної складової, а також глибше оцінити жанрові трансформації.

У межах сучасного оперознавства особливого значення набувають аналітичні підходи, що дозволяють виявити закономірності внутрішньої організації музичного твору. Дослідницька увага зосереджується не лише на історичних чи жанрово-типологічних аспектах опери, а й на вивченні її глибинних композиційних структур, інтонаційної логіки та драматургічної послідовності. Такий підхід передбачає системний аналіз партитури як простору взаємодії смислових і музично-виразових елементів, що розглядаються як структуроутворюючі одиниці цілісного драматургічного процесу. Крім того, сучасні дослідження звертають увагу і на виконавське мистецтво, акторську гру та режисерські рішення усталеного оперного сюжету. У наш час опера перестала бути лише музичним феноменом, вона перетворилась на складний синтез різних видів мистецтва, що вимагає комплексного підходу з увагою до біографічного, музичного, літературного та історичного контекстів. У цьому зв'язку сьогодні особливого значення набуває *contemporary opera*, яка охоплює широкий спектр стилів, технік, ідей, прийомів та презентує оперу як у традиційному форматі, так і у експериментальному, де часто порушуються складні соціальні, гендерні та політичні теми. Серед праць, де висвітлено аспекти сучасного оперного дискурсу, продуктивними в контексті заявленої проблематики є дослідження К. Зенкіна [82], Л. Кияновської [104], А. Коляди [118; 119], О. Моцар [154], М. Пяртлас [183], В. Рожка [188], Н. Хілобок [235], Л. Шиленко [246] та ін.

Паралельно з музично-аналітичним ракурсом розвивається соціокультурний підхід, що розглядає оперу як багатовимірний культурний феномен. Такий підхід інтегрує інструментарій культурології, естетики, філософії, театрознавства, антропології та психології, зосереджуючись на ідеологемах часу, публічній рецепції, комунікативних стратегіях сцени, гендерних ролях, питаннях ідентичності, тілесній репрезентації та інтермедійних зв'язках. Серед європейських та американських векторів дослідження оперної творчості слухними у нашому контексті є ідеї таких вчених: перформативний поворот і тілесність сцени Е. Фішер-Ліхте [272], постдраматичні моделі Г.-Т. Леманна [288], театральна комунікація «тут-і-тепер» П. Брука (Immediate Theatre є однією з ключових категорій теорії автора, де визначальним є автентичне сценічне переживання саме в цей момент, без штучної дистанції між артистом і глядачем) [296], гендерно-критичні прочитання С. МакКлері [293] та К. Клеман [266], що у своїй сукупності дозволяє окреслити жанр як взаємодію історико-культурних наративів, переосмислених сучасними медійними практиками, простір культурної пам'яті та актуалізації міфів. Соціокультурне прочитання опери висвітлює режисерську партитуру як інтерпретаційний акт, показує, як сценографія, жест, голос і простір створюють «мережу смислів», а публічна рецепція перетворює оперу на комунікативний канал між минулим і теперішнім. Саме синтез цих двох оптик — структурно-аналітичної та культурологічної — забезпечує повноту оперознавчої студії.

Потрібно наголосити, що саме ХХ століття стало епохою радикального оновлення у дослідженні й розумінні оперного феномена. Традиційний фокус на музичній концепції та біографічній аналітиці автора-композитора збагатився міждисциплінарними підходами, що дозволило розглядати оперу як складне соціокультурне явище, звертати увагу на контекст, в якому вона створювалась і сприймалась. Це привело до залучення методів та інструментів з інших наук, а саме: культурології — для виявлення оперного феномена як частини ширшого культурного простору; соціології — для дослідження впливу соціального статусу та репрезентованих культурних норм на естетику, тематизм й

сприйняття опери; літературознавства — для аналізу лібрето як самостійного літературного твору, його зв'язку з першоджерелами, впливу на музичну драматургію; театрознавства — для вивчення режисури, акторської майстерності, сценографії як невід'ємних елементів оперного дійства; гендерних аспектів — ролі жіночих персонажів в опері, їх репрезентації та впливу на формування соціальних стереотипів.

Оперна історіографія XXI століття переживає період активного розширення тем і методів, зокрема завдяки своєрідному інтердисциплінарному повороту, де у фокусі постає опера як комунікативна багаторівнева культурна практика. Це дискурсивне поле опери представлено у монографії Н. Тілла «The Cambridge Companion to Opera Studies» [310] та колективній праці за редакцією Г. М. Грінвальд «The Oxford Handbook of Opera» [314]. Як наголошує Н. Ю. Рао, у XXI столітті окреслилися щонайменше три взаємопов'язані напрями [303]. По-перше, глобалізація оперного простору та адаптація жанру до різних культурних контекстів: транскордонні мережі, міграції репертуару та локальні перекодифікації. По-друге, технологічна медіація — від прямих HD-трансляцій і цифрових прем'єр до створення «техноопер», де ІКТ впливають на композицію, постановку та рецепцію (роботи Т. Маковера «Death and the Powers»; інституційне визнання «цифрової опери» — премії OPERA America [285]). По-третє, інтенсивне залучення глядачів і розвиток інноваційних, інтерактивних форм (site-specific, іммерсивні, «мобільні» постановки [259]).

Суттєвою складовою сучасної історіографії є соціальна історія опери — вивчення її як соціального інституту та культурної інфраструктури: визначення ролі публіки, умов виробництва й споживання, економіки й менеджменту, зв'язків із політичними подіями та масовими рухами. Класичним прикладом є дослідження Дж. Росселлі феномену імпресаріо в Італії [307]. Потрібно наголосити, що у європейських студіях активно розглядається також і гендерна специфіка оперної творчості. Як вже наголошувалося, у сучасних дослідженнях почасти репрезентовано аналітику про гендерні ролі жіночих

образів у лібрето та музиці. У цьому контексті важливими є, на думку автора, дослідження стереотипів сюжетного розвитку з усталеним соціальним прочитанням жіночого образу в подієвому розгортанні, а також участь жінок як композиторок, виконавиць та глядачок у формуванні сучасного оперного жанру. Канонічними для цього дослідницького вектора лишаються праці К. Клеман «Opera, or the Undoing of Women» [266] і С. МакКларі «Feminine Endings» [293].

Постколоніальна перспектива оперного дискурсу зосереджується на тому, як опера конструювала «інших», сприяла легітимації імперської влади, а також як ці механізми критикуються або переосмислюються у сучасних постановках. У цьому контексті вагоме місце належить працям Е. Саїда, зокрема його фундаментальній концепції орієнталізму, викладеній у книзі «Orientalism» [308]. Вчений трактує орієнталізм як систему уявлень, за допомогою яких конструється примарний образ Сходу («Інший») на противагу «цивілізованому» Заходу. Ця концепція отримала подальший розвиток у сфері музикознавства, де її активно використовують для аналізу західної музичної репрезентації екзотичних культур. Одним із найвідоміших кейсів такого аналізу є прочитання опери «Аїда» Дж. Верді. Е. Саїд інтерпретує цей вердіївський доробок як типову репрезентацію колоніальної логіки — як у сюжетному плані, так і на рівні символіки, просторової організації сцени та музичної мови. Хоча дія опери формально відбувається в Стародавньому Єгипті, її естетична й ідеологічна компоненти відображають західне уявлення про Схід як місце екзотичне, емоційно перенасичене, підлегле та одночасно загрозливе. Важливим у Саїдовому підході є те, що він звертається не лише до тексту лібрето, а й до театрального досвіду загалом, включаючи режисуру, сценографію, перформативність. Його аналіз показує, що навіть в умовно «нейтральних» мистецьких творах можуть бути вбудовані коди імперської влади та культурного домінування.

У цьому річищі важливим є концепт музичного екзотизму Р. П. Лока, що дозволяє виявити механізми репрезентації культурної «іншості» у захід-

ній музичній традиції [291]. Дослідник пропонує цілісну концептуалізацію екзотизму як явища, що функціонує не лише на рівні музичної стилістики, а й у ширшому культурно-ідеологічному контексті. Згідно з його підходом, виокремлюються дві взаємопов'язані, проте якісно різні парадигми аналізу. Перша — так звана вузька парадигма екзотичного стилю (Exotic Style Paradigm) — зосереджується на виявленні характерних музичних засобів, що позначають «екзотичність». До таких належить використання особливих ладів, ритмічних моделей, орнаментальної мелодики, інструментів або тембрів, які асоціюються з конкретними культурами. У межах цього підходу акцент робиться на стилістичній організації музичного тексту як носія умовного «звучу іншості». Водночас вчений пропонує «широку» парадигму музичного екзотизму (A Broader Paradigm), що розглядає екзотизм як комплексне культурне явище, яке охоплює не лише музичні, а й драматургічні, сценографічні, наративні та ідеологічні складові. У цьому контексті екзотичні мотиви розглядаються як частина ширшої стратегії репрезентації «Іншого» — часто у формі стереотипізованих образів, які конструюються відповідно до домінантних уявлень про геополітичні чи культурні відмінності. Такий підхід дозволяє аналізувати музику як інструмент творення соціокультурного ландшафту, у полі якої активно формуються образи «Сходу», «Африки», «Латинської Америки» тощо в уяві західного слухача. У межах широкої парадигми екзотизм трактується не як набір звукових маркерів, а як форма музично-театрального дискурсу, що відображає уявлення про владу, ідентичність, сексуальність, іншість. Важливою характеристикою цього підходу є його інтердисциплінарність: він поєднує інструменти музикознавства, культурології, постколоніальної критики та театрознавства.

Опера дедалі частіше розглядається крізь призму перформативності через аналіз конкретних постановок, виконавських практик, а також ролей режисера, диригента, співака та інших учасників творчого процесу. У цьому контексті показовою є дослідження К. Генсон [277], яке ґрунтується на чотирьох детальних біографічних студіях, зокрема, баритона Віктора Мауреля,

Maurel, мецо-сопрано Селестини Галі-Маріє (перший Кармен), сопрано Сібіл Сендерсон та тенора Жана де Реске. Аналізуючи їхні долі, авторка показує, як співаки ставали акторами-образами, медійно впливали на створення оперних постановок, а також на масову та елітну аудиторію. Зокрема, К. Генсон аналізує, як оперні співаки кінця XIX століття використовували сценічне тіло, міміку, фотографічні та газетні зображення (зокрема феномен «photographic diva»), а також інструменти масової візуальної комунікації (афіші, журнали, преса) задля конструювання публічного образу «оперної зірки». Важливий аналітичний акцент у праці К. Генсон зроблено на транснаціональному русі артистів, циркуляції оперної продукції, еволюції моделей гастролювання, систем фінансування та інституційної взаємодії між провідними театрами. Це дає підстави розглядати вокальні постаті кінця XIX століття не лише як виконавців, а як агентів змін в оперній культурі, які адаптувалися до нових економічних, технологічних і медійних реалій.

У монографії Ю. Чекана [238] опера осмислюється як складний соціокультурний інститут, інтегрований у систему музичного життя Європи Нового часу. Автор простежує історичну еволюцію жанру — від придворної аристократичної розваги до публічного феномену, що у модерну добу набув рис «креативної індустрії». Оперний театр розглядається ним і як комунікативна модель — простір активної взаємодії між сценою та залом. Ключовим методологічним підґрунтям дослідження є поняття «інтонаційного образу світу» — так автор позначає історично сформовану сукупність музичних інтонацій, що відображає світогляд певної епохи. Згідно з його концепцією, на зламі XVI–XVII століть відбулася масштабна «інтонаційна криза», унаслідок якої склався новий інтонаційний образ світу, що визначив конфігурацію всієї новоєвропейської музики [241]. Ця нова інтонаційна парадигма склала основу для виникнення принципово нового жанру — опери, що синтезувала музику і драму в рамках актуального тоді світовідчуття. Відтак, оперний текст Ю. Чекан інтерпретує як вираз специфічної картини світу, закладеної в музичній інтонації відповідного історичного часу. І, як дослідницька парадигма, кон-

цепт «інтонаційного образу світу» дозволяє пов'язати музично-драматичний зміст опери з ширшим культурним контекстом доби та простежити, як оперне мистецтво втілює панівне світобачення через поєднання звука і слова.

Вагомим у формування історіографічного дискурсу оперного мистецтва є внесок іноземних дослідників. У їхніх працях репрезентовано багатовекторне осмислення витоків опери, її стилістичних трансформацій, еволюції лібрето, сценічного простору, а також впливу медіакультури на жанрові видозміни опери та появу її експериментальних форм. Зокрема, німецький музикознавець К. Дальгаус запропонував цілісну концепцію опери як історико-культурного явища, що отримала ґрунтовне висвітлення у низці його праць, зокрема в дослідженні про Вагнеровий оперний феномен [269]. Британський оперознавець Е. Арбластер аналізує оперу в політико-ідеологічному вимірі [257]. Автор простежує, як опера впродовж своєї історії була майданчиком для вираження політичних ідеологій, соціальних протестів та простором для утвердження колективної ідентичності. Особливу увагу Е. Арбластер приділяє тому, як у творах Дж. Верді, В. А. Моцарта, Р. Вагнера та інших композиторів закладалися ідеї свободи, авторитаризму, націоналізму чи революційного пафосу, що дозволяє інтерпретувати оперу як соціально-політичне мистецтво.

Особливий внесок у становлення оперознавства як повноцінного наукового напрямку зробили дослідження, що поєднують музикознавчий аналіз із культурологічними, історичними та соціальними оцінками. Зокрема, американський культуролог Л. Левін порушує проблему реценції опери в умовах масової культури, досліджуючи співвідношення між її елітарним статусом і проникненням у сферу популярних культурних практик. Його підхід відкрив нові перспективи у вивченні опери як соціального інституту, що змінюється під впливом культурних практик, очікувань аудиторії поціновувачів та медіа-моделей творчості [289].

Фундаментальною в історіографії опери є праця Е. Розанд «Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre», у якій авторка досліджує формування оперного жанру на прикладі венеційської традиції XVII століття.

Її інтерпретації оперного дискурсу спираються на глибокий аналіз джерел, пов'язаних з процесом написання твору, інтертекстуальне прочитання лібрето та музичної драматургії, що у сукупності дозволяють простежити генезу жанру як складного соціокультурного явища [306]. Натомість британський музикознавець Дж. Бадден, зосередившись на здобутках Дж. Верді, актуалізує їх у контексті еволюції творчих пошуків композитора, драматургічної логіки задуму та суспільно-політичних реалій Італії XIX століття. Ця тритомна праця є одним з перших прикладів комплексного оперознавчого підходу, який поєднує музичний аналіз із історико-культурним коментуванням [263; 264; 265].

Значний внесок у формування сучасного оперознавства як міждисциплінарної дослідницької платформи зробили праці, що поєднують музикознавчий, текстологічний, культурологічний та інтерпретаційні підходи. Яскравим прикладом є монографія «Divas and Scholars: Performing Italian Opera» американського вченого Ф. Госетта [275], де автор зосередив увагу на критичному аналізі партитур В. Белліні, Дж. Россіні та Дж. Верді, розкриваючи складнощі автентичної інтерпретації оперної спадщини як «історично поінформованого» виконання в межах оперознавчої парадигми. Інший вектор погляду на розвиток оперного мистецтва простежуємо у дослідженні М. Гантер «The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment» [280], присвяченому феномену опера-буф. Авторка пропонує оглянути жанр комічної опери через призму глядацького досвіду, гендерних ролей з урахуванням соціокультурного контексту та естетики розваг.

Опера у XXI столітті перетворилася на потужний культурний інструмент, що реагує на суспільні виклики — актуалізує питання ідентичності та міграції, гендерної рівності та соціальної справедливості. Сучасну специфіку творення опери почасти досліджено у праці Ло Шуньхай і О. Вороновської. На думку дослідниць, композитори-експериментатори «намагаються створити унікальний проєкт, стати новаторами жанру, віднайти у опері щось виключно своє» [139, с. 46]. О. Соломонова аналізує інтерпретаційні стратегії у сучасному музично-театральному мистецтві Європи та України, які впливають

на трансформацію усталених підходів до сценічного втілення музичного твору. Йдеться, зокрема, про інструментально-виконавську театралізацію, розширення імпровізаційного простору, відмову від усталених законів оперного жанру, акцентування синтетичних форм виконавства, а також застосування сценографічних звуко-світлових ефектів, що вирізняються сміливістю втілення [207, с. 105]. Дослідниця визначає інтерпретаційну сучасну реальність як «плюралістичну, парадоксальну, навіть провокативну, схильну до всього незвичайного і фантазійного, зокрема до креативних дій на полі інтерпретації» [207, с. 107].

Важливим доповненням до осмислення художньо-видової специфіки сучасної оперної творчості є праці, присвячені оперній режисурі та сценографії, які розкривають режисерські підходи, еволюцію постановочних концепцій і взаємодію акторів у межах сценічного простору. Я. Іваницька наголошує на важливості т. зв. злагодженої взаємодії, звертаючи увагу на те, як сучасні режисери-постановники трактують функціональне середовище оперного тексту. Дослідниця вказує, що у випадках відсутності композиторських коментарів виконавці отримують значну свободу дій і, відповідно, «розміщують персонажів у створеному ними самими середовищі, <...> інтерпретатори навмисно не дотримуються авторських вказівок з метою модернізації постановок» [86, с. 10].

У праці О. Ізваріної «Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років XX століття» [89] проаналізовано витоки вітчизняної режисерської школи та її становлення в контексті культурних трансформацій доби. Л. Хоролець у дослідженні «Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів» [237] зосереджується на порівняльному аналізі специфіки сценічного мислення в різних театральних жанрах. Процес формування творчого методу режисера й актора висвітлено у працях Н. Донченко «Фундатори режисури та концептуальний орієнтир художньо-творчої діяльності режисера і актора» та «Емоційна пам'ять як складова вдосконалення творчого процесу артиста театру в його професійній діяльності» [68;

69], де розкрито психологічні й методологічні основи виконавської майстерності. У свою чергу, А. Солов'яненко у статті «Становлення національних форм оперної режисури» [206] окреслює історико-культурні засади національної режисерської школи та її своєрідність у контексті загальноєвропейських тенденцій.

Дослідники Ю. Легенький, В. Стрельчук, А. Гоцалюк розглядають апгрейд сценічного дизайну оперних вистав на прикладі постановок сучасних західноєвропейських театрів [136], В. Дьяченко — мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі [74], О. Цугорка — художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору [238], О. Моцар — ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ — початку ХХІ століття [154], П. Ільченко — режисерський аналіз драматургії оперного твору у світлі новітніх тенденцій розвитку музичного театру [90; 91], С. Шутько розглядає сценографію як визначальний компонент у створенні художнього образу вистави [253], С. Голубничий — комунікацію диригента і режисера у визначенні єдиного концептуального бачення оперної вистави [55].

Загалом, міждисциплінарний підхід до аналізу опери дає змогу розглянути її у кількох аналітичних площинах, зокрема:

- продукт епохи, який відображає соціальні, національні та історичні особливості часу, коли вона була створена;
- багаторівнева семіотична структура, утворена завдяки поєднанню вербального, музичного та візуального компонентів, що формують смислову структуру вистави;
- акт комунікації, у якому опера передає смисли глядачеві через сценічну дію;
- складова культурного життя — у контексті дослідження її ролі в суспільстві та впливу на формування культурного простору;
- дослідження процесів цифровізації опери, появу нових форматів її сценічної репрезентації (VR, 3D, стрімінг);

– використання ШІ у створенні постановок, моніторингу уподобань реципієнтів та ін.

Таким чином, проведений аналіз історіографії оперного мистецтва підтверджує, що упродовж свого існування опера постає як складне багатшарове явище, що функціонує на перетині мистецьких практик та суспільно-культурних процесів. Вона формувалася не лише як художньо-естетична модель творчості, а й як соціокультурний механізм трансляції ідей та символічних уявлень спільноті. Історіографічний огляд дав змогу окреслити ключові художньо-видові компоненти опери — її синтетичну природу, виконавсько-інтерпретаційний характер, афективну силу оперного виконавства тощо, а також прослідкувати еволюцію наукових підходів до її вивчення.

Однак центральною характеристикою опери як феномену є своєрідний колоцентричний рух між традицією та новацією. Саме завдяки цій диспозиції між збереженням і проривом, усталеними жанровими моделями та їх сучасними трансформаціями опера плекає свою живу природу. У подальших розділах дослідження ця логіка буде простежена на конкретних кейсах — як форма прояву художньої традиції, що перманентно оновлюється у новітньому інтерпретаційному сценічному полі.

1.2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ: ФІЛОСОФСЬКИЙ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ, МУЗИКОЗНАВЧИЙ, ТЕАТРОЗНАВЧИЙ ПІДХОДИ

Інтердисциплінарний аналіз опери як мистецького феномена поєднує музикознавчі методи з філософськими, культурологічними та театрознавчими стратегіями, забезпечуючи багатовимірне осмислення оперного простору як його внутрішньої структури, так і культурного контексту жанру.

Філософський підхід дозволяє осмислити глибинні ідеї та концепції, які лежать в основі оперних творів. Він охоплює тематичний аналіз таких універсальних мотивів, як кохання, смерть, влада, людські стосунки, що є провідними у сюжетах опер. Водночас філософське осмислення опери виявляє її зв'язки з архетипами античної драми, трагедії й комедії, з міфом та символом,

розкриваючи потенціал цих форм як носіїв метафізичного, естетичного та антропологічного сенсу. У класичних операх домінують стійкі екзистенційні мотиви: кохання і зрада, життя і смерть, героїзм і трагічна поразка. Жоден вид мистецтва не пов'язаний з трагедією так тісно, як опера. У цьому сенсі опера виконує катарсичну функцію, спонукаючи до переосмислення неминучих людських суперечностей. Так, у багатьох знакових оперних драмах («Травіата», «Тоска», «Трістан та Ізольда»...) крізь призму трагізму втілюються буттєві істини, їхня суперечлива сутність.

У цьому контексті філософський підхід відкриває нові перспективи для осмислення оперного мистецтва, зокрема, через залучення таких аналітичних стратегій:

- *герменевтична* — для інтерпретації опери як багат шарового тексту (режисерських рішень, музичної драматургії), що містить культурні, соціальні та естетичні смисли;

- *деконструктивна* — для виявлення прихованих смислових шарів у класичних і сучасних постановках (ідеологічних, гендерних, політичних) і переосмислення усталених жанрово-стильових канонів;

- *постмодерністська* — дає змогу осмислити оперу як мистецький феномен, що балансує між елітарною культурою та масовою естетикою та поєднує символізм втілення значеннєвих морфем з елементами іронії, цитатності, стилістичної гри та культурної гібридності;

- *феноменологічна* — зосереджена на аналізі суб'єктивного глядацького досвіду, особливостей сприйняття сучасної оперної постановки, індивідуального естетичного враження та емоційної взаємодії між виконавцем і реципієнтом у межах сценічного дійства.

Сучасні вчені висвітлюють різні філософські аспекти, як-от: розуміння сутності інформаційної картини світу (О. Дзьобань, С. Романюк) [65]; підходів до визначення поняття «обдарованість» (О. Коваленко) [111]; інформаційної культури суспільства (О. Пруднікова) [182]; філософської (психоаналітичної) та художньої (модерної) інтерпретації буття людини (Д. Скринник-Мись-

ка) [202]; осмислення музичного символу й знаку (О. Капічіна) [97] тощо. Зокрема, Г. Хіріна, М. Калашник, Ю. Новіков у контексті філософсько-мистецтвознавчого аналізу переосмислюють роль митця, форми його творчого самовираження і суспільного визнання [236].

Також філософський підхід дає змогу розкрити багатогранність опери в умовах глобалізації, естетичного плюралізму та цифровізації. Сьогодні опера постає не лише елітарним мистецьким твором, а й формою критичного діалогу з сучасною культурою та потребами суспільства. Такий підхід сприяє поглибленню роздумів про сутність музики як феномена буття, її здатність відкривати істину через звуко-просторові виміри. Важливою у філософському осмисленні є також питання часу та простору. З одного боку, музична форма опери створює власний хронометричний шар, де оперний акт позначений внутрішньою часовою логікою. З іншого — оперна сценічна реальність часто поєднує та нашаровує в собі образи з різних історичних епох та культурних контекстів, створюючи багатовимірну естетичну модель простору.

У межах *культурологічного підходу* опера постає як носій «культурного коду» нації — своєрідної символічної матриці, у якій відображаються ключові моделі національної ідентичності, колективної пам'яті, соціальних цінностей, ментальності тощо, що уможливлює осмислення ролі жанру у сучасних комунікативних процесах культури.

Відповідно, для аналізу застосовано комплекс аналітичних стратегій культурологічного спрямування, як-от:

— *історико-культурна* — для розгляду еволюції оперного жанру в ході культурно-історичних змін, окреслення зв'язків між класичною спадщиною і сучасними постановками;

— *семіотична* — для дослідження символів, знаків, метафор, алегорій та їх значення в оперних постановках, через які транслуються культурні смисли; у цьому контексті музичні, сценографічні та візуальні компоненти оперного спектаклю інтерпретуються як своєрідні значеннєві пласти, що формують та / або закріплюють культурні наративи;

– *типологічна* — передбачає класифікацію опери за культурними типами (традиційна, експериментальна, міжкультурна тощо) з метою виявлення впливу на формування ціннісних орієнтирів, художніх практик та способів комунікації з публікою;

– *художньо-естетична* — зосереджена на аналізі форм виразності сучасної оперної вистави, дозволяє дослідити поєднання різних видів мистецтва (музики, театру, хореографії, візуального мистецтва, вплив медіа тощо) в межах єдиного сценічного простору та відкриває перспективи для осмислення опери як синтетичного жанру, що постійно оновлює свої естетичні параметри відповідно до викликів часу.

Культурологічний підхід сприяє осмисленню ціннісного потенціалу сучасної опери, акцентуючи її значення як культурного феномена у комунікації між минулим і майбутнім. Опера, з одного боку, зберігає елементи культурної пам'яті шляхом художньої репрезентації творів різних епох та стилів, а, з іншого — забезпечує їхнє критичне переосмислення відповідно до сучасних тенденцій. Нами визначено основні принципи функціонування сучасного музичного театру, зокрема:

– *принцип цілісності* — оперний жанр розглядається як своєрідний медійний контент, де інтегровано музику, літературу, театр, візуальне мистецтво, інтерактивні форми та технології, поряд з соціально важливими меседжами;

– *принцип взаємодії традиції та новаторства*, що базується на поєднанні традиційних компонентів опери (лібрето, музика, усталена вокальна та інструментальна мова тощо) з інноваційними засобами виразності (електронна музика, шумові ефекти, мультимедійні проєкції тощо) й уможливорює адаптацію академічної оперної традиції сучасних форматів творчості через її переосмислення та актуалізацію;

– *принцип інтерактивності та медіатизації*, що акцентує увагу на осучасненні сценічного простору оперного театру шляхом активного застосування медіатехнологій та інтерактивних форматів; враховує, як цифровий інструментарій трансформує художню мову опери, вужче — модифікує компо-

зиційні та режисерські візії та змінює глядацький досвід в умовах медіакультури.

У контексті української оперної творчості протягом XX — початку XXI століть окреслені принципи сприяють осмисленню усталених національних міфів, закладених у попередні історико-стильові дискурси. Прикладом такої репрезентації «культурного коду» є опера «Наталка Полтавка» (музика М. Лисенка на лібрето І. Котляревського), що стала однією з візитівок української культури. Вона укорінена в національному фольклорі, а її музично-поетичні образи перетворилися на знакові символи української ідентичності. При цьому, крім традиційного коду, сучасні українські композитори намагаються озвучувати досить драматичні дискусійні актуальні теми. Як приклад, проєкт «CHORNOBYLDORF», заснований на історії чорнобильської катастрофи, де засобами музичної драми осмислено змодельовану епоху постядерного буття людини.

Музикознавчий підхід акцентує увагу на опері як синтетичному виді мистецтва, надаючи перевагу комплексному аналізу музичного задуму поряд з його виконавським втіленням. Під цим кутом зору досліджується структура оперного твору (гармонія, мелодика, ритміка, тембрового плану), його музично-драматургічної побудови, стильових закономірностей композиторського письма, а також способів реалізації авторського задуму в інтерпретації виконавця та режисера. Особливу увагу приділено виявленню маркерів музичного стилістики, які визначають характер звучання опери, її драматургічну динаміку та естетику постановки.

У межах цього підходу продуктивною є увага до таких аспектів:

- композиційна структура опери, її музично-драматургічні та формотворчі особливості;
- жанрова специфіка, що розкриває внутрішню типологію (лірична, героїчна, комічна, містерійна, історична тощо) та функцію жанру в художньому цілому;

– стильова домінанта як прояв індивідуального композиторського мислення (романтизм, неокласицизм, експресіонізм, полістилістичні особливості сучасного дискурсу тощо) та її вплив на інтерпретаційні стратегії.

На основі цього аналізу виявляються характерні риси музичної мови, специфіка режисерського трактування та сценографії, а також те, як індивідуальний стиль композитора впливає на формування цілісного художнього простору сучасної оперної постановки.

Зазначені аспекти та функціонування оперного жанру, зокрема в Україні, висвітлили Д. Антонович [3], Л. Архимович [7], Л. Браун [33], Я. Гордійчук [56], Я. Іваницька [86], О. Ізваріна [88; 89], А. Кармазін [99], А. Коляда [117; 118; 119], В. Кузик [130], Л. Кияновська [103; 104; 105; 106], Є. Оленський та А. Ольховський [162], О. Самойленко [193], І. Сікорська та Н. Толошняк [199], І. Ушаньова-Рудько [229; 230], М. Черкашина-Губаренко [242; 243; 244; 245] та ін.

Музика як основоположний компонент опери включає і оркестрове мистецтво, і сольні вокальні партії, і хорові сцени. Л. Хоралець розглядає функціональне призначення музики у структурі музичного театру та окреслює ключові чинники, що забезпечують її життєздатність: «у музичному театрі матеріалом для створення вистави слугує не стільки текст, скільки точні музичні інтонації, зафіксовані композитором у певному темпі, ритмі, які відображають послідовність психологічних станів дійових осіб» [237, с. 222]. Завданням режисерів і акторів, на думку авторки, є виявлення дієвих мотивів героїв завдяки зафіксованим у партитурі темпо-ритмічним особливостям, підйомам і спадам інтонацій, оркестровому супроводу й загальному музичному характеру, які допомагають досягнути психологічну глибину образу [237]. Натомість А. Васильківський наголошує, що в епоху постмодерного мистецтва відбувається «відродження раніше забутих форм виконавського мистецтва, що в сучасних умовах веде до появи інноваційних ідей у трактуванні цих творів, до пошуку нових типів фактури, прийомів виконання, нового звучання інструментів» [40, с. 32], які відкривають виконавцям широкі

можливості для створення оригінальних інтерпретацій. Музикознавчий аналіз опери дає змогу глибше осмислити її виражальну природу, дослідити взаємодію звукових образів із сюжетною канвою, а також виявити смислову багатогранність композиторського задуму.

Завдяки цьому музикознавчий аналіз дає можливість окреслити роль низки ключових компонентів, що визначають оперу як складну художню систему. До них належать:

- історико-культурний контекст, що зумовлює жанрово-стильові та інтонаційні особливості твору;
- музична драматургія як основа образно-емоційного розгортання дії;
- мелодична та гармонічна організація, яка формує інтонаційну мову твору, його мелодико-емоційний каркас;
- жанрово-стильова специфіка, що дозволяє ідентифікувати оперу в межах еволюції мистецтва загалом;
- структурні елементи твору, що визначають його формотворчу цілісність відповідно до драматургічного розгортання;
- особливості виконавської інтерпретації, що уможливають втілення авторського задуму у часопросторі сцени;
- оркестрова партитура як компендіум тембрової та образної виразності;
- співвідношення музичного тексту з літературними джерелами та лібрето, що розкриває механізми семантичного діалогу у ланцюжку слово–музика.

Зокрема, музична драматургія виявляє себе у формуванні подієвої динаміки сцен, посиленні їх емоційної, психологічної та смислової насиченості через виразні можливості мелодії та гармонії. Вона дає змогу простежити, як композитор використовує музичні теми, лейтмотиви для відображення характерів героїв і розвитку подій. При цьому, гармонічні рішення, використані композитором, створюють певну атмосферу, а мелодичні формули стають візитівкою персонажів, надаючи їм унікальності. Аналітичного розгляду вимагає й історичний контекст. Як наголошує Д. Колас, культурні течії, соціальні

умови та смаки епохи впливають не лише на стиль композитора, а й на зміст оперного твору, його естетичну привабливість для реципієнта [267].

Не менш важливим є втілення виконавцями задуму композитора. Режисер і диригент привносять свої ідеї та трактування, що додає нюансів і оригінальності у прочитання музичного шару (детально цю художньо-виконавську комунікацію проаналізовано у низці наукових публікацій режисера П. Ільченка [90; 91]). Розгляд музично-композиційної будови опери дозволяє виявити логіку взаємодії арій, речитативів, ансамблевих сцен та хорів, а також їхню роль у формуванні цілісної драматургічної архітекτονіки твору. Зокрема, вокальні партії вимагають бездоганної художньо-технічної підготовки й високої майстерності, адже різні типи голосів оперних співаків надають образам унікальних рис і тембрових характеристик.

Варто наголосити, що вже на початковому етапі входження у роль оперний співак має усвідомлювати, що вокальна техніка не є самоціллю, а функціонує як засіб індивідуального художнього вираження в межах цілісного сценічного процесу. Виконавське втілення ролі в сучасному музичному театрі потребує інтегративного оволодіння не лише технікою співу, а й основами фізичної підготовки, ритміки, сценічного руху, танцю та пантоміми, без яких неможлива повноцінна реалізація музично-сценічного образу [222, с. 271].

Я. Іваницька аналізує засоби виразності оперного співака-актора на сцені, зокрема «комплекс голосових елементів (висота голосу, тембр, сила, темп тощо); тріада міміка-жести-поза, де елементи можуть бути паралельні один одному, можуть розходитися так, що їхня взаємодія відчувається як послідовна чи симультанна інтерференція» [86, с. 20]. Поєднання голосового та тілесного рівнів виразності створює умови для повноцінного втілення сценічного образу через інтерпретацію співаком потенційно заданих музично-драматургічних параметрів твору. Слушною у цьому контексті є думка І. Маковецької, яка наголошує, що досвід перевтілення оперного актора здатний вивести його на рівень «професійного самовдосконалення за посередництвом нових прийомів роботи з власною психікою як інструментом створення персонажної

свідомості, які, у відповідності з законами та закономірностями процесу, допомагають створенню мистецького артефакту — оперного персонажа у відповідності з унікальною природою виконавця» [147, с. 41].

Потрібно наголосити також, що музично-текстологічний аналіз опери відіграє важливу роль у формуванні цілісного уявлення про композиційний задум твору, його стильову і жанрову природу, а також глибинні смислові шари, закладені композитором і лібретистом. Єдність словесного змісту опери та музичної мови як їхнього посередника «дозволяє оперній концепції знайти театральне вираження, а театральній формі — особливі способи, комунікативні канали передачі змісту <...> це надзвичайно складне функціональне явище, яке не лише виникає із синтетичної жанрової природи опери, а й значною мірою залежить від <...> обов'язкової взаємодії його провідних конститутивних рис: видовищності, вербалізації, пріоритету музичного мовлення» [299, с. 68]. Вивчення джерел, з яких композитор черпав ідейні й естетичні імпульси, дозволяє простежити вплив літературних, філософських або навіть політичних концептів на драматургію твору. Різні редакції опери, у свою чергу, репрезентують не лише еволюцію авторського чи постановочного прочитання, а й відображають зміну культурно-історичних контекстів, у межах яких здійснюється її нове сценічне втілення.

Дослідники вокального виконавства розглядають мистецтво співу через різні аспекти художньої творчості, зокрема, методику провідних діячів вокальної культури, як, скажімо, педагогічна діяльність Марії Донець-Тессейр у рамках формування української вокальної школи ХХ століття (В. Вотріна [47]), вокально-сценічний комплекс видатних виконавців, як-от Марії Каллас (І. Драч [72]), художній принцип метафоричності в сучасному вокальному виконавстві (Т. Захарчук [81]), ліризм як колористичну характеристику українського академічного співу (І. Присталов [180]) та ін.

У сучасному оперознавчому дискурсі дедалі більшої актуальності набуває *театрознавчий підхід*, який дозволяє аналізувати оперу як цілісну сценічну подію — синтез музичного, драматургічного, пластичного та візуального

компонентів. Такий підхід акцентує увагу не лише на структурі музичного твору, а й на його інсценізації, акторській грі, просторовому вирішенні та специфіці режисерської концепції. Опера в цьому контексті постає як форма живої театральної взаємодії, у якій голос, тілесна виразність, сценографія та організаційний метро-ритм сцени працюють як цілісний художній організм.

Важливою складовою у цьому контексті є аналіз режисерських інтерпретацій. Як уже зазначалося, сучасні оперні постановки академічних творів репрезентують широкий спектр режисерських візій — від класичного «відтворення епохи» до радикальних новаційних переосмислень. У цьому зв'язку доцільно умовно виокремити стильові типи інтерпретації оперного твору, що відображають різні моделі його режисерського осмислення, серед яких:

- *традиціоналістське автентичне прочитання* — орієнтоване на історичну достовірність, реалістичне відтворення подій, костюмів та побутових деталей відповідної епохи;

- *символістське* — зосереджене на метафоричному, алегоричному вимірі сценічної дії, акцентує увагу на психологічній глибині та умовності образів;

- *експресіоністське* — характеризується суб'єктивним, емоційно загостреним осмисленням драматургії, в якому акцент робиться на внутрішньому стані персонажів і психологічній напрузі; така інтерпретація реалізується через умовну деформацію сценічного простору, експресивні світлові й колористичні рішення, гротескну пластику та загострену театральну умовність, що посилює переживання трагічного або конфліктного ядра опери;

- *деконструктивістське* — передбачає критичне переосмислення або повноцінну трансформацію класичного оперного сюжету відповідно до новітніх ідеологічних, соціокультурних або філософських контекстів; його мета — виведення твору за межі усталених інтерпретацій, руйнування традиційної наративної логіки, інверсія ролей, введення сучасних символічних кодів та часто — навмисне зіткнення оригінального змісту з альтернативними поглядами на історію, ідентичність або мораль, закладену автором;

- *авангардне* — тяжіє до радикальних форм виразності, технічних експериментів, міжжанрового синтезу (електроніка, відеоарт, перформанс тощо);
- *постмодерністське* — базується на іронії, цитатності, колажності, грі з канонами та культурними кодами.

Наприклад, традиційне режисерське прочитання прагне репрезентувати оперний твір в автентичному історичному контексті — з використанням стилізованих костюмів, декорацій та сценічних рішень, наближених до доби створення твору. Втім, повна реконструкція первинного задуму в сучасних умовах є практично неможливою через зміну культурно-комунікативних кодів та трансформацію смислових систем, які визначали сприйняття опери в її первинному контексті. У сучасних постановках часто вдаються до концепції «режисерської опери», коли режисер фактично реконструює або навіть переписує авторський задум. Як наголошує І. Яскевич, «для визначення нового підходу до питання в німецькомовній критиці почав використовуватися термін В. Вагнера *Regietheater* (або *Regieoper*). У європейському культурному контексті його досить часто використовують у негативному сенсі, підкреслюючи небажаний радикалізм нового покоління режисерів, провокаційний характер твору та уявну розкутість у їхньому трактуванні класичної спадщини, що часто не відповідає очікуванням консервативної частини публіки» [320]. Зрозуміло, що у світовій практиці це явище постійно викликає дискусії, втім загальна тенденція полягає в залученні до опери режисерів драматичного театру і кіно, що зумовило подальший розвиток феномену «режисерської опери». Прикладом можуть слугувати постановки знакових оперних творів, де відомі сюжети отримують неординарне трактування (це явище детально розглядає Д. Ефраїм [271] на прикладі опери «Норма» В. Белліні).

Як вже наголошувалося, у межах театрознавчого підходу аналізується широка палітра режисерських моделей, адже їхнє розуміння є ключовим для аналізу того, як змінюється оперна сцена у відповідь на культурні виклики доби, а також для виявлення взаємодії між театральною модою та глядацьким сприйняттям тих чи інших новацій. У класичних постановках зазвичай домі-

нують канонічні рішення (історичні костюми, традиційна сценографія, класична хореографія тощо), які покликані забезпечити відповідність епохальному контексту лібрето та зберегти стилістичну цілісність. Водночас сучасні постановки активно експериментують із простором та візуальною мовою, у межах чого активно застосовуються модульні декораційні конструкції, мультимедійні проєкції, інтерактивні екрани, світлові середовища, що збагачують сценічну реальність. Крім того, режисери все частіше звертаються до нестандартних локацій (занедбані промислові зони, музеї, відкриті простори тощо), перетворюючи їх на альтернативну сцену, яка дозволяє актуалізувати оперу в актуальних соціокультурних контекстах та залучати нову аудиторію. Приміром, постановка «CHORNOBYLDORF» у просторі Мистецького Арсеналу була створена спеціально під цей майданчик — автори-композитори зазначали, що в типовому «black box» усі просторові рішення довелося б кардинально переробляти [41].

Окремий вектор у театрознавчому осмисленні оперного спектаклю пов'язаний із технологічними інноваціями. Сучасна оперна сцена активно використовує мультимедійні технології (відеодекорації, VR-елементи, голограми, доповнену реальність тощо). Як наголошує О. Савчук, «існує величезне недостатньо вивчене та проаналізоване поле оновлених візуальних та дієвих принципів у рамках задуму та реалізації оперної вистави <...> Палітра використання виразних засобів збагатилася і постійно розвивається та рухається вперед. В Україні існує потужна технічна база з найновішими арт-технологіями, проте вона використовується в основному у світі популярного та шоу виробництва. На сьогоднішній день одним з ключових завдань є подолання інформаційного бар'єру між оперним мистецтвом в Україні та технологічними можливостями, котрі існують в країні у компаній-партнерів чи підрядників та гармонійного залучення ресурсів задля урізноманітнення оперного жанру та можливостей сучасної оперної режисури <...> завдання сучасного режисера — бути завжди попереду вимог часу та вміти очолити новітні творчі процеси та зміни» [192, с. 32]. Додаймо, що під час війни ігрові форми доповнюються

інтерактивними інсталяціями: сучасні оперні проєкти (на кшталт вже згадуваної постановки «CHORNOBYLDORF») використовують технології доповненої реальності, що дозволяє глядачеві майже фізично відчувати катастрофу людського буття. Така зміна сценічного середовища відкриває нові можливості для візуальної драматургії, трансформує сприйняття глядача і змінює саму логіку постановки.

Специфіка оперного дійства значною мірою визначається умовами взаємодії з реципієнтом. На зміну усталеним глядацьким канонам (відповідний дрескод відвідування опери чи сприйняття спектаклю у повній тиші) прийшли більш невимушені формати, побудовані на інтерактивній взаємодії з подією. Ці трансформації безпосередньо впливають також і на режисуру. Режисери-постановники задля розкриття умовної реальності дії свідомо звертаються до цифрових декорацій, експериментів зі світлом, звуком і мультимедійними ефектами, прагнучи розширити емоційний спектр сприйняття та створити нову художню якість вистави.

Узагальнюючи, можна окреслити базові принципи театрознавчого підходу в аналітиці щодо оперного дискурсу, яка охоплює такі ключові аспекти:

– *цілісність сценічного твору* — передбачає єдність усіх складників оперного спектаклю: музики, драматургії, сценічної дії, просторових рішень, тексту, пластики, сценографії, освітлення, руху як естетичного цілого;

– *іконографічний аналіз* — для дослідження візуальних компонентів оперної постановки (сценографії, костюмів, освітлення, відеопроєкцій) з метою виявлення їхнього символічного значення та ролі у формуванні загальної художньо-естетичної концепції спектаклю; такий підхід дозволяє розкрити візуальну мову опери як носія символічних значень, метафоричних образів і культурних кодів;

– *міжвидова інтеграція* — акцентується на взаємодії опери з суміжними мистецькими формами: театром, хореографією, відеоартом, просторовою архітектурою, перформансом, інсталяцією, елементами кіномови, що створюють багатовимірну художню тканину спектаклю;

– *свобода інтерпретації* — охоплює широкий спектр режисерських підходів, які репрезентують не лише індивідуальне бачення митця, а й відображають соціокультурний контекст, переосмислюють традиційні наративи через нові художні практики, включаючи постдраматичну деконструкцію;

– *перформативність* — у контексті оперного мистецтва зосереджується на унікальності живої сценічної дії, енергії акторського існування в моменті «тут і тепер»; завдяки цьому акцент зміщується з опери як завершеного тексту на оперу як подію, що відбувається в реальному часі перед глядачем; потрібно наголосити, що живе сценічне виконання трактується не лише як сукупність технічно-виконавських прийомів, а як активний комунікативний акт, що впливає на інтелектуальну, емоційну та культурну рецепцію глядача;

– *відкритість до інтермедійності* — передбачає інтеграцію новітніх технологічних засобів, що впливають на сценічну естетику та комунікативний потенціал постановки; йдеться про активне використання цифрових медіа, відеоарту, лазерної графіки, 3D-проекцій, коли у сучасних виставах поєднано традиційні, виважені часом виразові засоби з мультимедійними образами й елементами футуристичної естетики, що відкриває нові горизонти міжвидового синтезу й оновленого прочитання класики;

– *комунікативна взаємодія з глядачем* — передбачає увагу до естетичних вражень, когнітивного та емоційного сприйняття аудиторії; глядач постає не як пасивний спостерігач, а як співтворець смислів у межах сценічної взаємодії; оперний спектакль розглядається як комунікативне поле, де не лише художня дія, а й процес її інтерпретації стають значущими чинниками сприйняття.

Загалом, проаналізовані підходи — філософський, культурологічний, музикознавчий і театрознавчий — не є ізольованими один від одного, а взаємно доповнюючись, утворюють міждисциплінарний методологічний каркас для дослідження оперної творчості. Так, філософський підхід дозволяє дослідити екзистенційні смисли оперної дії; культурологічний — виявити національні коди, глибинні наративи, структури колективної пам'яті; музикознавчий — зосереджується на аналізі художніх засобів, стилістики, інноваційних форм

виразності; театрознавчий — дає змогу осмислити просторово-візуальну організацію вистави, режисерські стратегії та специфіку комунікації з глядачем.

1.3. ІСТОРИКО-СТИЛЬОВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОПЕРНОГО ЖАНРУ: АКАДЕМІЧНИЙ ТА НОВАТОРСЬКИЙ АСПЕКТИ

Історичний розвиток оперного жанру репрезентує його як унікальний культурний феномен, у межах якого еволюціонували художні форми, стилістичні моделі та естетичні парадигми, що відображали глибокі зсуви у світоглядній системі різних епох, а також зміну уявлень про мистецтво, людину й сенси сцени. Попри численні трансформації, опера зберігала свою сутнісну природу як синтетичне мистецтво, що поєднує музику, слово, сценічну дію та візуальне оформлення, перетворюючи їх на цілісну драматургічну систему. Від архаїчної монодійності перших барокових експериментів до візуально-акустичних проєктів, заснованих на цифровій динаміці сценічного простору, мультимедійних технологіях і змінній рецепції глядача, опера демонструє здатність адаптуватися до викликів часу, зберігаючи при цьому фундаментальні принципи художньої синтези.

Історико-стильовий контекст оперного жанру в академічному й новачійному вимірі включає дослідження впливу історичних подій на оперну драматургію й образи. Соціальні потрясіння, війни, поневолення також знаходять своє відображення в оперних сюжетах, що дозволяє розглянути оперу як форму історичної ретроспекції. Означена обумовленість допомагає вивчати кардинальні відмінності в розвитку оперного театру, особливості функціонування національних шкіл і традицій, що робить оперу унікальним культурним продуктом та відображає багатогранність її історико-стильового контенту.

Як вже наголошувалося, сьогодні опера існує у двох вимірах — як збережена академічна традиція з репертуарною спадщиною театрів та експериментальна майстерня нової драматургічної генерації. Саме на перетині означених векторів — академічного й новаторського — формується сучасна оперна культура, в якій стильова мобільність, інтермедіальність (як розширений

вимір синтетичної природи мистецтва) і культурна пам'ять стають ключовими чинниками художнього процесу.

Упродовж своєї історії оперний сценічний простір опановував різноманітні мистецькі канони — від раціонального світовідчуття бароко до гармонічної впорядкованості класицизму, від емоційної експресії романтизму до естетичних експериментів модерну та постмодерну. Як наголошує Л. Хоролець, «вся багаторічна історія оперного мистецтва свідчить, наскільки міцним і життєздатним виявився сплав логіки дій мистецтва театру і багатозначного, узагальнюючого емоційного стану мистецтва музики. Саме ця узагальнююча властивість музики <...> і надає глибину, стереоскопічність або стереофонічність образам і емоціям музичного театру» [237, с. 223]. Історико-стильові трансформації віддзеркалилися передовсім в оперних сюжетах через еволюцію художніх форм, зміну стильових парадигм і творчих напрямків, специфіку індивідуального авторського письма, а також певною мірою спричинили реформування опери як жанру.

Історичний екскурс оперного жанру дасть змогу сфокусувати увагу на процесах реконструкції та трансформації мистецького досвіду, що здійснюються через вивчення класичного репертуару та пов'язаних з ним суміжних джерел. Такий підхід охоплює аналіз динаміки жанрових трансформацій, еволюції художніх засобів, а також особистісного внеску видатних композиторів, режисерів та виконавців у розвиток жанру. Це уможливлює виявлення способів формування опери як мистецької традиції та простеження змін, які вона зазнала упродовж своєї історичної генези.

На різних етапах свого становлення оперний жанр зазнавав суттєвих трансформацій, що зумовлювалося змінами у естетичних орієнтирах епохи та розвитку музичних засобів виразності. Передовсім, витоки опери сягають межі XVI—XVII століть. Саме на цей період припадає створення перших опусів, що започаткували нову музично-театральну традицію. Серед них — «Дафна» (1598) та «Еврідіка» (1600) Я. Пері (Італія), «Дафна» Г. Шютца (Німеччина, 1627), «Пастораль» Р. Камбера (Франція, 1659), «Дідона та Еней»

Г. Перселла (Англія, XVII ст.). Визначальною рисою цих опусів є перехід від середньовічного театру до нового гуманістичного бачення, властивого епосі Відродження. Це проявилось в орієнтації на естетику античного театру, актуалізації ідеї монодії як основи музичного висловлення та зосередженні на виразності поетичного слова.

Барокова опера (XVII — початок XVIII ст.) позначена переходом від камерного придворного формату до публічного простору. Ставши доступним для широкого загалу, оперний жанр поступово набуває статусу публічно за-требуваного мистецького явища. Формується опера-серія, яка ґрунтується на сюжетах з античної міфології та героїки, вирізняється чіткою структурною організацією, зокрема розподілом на речитативи й арії. У цей період кристалізуються перші моделі оперного канону, які вплинули на подальший розвиток жанру. До ключових фігур барокової опери належать К. Монтеверді, А. Скарлатті, Ф. Каваллі, Г. Шютц. Наступний виток опера доби класицизму (середина XVIII — початок XIX ст.) втілює притаманні епосі риси — гармонію форми, логічну впорядкованість структури та ідейну орієнтацію на гуманістичні цінності. Спостерігається послідовне вдосконалення драматургічної логіки творів та зростання ролі оркестрової партитури як самостійного виразового засобу. Серед новацій цього етапу — поява жанру опери-буфа з домінуванням комедійної динаміки (Італія), а також введення розмовних діалогів у музичну драму (Німеччина). Значну роль у цих процесах відіграв К. В. Глюк, який ініціював реформу опери, і «у його вирішенні діалогу між словом, музикою і видовищем зберігається тяжіння до міфології і міфологічних персонажів як до загально-філософських універсальних моделей, які набудуть якісно іншого втілення» [188, с. 88]. Важливою у цьому контексті є постать В. А. Моцарта, чиї твори втілюють ідеї класичного оперного синтезу.

У добу романтизму (XIX ст.) оперний жанр зазнав значного оновлення: новації торкнулися як музичної драматургії, так і сценічної репрезентації, що засвідчило новий рівень естетичних вимог до співу, оркестру, хорового письма та сценографічної виразності сценічного дійства. У цей період активно

формується національні оперні школи, що відображає прагнення європейських культур до художньої самоідентифікації в межах спільного жанрового поля. Розвиток романтичної опери виявляється у різних національних традиціях, кожна з яких виробляє власні стилістичні та драматургічні підходи. Італійську лінію репрезентують Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Верді, чиї твори визначили канон бельканто й драматичного реалізму. Французька гранд-опера кристалізується у творчих здобутках Дж. Мейєрбера, а лірична опера — Ш. Гуно та Ж. Бізе.

Німецьку традицію розвиває Р. Вагнер, який сформулював концепцію музичної драми, засновану на наскрізному музичному розвитку та системі лейтмотивів. Зокрема, в опері «Лоенгрін» (1850) саме «поєднання наскрізної композиції з цілісно вибудованим, драматургічно вмотивованим розвитком дії та її сценічно-видовищним утіленням» [188, с. 91] є непересічним новаторським зразком в оперному мистецтві.

В українському музичному просторі романтична опера набуває національно-ідентифікаційного змісту, поєднуючи західноєвропейські композиційні принципи з елементами фольклору та патріотичної тематики. Визначальним прикладом є творчість С. Гулака-Артемовського, зокрема опера «Запорожець за Дунаєм» (1863), яка поєднує жанрову структуру західноєвропейської комічної опери з локальним історико-культурним контекстом, що «заклала підвалини національної традиції <...> Під маскою легкої комедії завуальовано потужне патріотичне послання, де у фіналі звучить ностальгія за Україною в урочистому фінальному хорі “Блаженний день, блаженний час” (у початковій редакції лібрето, яку відновлено у виставах останніх років). Ця алегорія була надзвичайно промовистою для сучасників, оскільки натякала на долю українців під імперським гнітом у час бездержавності» [118, с. 135]. Саме ця модель започатковує українську оперну традицію як форму вираження національної самосвідомості через засоби музичного театру.

Оперна творчість ХХ століття характеризується глибокими художніми трансформаціями, що охопили як мовно-стильовий рівень, так і жанрову

структуру. Умовно цей період можна поділити на два етапи: модерністський (перша половина століття) та постмодерністський (друга половина ХХ — початок ХХІ ст.), кожен із яких приніс концептуально нові підходи до оперної драматургії, музичної мови та взаємодії зі слухачем. На початку ХХ століття опера вступає у фазу модерністського пошуку, де провідними стають імпульси оновлення музичної мови, драматургії та формальних структур. Імпресіоністичний вплив відчутний у творах К. Дебюссі («Пелеас і Мелізанда»), які відзначаються колористичністю гармонічного мислення, м'якою оркестровкою та психологізмом. Експресіоністська лінія, представлена А. Шенбергом («Очікування») та А. Бергом («Воцек», «Лулу»), демонструє зсув до атональності, додекафонії, загостреної афектованості й деструкції класичної форми. Водночас І. Стравінський у неокласицистичній фазі своєї творчості (зокрема в опері «Походеньки гульвіси») повертається до стилістичних моделей ХVІІІ століття, трактуючи їх із постіронічною дистанцією.

Друга половина ХХ століття позначилася постмодерністською полівекторністю в оперному мистецтві: утверджується полістилістика, активізується жанрове розмаїття (камерна опера, телеопера, радіоопера, відеоопера), поширюється використання джазових, електронних, шумових елементів, а також побутової мовної лексики. У цьому контексті особливої ваги набуває нова хвиля музичного мінімалізму, представлена творчістю Ф. Гласа та Дж. Адамса. Зазначений напрям вирізняється низкою характерних рис, які суттєво відрізняють його від попередніх академічних традицій.

Ф. Глас фактично здійснив ревізію оперної драматургії, запропонувавши альтернативну модель сценічної дії. Його знакові опуси «Einstein on the Beach» (1976), «Satyagraha» (1980) та «Akhnaten» (1983) звільняються від лінійного наративу та психологічної драми, натомість реалізують принципи ритуалізованої, медитативної репрезентації образу, що «характеризується повтореннями діатонічних гам та гармоній, сіткою рівномірних ударів без зміни темпу (що робить її схожою на певні жанри барокової музики) та терапевтичною динамікою (на відміну від експресивної плинності епох романтиз-

му та модернізму)» [304]. Такі твори формують новий академічно-естетичний вимір оперної форми, в якій повторення та мікрозміни структури вибудовують музично-драматургічну єдність задуму.

У свою чергу, Дж. Адамс адаптує техніку композиторського мінімалізму до більш традиційної оперної архітекτονіки, формуючи синтез новацій і академізму. Композитор переймає від мінімалізму енергію пульсуючого ритму, гармонічну статику та остинатну фактуру викладу, поєднуючи їх із масштабними формами, розгорнутою драматургією та яскравою оркестровкою, що успадкована з пізньоромантичної традиції. Його опери спираються як на стилістику М. Равеля і К. Дебюссі, так і на досягнення новітнього музичного театру. У таких творах, як «Nixon in China» (1987) та «The Death of Klinghoffer» (1991), композитор поєднує пульсуючу повторювану структуру, що створює ефект «часового потоку», із традиційною драматичною архітектоною опери XIX–XX століть. Таким чином, це дозволяє говорити про інтеграцію академічного та новаторського вимірів в оперному жанрі другої половини XX століття як про одну з провідних тенденцій його еволюції [256].

У кінці XX — початку XXI століть оперне мистецтво остаточно виходить за межі традиційної сценічної репрезентації, трансформуючись у мультимедійну та міждисциплінарну форму, що активно інтегрує відеоарт, цифрову сценографію, перформанс, інсталяцію та елементи інтерактивної взаємодії. Сучасні композитори (К. Сааріахо, Т. Адес, М. Маццолі, П. Етвеш, О. Нойвірт) створюють опуси, наскладнені інтертекстуальними характеристиками, медіа-рефлексивністю, сповнені переосмисленням класичних наративів, а також відкриті до глядача — не лише як реципієнта, а як співучасника художньої події. Таким чином, опера пройшла складний еволюційний шлях — від монолітної придворної структури до відкритої моделі, що відображає не лише естетичні, а й соціокультурні трансформації епохи. У XX–XXI століттях вона постає як простір естетичної свободи, міжмедійного експерименту та критичної рефлексії традиції, остаточно змістивши акценти з ієрархічної драматургії на горизонтальні, нелінійні форми художньої комунікації. Саме ця перфо-

рмативна відкритість, модульність і динаміка становлять точку концептуального завершення естетики мінімалізму, водночас відкриваючи перспективу нових оперних конфігурацій у середовищі цифрової культури.

Проблематика співвідношення традиції та новації в сучасному оперному театрі в контексті еволюції жанру та його художніх форм актуалізує необхідність звернення до історичних передумов становлення українського музичного театру, зокрема — музично-драматичного й оперного. Цей напрям знайшов своє висвітлення у працях українських дослідників, які розглядають як загальні тенденції жанрового розвитку, так і окремі елементи художньої організації сучасного театру. Зокрема, В. Шпаковська аналізує основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX — початку XXI століття [247]; Н. Михайлова досліджує комунікативну систему «режисер — хормейстер — актор» як модель творчої співпраці [151]; Г. Полянська розглядає національні традиції музичного театру та шляхи їх спадкоємного розвитку [174]; О. Самойленко зосереджується на діалозі музичного театру з історичним часом і на його функціонуванні у семантичному просторі сучасної культури [193] та інші.

У XXI столітті український оперний театр постає як динамічне, відкрите до видозмін явище, що не зводиться до відтворення або механічного копіювання зразків минулого. Його художня діяльність спирається на провідні традиції попередніх епох, водночас орієнтуючись на інноваційний розвиток та переосмислення стилістичних моделей. У такому контексті академізм трактується не як компілятивна практика, а як процес пізнання й продукування нового, спрямований на пошук оригінальних художніх рішень і форм актуалізації оперної традиції.

На нашу думку, академізм, що передбачає якісний рівень підготовки майбутніх співаків, композиторів, режисерів, музикантів у закладах вищої освіти академічного спрямування, закладає фундамент для подальшого оновлення змісту сучасного оперного феномена. Ґрунтовна фахова підготовка забезпечує набуття компетентностей, необхідних для експериментування з но-

вими художніми формами, ідеями та техніками, а також для створення новаторських проєктів на професійному рівні. Зокрема, критичний аналіз й переосмислення традиції відкриває перед академічними оперними спільнотами можливість впроваджувати нові режисерські інтерпретації; демонструвати нові підходи до класичних сюжетів у сучасному контексті як відображення соціальної або політичної проблеми; застосовувати на основі класичних оперних жанрів електронну музику, інтеграцію мультимедійних технологій, елементів інсталяції, кінематографу, мінімалізму у традиційні форми оперних постановок. Академізм формує умови, за яких апгрейд у сучасному оперному театрі стає не випадковим, а свідомим і обґрунтованим явищем.

Праці науковців щодо академізму, академізації освіти, науки, мистецтва, академічності у вокальній та інструментальній галузях охоплюють широкий спектр проблематики — від історичного аналізу становлення художніх академій до соціологічних досліджень їхнього впливу на мистецтво, зокрема оперне. Означені явища досліджуються не лише в контексті мистецької традиції, але й як культурні феномени, що формують естетичні і соціальні норми. Вони висвітлені у працях українських дослідників: В. Афанасьєва, Л. Корнєєвої [10], О. Бородіної [32], О. Гавви [50], Г. Гаценко, Н. Ковмір, В. Юрчук [52], С. Добронравової і В. Шевченко [66]; Т. Каблової і В. Тетері [93] та ін.

У контексті історико-стильового аналізу оперного жанру спів постає як визначальний елемент формування інтонаційної організації твору. Його роль простежується у численних дослідженнях, присвячених еволюції академічного вокального мистецтва, зокрема в оперному, камерно-вокальному, сценічному та освітньо-педагогічному вимірах. У фокусі цих студій — виявлення способів художнього конструювання вокального образу, засобів його артикуляції та взаємодії між виконавською традицією й новітніми сценічними практиками. Стилiстична варіативність втілення образу у співі дозволяє простежити трансформацію інтонаційно-виражальних засобів у межах жанрової парадигми опери, а також виявити характерні ознаки поєднання традицій академічного співу з естетикою експерименту, базованого на міжвидових формах

театрального дійства. У цьому сенсі вокал виконує не лише функцію носія індивідуальної виразності, а й виявляє естетичну дихотомію між канонічністю та новаційністю як своєрідний маркер у сучасному оперному дискурсі (Т. Зінська [84]). Аспекти вокально-виконавської культури розкрито у масиві музикознавчих праць, у тому числі і українських науковців та практиків — В. Антонюк [4], О. Баланко [16], П. Волошин [45], Н. Гребенюк [59; 60], Т. Жуковська [78], О. Катрич [101], Т. Мадішева [143], К. Марченко [149], Л. Мухіна [157], О. Сбітнєва [195], Т. Ситник [198], Т. Сіренко [200], Л. Тарасюк [215], Т. Ткаченко [219]) та ін.

Для розуміння особливостей оперного феномена в академічному вимірі важливо звернутися до поняття художнього образу. Означений вектор має своє генетичне походження з античної драми та вкорінюється у зміст сучасного оперного мистецтва як найвищий взірець. У «Словнику мистецьких термінів» розширюється означене поняття як «образ художній» — «засіб і форма освоєння навколишньої дійсності мистецтвом; спосіб існування художнього твору» [208, с. 13]. Художній образ як центральну категорію поетики складають «словесні образи, образи-деталі, символи, знаки, образи наратора, образи природного та предметного оточення (пейзаж та інтер'єр), образні гіперсистеми <...> у визначенні поняття “художній образ” немає одностайної єдності, але висновки представників різних напрямів <...> (структурно-семіотичного, феноменологічного, рецептивного) є взаємодоповнювальними» [171, с. 52].

Феномен художнього образу в просторі оперного спектаклю певною мірою визначає характер творчого моделювання дійства та постає результатом цілісного опрацювання драматургічного матеріалу, вокально-інтонаційної виразності авторського задуму у часопросторовому розгортанні сценічної дії. В. Скуратівський і А. Муха стверджують, що музичний образ надає здатності «музики бути одухотвореною, виразною, змістовною, а за певних умов набувати й предметної окресленості, неповторної характерності, викликаючи в уяві слухача достатньо вірогідні образні асоціації з конкретними життєвими

прообразами» [203]. Поняття образного вирішення спектаклю інтерпретується як «сукупність виражальних засобів, якими режисер розкриває свою концепцію твору, свою художню думку» [191, с. 90]. Дослідники Я. Лисенко і Ю. Худієнко звертаються до процесу створення музично-художнього образу, що, на їхню думку, «відповідає за якісну сторону вокального виконавства, включаючи художній смак, відповідний стиль, манеру виконання, міру художньо-виконавської цінності й засобів художньої виразності» [137, с. 120].

У ХХІ столітті опера змушена адаптуватися до трансформацій соціокультурного середовища, зокрема — до змін у смаках і запитах публіки, аби не втратити актуальності та культурної присутності в національному мистецькому дискурсі. Її завдання полягає не лише у збереженні елітарного статусу, а й у розширенні комунікативного потенціалу через осмислену взаємодію з аудиторією. У даному контексті С. Скибенко осмислює умови, що сприяють підсиленню видовищності як нової стилістики, що виходить на авансцену оперних постановок, в яких «опера не повинна втрачати своєї привабливості, а навпаки — зберігати жанрову первісну ідентичність» [201]. І. Бурнашов вивчає питання конкуренції опери з іншими видовищними мистецтвами, яка змушує впроваджувати нові стилістичні виражальні засоби, вишукувати шляхи розв'язання проблеми — оперний театр і глядач — у нових синтетичних мистецьких формах. «Власне, медіатехнології й уможливили існування цих феноменів, які трансформують високу культуру в масову. Опера досить пластично увійшла в сучасний медійний простір, випередивши багато інших видів і жанрів класичного мистецтва» [34, с. 3]. Дослідник наводить думку С. Котка — соліста Національного будинку органної та камерної музики — щодо сучасних експериментів, які «примушують глядача забувати, що насправді художня цінність опери як музичного мистецтва, полягає насамперед у пріоритеті вокалу, співу, а не в сценічному антуражі, не завжди доречному й стилістично виваженому» [34, с. 2]. Л. Канюка вважає прогресивним у сучасному оперному театрі свободу творчості, оскільки для митців це є життєвою необхідністю у творчому процесі, але ж водночас занепокоєний незбалансо-

ваністю в якості й кількості. «Театри, конкуруючи між собою і виборюючи увагу глядача, у гонитві за розширенням репертуару втрачають відчуття відповідальності за ціннісне наповнення вистав» [96, с. 150–151].

Нині активізуються дискусії щодо природи та сутності сучасного оперного мистецтва, у яких ключова роль дедалі частіше відводиться режисерові. Саме від рівня його професійної зрілості, концептуального мислення й здатності до інтерпретації значною мірою залежить художній успіх оперної постановки. Показово, що оперні фрейми, де утілено «нетиповий, дискусивний, а іноді й приголомшливо-провокативний режисерський погляд на класичні оперні зразки, викликають культурно-соціальний резонанс, різні, часто зовсім протилежні думки й оцінки» [188, с. 87]. З цього приводу Р. Муті наголошує, що суспільство не сприймає вже мистецтво поза візуальними формами, оскільки «замість того, щоб слухати музику, ми жадібно ловимо рухи, дивимось на диригентський балет, на піаністів, які демонстративно закидають голову, звертаючись до небес, на скрипалів, прагнучих вразити своєю сексуальністю. ...Замість того, щоб допомагати слухачам досягати концентрації, необхідної для сприйняття музики й розуміння композиторського задуму, ми йдемо на повідку в натовпу — даємо їм льодяники замість вітамінів» [196].

Новаторство в оперному мистецтві виявляється на різних рівнях його функціонування. Зокрема, воно охоплює:

- стилістику музичної мови з використанням сучасних композиторських технік, електронної музики, джазових елементів, етнічних мотивів тощо;
- лібрето, що актуалізує соціальні й політичні теми, використовує сучасну мову та експерименти з формою, структурою, стилістикою;
- режисуру, яка використовує нетрадиційні постановочні рішення, нестандартні локації, мультимедійні технології, інтерактивні елементи, залучення глядача до дії;
- вокальну техніку, яка збагачує звукові можливості голосу, завдяки залученню нетрадиційних вокальних прийомів та експериментів з тембровим спектром і засобами звуковидобування.

У цьому контексті спроби авторського переосмислення історико-стильового потенціалу оперного жанру в академічному та новаційному вимірах постають як спроба подолати розрив між традиційною моделлю і сучасною сценічною мовою, знайти нову точку балансу між каноном і експериментом. Передовсім, сучасний розвиток оперного мистецтва супроводжується змінами у способах його сприйняття. У цій комунікації глядач перестає бути пасивним спостерігачем і дедалі частіше виступає активним учасником мистецької події. Це проявляється в зростанні інтересу до нових сценічних форматів, а також у формуванні індивідуального підходу до розуміння художнього змісту.

У цьому контексті особливої актуальності набуває питання свідомого вибору між різноманітним сценічним форм і повторенням звичних, часто шаблонних рішень. Сучасний глядач, як правило, не обмежує себе рамками одного стилю чи жанру, а вільно орієнтується в широкому спектрі естетичних моделей, формуючи власну систему оцінювання твору. Він виявляє відкритість до поєднання різних художніх засобів, форм та технік — від класичної опери до вистав, у яких використовуються електронна музика, відеопроєкції, інтерактивні елементи. Така тенденція формує новий підхід до сприйняття опери, у якому індивідуальні естетичні очікування поєднуються з готовністю до сприйняття нових мистецьких рішень.

У процесі сприйняття класичних і сучасних вистав важливими чинниками є пристосованість до динамічних змін культурного середовища, наявність візуального й технічного досвіду, а також здатність до самостійного естетичного судження. Зазначене можна трактувати як реакцію на зміну способів культурної взаємодії та нову модель глядацької участі, яка орієнтована на співпереживання поряд з інтерпретацією. У сучасній опері це формує іншу логіку спілкування з глядачем, у якій важливим є не лише зміст і форма постановки, а й індивідуальний досвід її сприйняття, де ключова роль належить слухачеві / глядачеві як активному інтерпретатору художнього контенту.

Цю зміну в моделі рецепції опери зумовлюють такі чинники:

– *Інформаційна доба*, яка забезпечує широкий доступ до інтернет-ресурсів, що містять велику кількість матеріалів про культуру й оперне мистецтво. Глядач легко ознайомлюється з різними мистецькими напрямками — від класики до авангарду, від сучасної арткультури до відродженого етнічного мистецтва. Візуальна насиченість, цифрові технології та інтерактивні формати сприяють формуванню нових уявлень про оперу.

– *Глобалізаційні процеси*, що сприяють стиранню кордонів між національними культурами, формують відкритість до різних традицій та підвищують рівень толерантності до культурного різноманіття. Для української опери це означає можливість долучення до крос-культурного мистецького діалогу, а також оновлення національних тем через сучасні художні форми.

– *Постмодерне мислення*, що підтримує свободу вибору в естетичних уподобаннях. Постмодернізм акцентує увагу на багатозначності, іронії, деконструкції, експерименті. Це впливає на глядацькі очікування — зростає інтерес до поєднання опери з електронною музикою, відеоартом, перформансом, а також до порушення актуальних тем — війни, екології, гендеру, пам'яті й міфу.

– *Прагнення до персоналізації*, яке зумовлює індивідуалізацію рецепції. Сучасний глядач прагне не лише емоційного залучення, а й осмислення твору крізь призму власного досвіду. Це сприяє відмові від колективного сприйняття як єдиної моделі, натомість утверджується право на інтерпретативну свободу й формування особистого естетичного простору.

1.4. СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКО-СЦЕНОГРАФІЧНОГО ПРОСТОРУ ОПЕРИ: ДИСКУРСИВНА АНАЛІТИКА

У сучасному театрознавчому дискурсі сценографію розуміють як цілісно організований простір вистави, що формує її візуальну концепцію. Зокрема, І. Савченко та І. Ліпницька визначають сценографію як «мистецтво створення візуального образу спектаклю за допомогою декорацій, костюмів, світла, техніки постановки, <...> художнє оформлення спектаклю, його образ, що

об'єднує драматургію і втілює задум режисера та художника» [191, с. 119]. Схожі ідеї висловлює І. Мазур: сценографія — це одночасно простір, час, світло і рух, а композиція сценографії — побудова художнього твору, розміщення та взаємозв'язок його складових у межах ідейного задуму, художньої логіки й завдань твору. Дослідниця інтерпретує композицію сценографії як «сценографічну структуру, визначену ідейно-художнім замислом, розміщення і взаємозв'язок компонентів якої збалансовані в рамках сценічного простору. Звідси головне завдання інтерпретаторів — створити візуальну рівновагу всіх елементів сценографії» [145, с. 6].

У сучасному оперному театрі до кола традиційних творчих спеціалізацій художників-декораторів, освітлювачів, костюмерів і гримерів додалася ключова постать — сценограф. Завдяки співпраці всіх цих фахівців опера набуває більшої емоційної виразності, глибини та особливої атмосфери. Їхній творчий симбіоз забезпечує гармонійне поєднання смислів між візуальним каркасом вистави (пластикою акторів, кольоровою гамою, фактурою і формою декорацій, костюмами, гримом) та музичною драматургією, перетворюючи сцену на повноцінний художній світ.

Проте важливим є і накопичений упродовж ХХ століття досвід провідних оперних сцен та його осмислення у науковому дискурсі. Проблеми сучасної художньо-сценографічної культури опери порушено у працях багатьох дослідників, зокрема це праці В. Бондарчука [29], В. Вовкуна [44], І. Даць [64], М. Донченко [69], О. Ізваріної [89], П. Ільченка [90; 91], О. Касьянкової [100], Н. Михайлової [151], В. Петриченка [170], О. Савчук [192], А. Солов'яненка [205; 206], Н. Хілобок [235], Л. Хоролець [237], С. Шутька [253] та ін.

Аналіз сучасної наукової літератури, присвяченої режисерській діяльності (передусім в оперному театрі), дозволяє виокремити кілька основних векторів досліджень вчених. Передовсім, це історико-біографічні дослідження, аналітика про розвиток оперної режисури в Україні та внесок конкретних митців у цей процес. Зокрема, О. Ізваріна простежує становлення оперної режисури в Україні у 1920-х, виявляючи особливості перших національних

режисерських підходів в українському музичному театрі того часу [89]. У працях практика і дослідника опери А. Солов'яненка представлена аналітика про формування національних особливостей оперної режисури на київській сцені [206] та творчий шлях видатної оперної режисерки І. Молостової [205]. В. Бондарчук реконструює життєтворчість видатних постатей української опери, зокрема доробок співака і режисера Д. Гнатюка у контексті його педагогічної та режисерської діяльності в Національній опері України та Оперній студії НМАУ ім. П. І. Чайковського [30], акцентуючи увагу на особливостях його постановочного досвіду. І. Даць аналізує творчий метод В. Скляренка, видатного українського режисера ХХ ст., у світлі еволюції національного театру та сучасних викликів оперної сцени [64], наголошуючи, що новаторські режисерські концепції митця 1960-х залишаються актуальними й сьогодні, втілюючись у новітніх оперних постановках.

Інша група досліджень зосереджена на аналізі новітніх тенденцій, естетики та технологій оперної режисури початку ХХІ століття. В. Вовкун висвітлює основні тенденції та суперечності розвитку сучасної української оперної режисури, окреслюючи, зокрема, явище домінування режисерської інтерпретації опери над трактуванням диригента у сучасному оперному дискурсі [44]. У низці праць П. Ільченка висвітлено вплив новітньої театральної естетики на режисерський задум оперної вистави [90] та простежено особливості драматургії сучасної опери з урахуванням найновіших тенденцій музичного театру [91]. Відома режисерка О. Савчук розглядає питання інтеграції сучасних арттехнологій (цифрових мультимедійних засобів, проєкцій тощо) в оперній сценографічній практиці та окреслює виклики для режисерської діяльності, пов'язані з цими технологічними новаціями [192]. Н. Хілобок порушує питання сценічного втілення опер у контексті сучасного режисерського театру, аналізуючи нові режисерські доктрини та виражальні засоби у постановці класичних творів [235]. С. Шутько, у свою чергу, порушує низку проблемних питань, зокрема стосовно того, чи справді сучасна експериментальна музична режисура є виявом художнього новаторства, чи радше вона є виявом авантю-

ризму, — а також аналізує дихотомію творчий ризик — художня цінність постановки [253].

Окремий напрям складають наукові дослідження, ідеї яких сконцентровано на методологічних засадах і теорії режисури як творчої діяльності. Скажімо, Н. Донченко пропонує концепцію режисури як цілісної творчої системи та аналізує режисерську діяльність з позицій праксеології. Авторка порушує питання існування двох типів режисури — режисури кореня та режисури результату, наголошуючи, що проблема розрізнення цих підходів залишається відкритою дискурсивною практикою [69]. Натомість, Л. Хоралець проводить порівняльний аналіз принципів побудови сценічної дії у драматичному та музичному (оперному) театрах. Авторка зазначає, що режисер музичного театру змушений враховувати жорстко задану музичну драматургію твору (ритм, темпоритм, партитуру), тоді як драматичний режисер має більшу гнучкість у конструюванні дії; ці відмінності диктують різні методологічні підходи до роботи з акторами та матеріалом: «режисер драматичного театру, котрий працює за звичною технологією, спочатку визначає, про що вистава та в чому полягає основний конфлікт, і вже, як наслідок, визначає ряд подій, в яких цей конфлікт вирішується». Натомість «режисер музичного театру отримує в партитурі композитора-драматурга більш сталу та очевидну структуру подій <...> Музика, яка є мистецтвом узагальнення переживань, <...> диктує режисеру більш конкретні умови: через події, почуті в музиці, побачити ряд, в який їх вибудував композитор, і зрозуміти саме той конфлікт, який збуджував фантазію автора» [237, с. 224].

Ще один вектор пов'язаний із питаннями освіти режисерів та особливостями творчого процесу в оперному театрі. В. Петриченко розглядає історію становлення спеціалізації «режисура музичного театру» в Національній музичній академії України, простежуючи розвиток професійної підготовки режисерів опери та оперети [170]. О. Касьянова, аналізуючи сучасні вимоги до підготовки режисера-хореографа, наголошує на синтетичному та багатожанровому характері музично-театрального мистецтва, що вимагає від режи-

сера універсальних знань у драмі, вокалі, хореографії тощо [100]. Досліджуючи співтворчість у комунікативній системі режисер — хормейстер — актор, Н. Михайлова акцентує увагу на тому, як тісна співпраця постановника з диригентом та виконавцями визначає успіх оперної вистави. У її праці висвітлено роль командної взаємодії та узгодженості художнього бачення у втіленні оперних творів [151].

З розвитком новітніх технологій, які сприяють переосмисленню традиційної жанрової природи опери, функція сценографа зазнала істотних змін. Відокремлені раніше ролі художників з декорацій, костюмів, гриму, освітлення поступово інтегруються у професію оперного сценографа — фахівця, який формує цілісний візуальний простір вистави як невід’ємну складову її художньої концепції. Сценограф вже не тільки створює сценічне тло, а й бере участь у формуванні смислового каркасу опери. Візуальні рішення — від кольорових акцентів і фактури простору до стилістики костюмів і роботи зі світлом — вибудовуються у тісній взаємодії з музичною драматургією, емоційною динамікою партитури та режисерською концепцією. У такий спосіб сценографія не лише ілюструє, а інтерпретує, увиразнює і доповнює зміст оперного твору.

На основі сюжетного каркасу фахівець формує спочатку концепцію сценічного оформлення, яка включає декорації, деталі й предмети, ескізи і макети, тривимірні моделі сценічного простору, щоб перевірити їх релевантність та візуальний ефект. Водночас враховується функціональність декорацій, забезпечення комфорту й безпеки акторів під час виступів. У відтворенні історичної достовірності та стилістики оперного задуму взаємодія сценографічних складових відсилає до епохи, в якій розгортається дія. Натомість у сучасних авангардних постановках домінують стилізовані, абстрактні й умовні сценічні конструкції з рухомою, мобільною організацією, що транслюють настроєві та образно-тематичні смисли оперної драматургії. Врахування цієї специфіки поряд з іншими художніми елементами (освітленням, костюмами, звуковими ефектами) забезпечує стильову єдність оперного дійства.

І. Савченко та І. Ліпницька розглядають сучасні декораційні елементи сценографії як складову просторової художньої організації вистави, що виконує не лише оформлювальну, а й семантичну функцію. За словами дослідниць, сценічна декорація не лише «відтворює обстановку дії вистави, а й допомагає розкрити її ідейно-художній зміст. Створюється за допомогою виражальних засобів живопису, архітектури, графіки, освітлення, сценічної техніки, кінопроекції» [191, с. 33]. Дослідниці розглядають сценографічний простір як багаторівневу систему, що включає широкий спектр технік декораційного оформлення сцени, як-от:

- ажурна — живописна проєкційна структура, побудована із урахуванням умовної сценічної перспективи;
- внутрішня — акцентована на деталізації побутових предметів та аксесуарів у внутрішньому просторі куліс;
- діарамна — передбачає поступовий перехід від об'ємної передньої сцени до мальованого тла;
- живописна (характерна для XVIII ст.) — зображає архітектурні ансамблі на задньому плані, часто з рельєфною глибиною;
- задня — реалізується через мальовані пейзажі, аплікації, фонові зображення або проєкції;
- кулісно-пересувна — забезпечує мобільне компонування сценічного простору за допомогою рам, ширм, роликів тощо;
- м'яка — передбачає поєднання мальованих проєкцій з реальними об'єктами (диванами, стільцями, банкетками тощо), що створює ефект гібридної сценічної реальності [191, с. 34].

Історико-культурний контекст розвитку оперної сценографії свідчить про значний внесок видатних митців минулого, що своєю творчістю певною мірою передбачили сьогodнішні новації. Скажімо, у XIX столітті знані майстри, як-от А. Гітр у Франції та Дж. Стрелер в Італії, формували вишукані декораційні концепції, що визначали візуальну мову театральної постановки та заклали підґрунтя цілісного прочитання вистави. У XX столітті новаторські

ідеї у сферу театрального мистецтва привнесла також і архітекторка З. Хадід, застосовуючи сміливі конструктивні рішення в сценографії. Важливим у цих трансформаційних змінах є український сценографічний досвід XX століття. Як зазначає А. Алішер, визначальний внесок у формування сценографічної мови зробили такі видатні митці, як Л. Боровик, М. Радиш, Л. Попова, О. Веснін, О. Головін (театр Л. Курбаса). Закладені ними принципи художнього оформлення справили значний вплив на розвиток сучасної сценографії [1].

У цьому контексті варто згадати також видатного українського художника та педагога Ф. Кричевського, одного з засновників українського сценографічного мистецтва, котрий активно працював над створенням новаційного як для його часу рішення вистав, зокрема і оперних постановок. Його театральні роботи відрізнялися унікальним стилем, де поєднано народні мотиви й символи, що віддзеркалюють національну ідентичність творчості через декоративно-образне багатство авторських візій.

Вагомим внеском у розвиток української сценографії є новації А. Петрицького, чий експресивний яскравий стиль оформлення опер в Харкові та Києві є художнім надбанням української культури першої половини XX століття. Передовсім, потрібно наголосити, що його сценографічні пошуки базувалися на експериментальних підходах та конструктивізмі. У 1920-х митець активно впроваджував в сценографію новаторські конструктивістські принципи. Він свідомо відмовлявся від традиційних реалістичних декорацій на користь абстрактних, конструктивних форм, які більш виразно передавали художню ідею вистави. Його сценографічні рішення характеризувалися чіткістю, геометричністю, яскравістю колористичних рішень і виразною пластикою, що перегукувалося з новими течіями у європейському авангарді.

Важливим для А. Петрицького було використання кольору як драматургічного засобу, адже художник сформувався як колорист, тож він активно використовував насичені кольорові рішення для створення емоційної атмосфери вистави. Його експерименти з кольором допомагали досягати максимальної експресивності та символічності у сценічному оформленні. Він відкидав по-

мірні колористичні схеми, типові для тогочасної реалістичної сценографії, натомість вводили контрастні, яскраві та виразні кольорові акценти. Для його творчих пошуків характерною є інтеграція різних мистецьких напрямків. Роботи митця органічно поєднували образотворче мистецтво, графіку, архітектурні форми і навіть елементи монументального мистецтва, що уможливило створення цілісних, багаторівневих сценічних композицій. Особливо важливою для нього стала інтеграція архітектурних елементів, що суттєво змінювало організацію сценічного простору, надаючи йому нові можливості виразності.

А. Петрицький трактував сценографію як активний компонент сценічної дії, що вступає у динамічну взаємодію з акторською технікою. Органічно вплетена у гру акторів, вона безпосередньо впливає на глядацьке сприйняття. Художник виходив за рамки суто декоративних завдань, створюючи «живі» сценографічні образи, які мали власну внутрішню драматургію. Особливо важливо наголосити на тому, що митець перебував у діалозі з європейським мистецьким авангардом. Ідеї кубізму, конструктивізму, футуризму, експресіонізму були ним творчо адаптовані до потреб українського театру, зокрема і оперного. Завдяки цьому А. Петрицький створював новаторські роботи, які відповідали актуальним мистецьким трендам свого часу. До того ж, його сценографічні рішення мали значний міжнародний резонанс, та певною мірою вплинули на зміну уявлень про сценічний простір і визначили основні напрями розвитку української театральної сценографії ХХ століття [112].

За спостереженням І. Мазур, сценографія авангардної доби демонструє принципово нові підходи до організації простору, які не лише руйнують усталені традиції, а й трансформують характер акторської гри та глядацького сприйняття: «захопленість театром була для цих митців інспірацією, що мала на меті виховувати глядача, показати, як бути “новою” людиною в оновленому світі. Саме цей запал молодих сердець, відданість професії та глибокий патріотизм зроблять неможливе — створять самобутній український стиль у мистецтві, об’єднавши традиції минулих поколінь та інтелектуальні досягнення історично роз’єднаних земель України» [144, с. 12]. Важливим у цьому

контексті є внесок у розвиток української оперної та театральної сценографії Д. Лідера, що характеризується глибоким концептуалізмом у конструюванні простору оперної постановки. Майстер уважав, що «театральне оформлення має бути не просто фоном, а “дієвим героєм” вистави» [18]. Він ретельно аналізував кожен оперний твір, глибоко досліджуючи драматургію лібрето, ідейно-тематичні особливості й авторську поетику задля виокремлення його «головних конфліктів з метою виявлення сучасних аналогій» [231]. Сформулювавши власну позицію щодо порушених у творі питань, митець вибудовував сценографічну концепцію, насичену асоціативною символікою. Такий підхід забезпечував глибину і багатозаровість оформлення, яке в оперних постановках Д. Лідера слугувало не лише ілюстрацією, а повноцінним носієм смислу.

Митець вибудовував сценічний простір опери як метафоричний всесвіт. Унікаючи побутового реалізму, Д. Лідер створював узагальнені картини дійсності через символи і метафори. Часто сценограф використовував контрастні чи багатозначні образи одночасно. Наприклад, в одній зі своїх постановок митець поєднав на сцені «індустріальний пейзаж будівництва електростанції (зі зварювальними апаратами) та квітучий сад; вміле освітлення розділяло ці два протилежні світи, символізуючи конфлікт техногенної цивілізації і природи» [18]. Подібні образні рішення створювали на оперній сцені багатовимірне середовище, підтримуючи тематику твору на візуальному рівні.

Загалом, сценографічні рішення Д. Лідера тісно перепліталися з музичною та драматургічною складовими оперного спектаклю. Він створював власну «пластичну партитуру», яка розвивалася паралельно з режисурою та музикою, зберігаючи певну самостійність виразних акцентів [231]. Такий підхід забезпечував поступове розгортання візуального образу, що синхронізувалося з музичною драматургією та емоційними кульмінаціями опери. Саме Д. Лідер застосовував принцип дієвої сценографії, коли декорації не просто слідуєть за сюжетом, а активно коментують та доповнюють його: «через засоби “пластичної режисури” художник створював на сцені образи, що за рівнем узагальнення виходили за межі самого лібрето і збагачували оперу додатковими

змістовними шарами» [231]. Таким чином, сценографія в постановках Д. Лідера вступала у творчий діалог з музикою та драмою, підсилюючи їхню драматичну дію і вплив на глядача. Митець не лише залишив по собі багатий творчий доробок, а й суттєво вплинув на подальшу еволюцію українського театрального дизайну. Він заснував власну школу сценографії, у рамках якої зростив нове покоління художників-сценографів (М. Левитська, І. Несміянов, С. Маслобойщиков та ін. відомі майстри).

Для Є. Лисика, видатного українського художника-сценографа, важливою стала співпраця зі Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької. Його унікальні роботи вирізняються монументальністю, оригінальними формами, сміливими візуальними рішеннями. Є. Лисик завжди знаходив нові підходи до класичних творів, доповнював їх сюрреалістичними елементами, що надавало постановкам смислової глибини та виразності у прочитанні авторської ідеї. Однією з визначальних рис почерку Є. Лисика було переосмислення класичних творів через призму модернізму, зокрема використання полістильового художнього досвіду ХХ століття в оформленні вистав.

Характерною рисою творчості Є. Лисика також є монументальність та масштабність втілення художнього задуму. Його сценографія ніколи не була другорядним тлом для вистави — навпаки, це були самостійні монументальні твори, що визначали візуальну концепцію постановки. Оперний задум в інтерпретації Є. Лисика часто «співдіяв або підпорядковувався його ідеї», настільки потужним був образний ряд, створений художником [150]. Втілюючи свої задуми, митець використовував оригінальні форми й нетипові просторові рішення, що надавали кожній сцені епічного розмаху. Така творча сміливість і масштабність вирізняли Є. Лисика на тлі інших театральних художників його доби.

Окрім масштабів, сценографія Є. Лисика відзначалася оригінальною стилістичною палітрою. Художник сміливо звертався до різних історичних стилів і візуальних символів минулих епох, надаючи їм нового змісту. Зокре-

ма, готичні мотиви простежуються в оформленні балетів «Лебедине озеро» та «Есмеральда», що своєрідно загострює ідею лицарської жертвовності. Натомість архаїчні форми давніх культур у сценографії опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» нагадували про глибинні корені народної традиції. Така полістилістичність та метафоричність візуальних рішень свідчили про новаторський підхід митця, у рамках якого кожна постановка отримувала унікальне прочитання ідеї твору через оригінальні художні форми.

Сценограф активно експериментував з ілюзією простору. Зокрема, він застосував прийом високого заокругленого горизонту, що створював враження нескінченності простору та ніби переносив межі сцени в глядацьку залу. Цей ілюзійністичний підхід випереджав свій час і демонстрував винятково новаторський характер його сценографічних рішень. Попри це, митець також приділяв увагу дрібним деталям та фактурам, синтезуючи живопис, графіку й архітектуру в єдине сценічне полотно. Таким чином, його новаторство проявлялося не лише у формах, а й у концептуальному осмисленні сценографії як самостійного мистецтва.

Важливим у розвитку української сценографії є внесок І. Молостової, однієї з провідних українських оперних режисерок другої половини ХХ століття, творчість якої значною мірою визначила нові сценографічні стандарти українського музичного театру. Особливістю її режисерського стилю стало прагнення до органічного синтезу сценографії з музично-драматургічним рішенням вистави. На відміну від традиційної оперної сценографії, що нерідко була суто декоративною, І. Молостова наголошувала на історичній достовірності, психологічній переконливості та символічності візуальних образів, а також приділяла велику увагу виразності мізансцен.

У своїх виставах мисткиня активно співпрацювала з талановитими художниками-сценографами, серед яких Ф. Нірод, М. Левитська, Д. Боровський та інші. Таке партнерство допомагали їй впроваджувати новаторські сценічні рішення: створювати багатоярусні, мобільні декорації, використовувати складні технічні засоби, як-от рухливі декораційні конструкції, світлові ефекти,

просторові композиції. І. Молостова також вдало інтегрувала в сценографію образи й цитати з образотворчого мистецтва, що поглиблювало художній та історико-культурний контекст постановок.

Однією з вершин сценографічних інновацій І. Молостової стала постановка опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» (1965, поновлення 1974). Спільно зі сценографом Д. Боровським вона створила сценічний простір, що поєднував історичну конкретику з символічними образами. Саме у цій постановці режисерка вдалася до сміливих сценографічних рішень — зокрема, до умовно-реалістичного оформлення «альковної сцени», яка, незважаючи на цензурні обмеження, набула статусу ключового епізоду, що значно посилив психологічну глибину сценічної дії. Вистави її пізнього періоду вирізняються складною просторовою організацією, кінематографічними прийомами та тонкою режисурою світла. Новаційні сценографічні рішення І. Молостової відіграли важливу роль у розвитку українського музичного театру, ставши орієнтиром для наступних поколінь режисерів і художників. Як наголошує А. Солов'яненко, «І. Молостова розробила та завжди дотримувалася ряду власних оперно-режисерських принципів. Кожна її постановка передбачала передусім пошук жанрових відтінків, винайдення тих жанрово-стильових барв, що давали б змогу наповнити дію драматургічно. Особливо важливим інструментом реалізації нею своїх задумів була мізансцена — одиниця пластичного вирішення вистави та втілення авторського задуму сценічними засобами. До того ж композиційні рішення постановника мали в основі драматургічну необхідність і обов'язково обґрунтовувалися музичною дією. Завдяки цьому музика і драма виступали у її виставах органічним цілісним поєднанням, що свідчить про масштабність художнього мислення І. Молостової як передусім оперного режисера» [205, с. 148]. Потрібно наголосити, що творчий доробок мисткині значно збагатив виражальні засоби оперної сцени, утвердивши принципи цілісного синтезу музики, драми та візуального образу.

Окремо зупинімося на сценографічних принципах М. Левитської, однієї з найвизначніших українських художниць-сценографів, чий творчий доробок

тісно пов'язаний із Національним академічним театром опери та балету України імені Тараса Шевченка. Кожна постановка, над якою працювала мисткиня, вирізняється цілісним художнім рішенням і впізнаваним авторським стилем. Для її сценографічних рішень характерне гармонійне поєднання історичної достовірності з власним творчим баченням, а костюми вирізняються винахідливістю та автентичністю. Такий підхід дозволяє правдиво відтворити на сцені епоху, водночас наповнивши її сучасним художнім змістом. Глибокий символізм є однією з характерних ознак її сценографічного почерку. Художниця завжди прагнула, щоб сценографія не була просто ілюстрацією дії, а базувалася на образній багатозначності та метафоричності вислову.

Сценографічні рішення М. Левитської часто містять приховані смисли, які поглиблюють зміст вистави. Наприклад, у постановці історичної опери чи епосу вона може використати символи природи або обриси архітектурних ансамблів. Така метафоричність художнього вислову мисткині додає усталеним сюжетам не лише видовищності, а й емоційної та психологічної насиченості, спонукаючи глядача до глибшого переживання подій на сцені. Завдяки глибокому символізму сценографія М. Левицької постає як інтелектуально насичений простір, що надає оперним виставам концептуальної цілісності та смислової багатозначності.

Автентичність та національний колорит, насамперед український, посідають центральне місце у творчому стилі М. Левитської. Художниця дбає про історичну правду в кожній деталі оформлення, ретельно вивчаючи будь-яку епоху та культуру, яку відтворює. В її роботах сценічний простір наповнений елементами побуту, архітектури й природи, притаманними саме тому регіону та часу, де відбувається дія опери. Завдяки такому підходу образи на сцені виглядають переконливо і живо, допомагаючи акторам глибше втілити своїх персонажів. Важливою рисою почерку М. Левитської є декоративна вишуканість. Її постановки відзначаються багатством візуального ряду та ретельно продуманою композицією сценічного простору. Мисткиня тонко відчуває

стилістику музики, а кожен компонент її сценографії відображає характер часу композиторського задуму.

Загалом, українські режисери та художники-сценографи зробили значний внесок у розвиток оперної сценографії, сформувавши унікальну сценічну естетику, базовану на перетині національної ідентичності та її сучасного перепрочитання.

Осмислення ключових аспектів сценографії сучасного музичного театру дозволяє виявити логіку впровадження його візуально-сценічних принципів. У контексті української оперної сцени можна виокремити кілька провідних векторів такого оновлення, як-от цифрове керування постановочним процесом, інтеграція класичного спадку в сучасний сценічний простір, візуалізація драматургічної єдності, збагачення художньої мови, аудіовізуальна синхронізація, інтермедіальність та функціональність.

Такому оновленню оперної сцени, як правило, передують ґрунтовний підготовчий процес модернізації. Керівництво театру спільно з режисерами, художниками, акторами й технічними фахівцями аналізує сильні та слабкі сторони наявних декорацій і обладнання, прогнозує проблеми в адаптації сценографії до сучасних тенденцій, вирішує питання оновлення або створення нових сценічних рішень, вдосконалення їх технічних аспектів. При цьому зберігаються автентичність і стиль ключових класичних постановок, враховуються запити сучасної глядацької аудиторії. План оновлення охоплює також впровадження нових технологій — мультимедійних екранів, проєкцій, сучасного освітлення тощо, а також залучення досвідчених художників-сценографів для створення нових ескізів і макетів, пристосування дизайну до технічних можливостей сцени.

Цифрові технології стали невід'ємною складовою функціонування сучасного театру. Йдеться про використання комп'ютеризованих систем керування сценічними процесами і відповідного програмного забезпечення для точного синхронізування світла, звуку, відео та рухомих елементів декорацій. Ще на етапі планування застосовується цифрове моделювання сценографії —

наприклад, тривимірна 3D-візуалізація майбутнього сценічного простору перед виготовленням реальних декорацій. Це дає змогу перевірити і скорегувати дизайн, уникнути технічних накладок і досягти бажаного візуального ефекту ще до матеріального втілення. Для обслуговування вистав дедалі більше використовуються енергоефективні рішення, зокрема LED-освітлення, сучасні системи вентиляції та акустики, які споживають менше енергії, а також інші цифрові технології, що знижують витрати на виробництво декорацій і експлуатацію сцени. У деяких театрах упроваджується моніторинг і аналіз уподобань публіки (Big Data) з метою оптимального програмування репертуару й створення постановок, адаптованих до інтересів аудиторії.

Створення сценографічного об'єкта у цифровому форматі як форми художньої практики демонструє поєднання традиційних образотворчих прийомів із необмеженими можливостями новітніх технологій. Такий синтез народжує новий, якісний художній витвір. Інноваційні комп'ютерні алгоритми і графічні технології в руках сценографів дозволяють розбудовувати цілісний генеративний артпростір вистави, який динамічно змінюється і щоразу набуває унікальних візуальних форм.

Особливий інтерес викликає перенесення канонічних сюжетів у футуристичне або авангардне візуальне середовище, що дозволяє переосмислити зміст опери для людини XXI століття. Так, постановка опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта у Львівській національній опері (2018), яка увійшла до програми «Український прорив» художнього керівника театру В. Вовкуна, перенесла дію з барокової доби у цифровий мегаполіс. Глядач побачив знайому оперу в антуражі сучасного міста, насиченого відеоекранами і неоновими вівісками, що стало оригінальним сценографічним коментарем до класичного сюжету. Сміливе мультимедійне прочитання по-новому акцентувало тему спокуси та морального падіння в умовах глобалізованого світу.

Постановка «Дон Жуана» у Львівській опері стала яскравим прикладом провідних тенденцій, що формують оперу XXI століття як міждисциплінарний та концептуально відкритий жанр. Однією з найяскравіших і показових

реалізацій цих тенденцій стало масштабне втілення тетралогії «Кільце нібелунга» Р. Вагнера (режисер Ф. Касторф) на Байройтському фестивалі (Bayreuther Festspiele) у Німеччині (2020), де інтерактивні цифрові декорації створили епічний простір — від міфічного підземелля до сучасних урбаністичних ландшафтів. Італійський сценограф і режисер Х. де Ана у Вероні представив нову версію опери «Тоска» Дж. Пуччіні (2019), де дія відбувається у розкішних, майже «автентичних» інтер'єрах римської базиліки Сант-Анджело-делла-Валле та палацу Фарнезе, відтворених за допомогою грандіозних декорацій. Цю авторську версію критики назвали *opera per l'ascolto visivo* — «опера для візуального слухання», оскільки надзвичайно деталізоване візуальне середовище стало повноцінним «співучасником» музичного розвитку опери.

У руслі оновлення оперної сцени цікавим кейсом стала «Аїда» Дж. Верді в античному амфітеатрі Арена ді Верона. Цю оперу з 1913 року ставили там понад 600 разів, проте саме у ХХІ столітті масштабний простір Арени було переосмислено завдяки сучасним комп'ютерним технологіям. Глядачі побачили величезні цифрові проєкції, що змінювалися на очах: інтерактивні картини пустелі, храмів та річки Ніл передали епічну велич Стародавнього Єгипту, посиливши драматизм оповіді. Не менш знаковою стала подія, коли українські колективи у 2019 році разом зі співаками світового рівня просто неба на території стародавнього храму в Луксорі (Єгипет) здійснили постановку «Аїди». У цьому унікальному інтернаціональному проєкті взяли участь режисер М. Штурм (Німеччина), артдиректор А. Маслаков (Україна), диригентки Оксана Линів (Україна — Німеччина) і Маргарита Гринивецька (Україна), львівський оркестр «INSO-Львів», київська капела «Думка, головні партії виконували С.-К. Рім (Корея), М. Спадаччині (Бельгія), Е. Веїссова (Чехія), А. Аргіріс (Греція). Як наголошує М. Крижанівська, «для українців ця постановка стала історичною» [128]. На прикладі цих двох кейсів залучення цифрових технологій продемонструвало, як традиційна *grand opera* набуває нових

кроскультурних ознак, об'єднуючи публіку і виконавців з цілого світу задля втілення оперного дійства.

Однією з ознак переконливої мультимедійної постановки є цілісність образного втілення, коли сценографія (світлове рішення, відеопроєкція та ін. інструменти) поряд зі сценічною дією у своїй сукупності формують єдину драматургічну тканину спектаклю, яка візуально транслює ідейно-смісьове наповнення твору. У такому підході сценографія перестає бути фоном і перетворюється на повноцінну складову оперного простору: візуальний дизайн і сценічна дія взаємодіють як єдине ціле, акцентуючи ключові смисли та афективну динаміку музичної драматургії. Автоматизовані системи зміни декорацій дозволяють плавно трансформувати сценічний простір протягом вистави, а мультимедійні проєкції та відеоарт створюють динамічне середовище вистави. Інтерактивні елементи, що реагують на рухи співаків чи на звукові хвилі музики, підсилюють ефект їхньої взаємодії з простором, синхронізуючи пластику виконавців зі змінами графічних образів на сцені.

Однією з визначальних особливостей сучасної оперної режисури є тяжіння до метафоричного мислення, у межах якого сценічне прочитання виходить за рамки буквального переказу сюжету та апелює до ширших філософських, культурних та екзистенційних концептів. Завдяки цьому режисер отримує змогу не лише інтерпретувати авторський текст, а й трансформувати сцену в символічний простір із власною смисловою логікою. З цього приводу театрознавці А. Тихомиров та К. Пивоварова зазначають, що «метафори, які зображують наше життя як гру ролі в п'єсі, вписуються в ширшу метафоричну структуру *Theatrum Mundi* (або Великого світового театру) — метафоричного пояснення світу, що зображує світ як театр, людей — як персонажів, а їх дії як драму» [218, с. 210]. Показовим прикладом драматургічної єдності й візуальної метафори стала прем'єра опери «Фауст» Ш. Гуно на сцені Національної опери України (2019). У сценографічному рішенні цієї постановки поєднано оригінальні декорації з містичною світло-кольоровою партитурою, що підкреслює ідейний зміст твору. Завдяки використанню високотехнологічного

обладнання японської компанії Panasonic кожна сцена опери наповнилася яскравими проєкціями та світловими ефектами. З цього приводу М. Курильчук зазначає, що «театр зміг серйозно модернізувати постановочне освітлення — в рамках проєкту з урядом Японії він отримав лазерний проєктор Panasonic PT-RZ21 яскравістю 20 000 люменів та два лазерні проєктори Panasonic PT-RZ120 яскравістю 12000 люменів» [132]. Цей унікальний експеримент із новими проєкторами дозволив зробити особливий акцент на візуалізації сюжету: сучасна інтерпретація класичної партитури опери, доповнена інноваційними світловими рішеннями, де технічні засоби підпорядковані драматургії музичного задуму, набула ще більшої видовищності — світло і проєкції неначе оживляли містичні образи опери, поглиблюючи сприйняття головного конфлікту «Фауста».

Розвиток світлотехніки та звукорежисури став однією з визначальних складових цифрового оновлення оперної сцени. Сьогодні динамічні системи освітлення і акустичні ефекти є рівноправними «персонажами» вистави, передаючи емоції, створюючи ілюзії та алегоричні образи поряд із виконавцями. Сучасні технології управління світлом, зокрема комп'ютеризовані пульти, мережеві протоколи (наприклад, DMX), дозволяють програмувати складні світлові сценарії, синхронізовані з музикою і сценічною дією. За їхньою допомогою на сцені відтворюється атмосфера конкретної сцени і вона гнучко змінюється залежно від розвитку сюжету: від імітації сходу сонця або бурі до генерації абстрактних світлових картин, що відображають психологічний стан героїв. При цьому світло здатне миттєво змінювати колористику простору, віддзеркалюючи динаміку розгортання подієвого наративу або зміни у репрезентації того чи іншого сценічного персонажа. Така аудіовізуальна синхронізація зображення і музики формує інтерактивне поле вистави, доповнюючи матеріальні сценічні конструкції.

Водночас і звукорежисура зазнала цифрового прогресу: сучасні оперні театри обладнані системами об'ємного звучання, які можуть спрямовано підсилювати голоси і оркестр, додавати спеціальні ефекти або просторово роз-

поділяти звук, створюючи ефект занурення глядача у дію. Поширеним є використання попередньо записаних звуків та електронної музики з метою розширення аудіального образу опери (наприклад, шуми природи, міста тощо, вплетені у тканину партитури). Така інтеграція живого звуку з цифровим стала звичною практикою, яка збагачує слуховий досвід глядача та підсилює драматичну виразність опери.

Яскравим прикладом новаторського підходу до аудіовізуальної синхронізації є опера «Попелюшка» Ж. Массне, прем'єра якої відбулася 2022 року на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка у новому форматі сучасних театральних технологій. Постановка, реалізована режисеркою Ж. Чепелою, позначена тонкою взаємодією музичного і візуального рівнів, що сформувало цілісну емоційно-смыслову тканину вистави. За підтримки Alliance Française Kharkiv театр отримав у розпорядження рукописні копії партитури Массне (1896), що надихнуло колектив на творче осмислення класики в новому технологічному вимірі. Керівник проєкту І. Тулузов зазначив, що ставка робилася на «інтеграцію мультимедійних технологій, арсенал творчих фахівців та солістів, якими володіє театр зараз. <...> Синергія європейської музики, багатопланове управління театральним простором та вихід за рамки фізичної реальності дають можливість створювати нову естетику, що формує театр майбутнього» [63]. Справді, у цій виставі було сконцентровано чималий мультимедійний арсенал:

- сценограф О. Лапін створив унікальні динамічні сценічні декорації, що рухалися і трансформувалися протягом дії;
- художниця зі світла С. Змєєва розробила багатопланові світлові рішення для кожної сцени;
- було виготовлено понад двісті оригінальних костюмів, оснащених спеціальними технологічними аксесуарами — прихованими підсвітками, які дозволяли вбранню створювати колористичне світлове панно, переливатися у такт із музичним розвитком.

Сценограф постановки О. Лапін у своєму коментарі підкреслює багаторівневу організацію візуального ряду: «У виставі дуже багато костюмів, освітлених зсередини. Є музична партитура, є сценографічна партитура, є режисерська партитура мізансцен. І коли все це зводиться до купи — виникають світлові хвилі. У нас воно запалюється, горить, сяє, мерехтить. Це все протягом вистави наповнюється світлом — зсередини або зовні» [63]. Завдяки такому інноваційному підходу гармонійно поєдналися збережена традиція класичної музики і новаторський мультимедійний інструментарій, що сприяло піднесенню іміджу сучасної української оперної сцени в Європі. Постановка «Попелюшки» постала перед глядачем як приклад технологічно інноваційного театру, що не втратив зв'язку з емоційною глибиною та душевною інтонацією літературного першоджерела.

Варто відзначити, що кольорова драматургія сьогодні є вагомим інструментом для режисерів-постановників. Зміна колористичних схем на сцені дозволяє виокремлювати просторово-сміслові світи спектаклю, візуально окреслювати характери персонажів. У цифровому середовищі світло і колір можуть миттєво змінюватися, адаптуючись до музичної динаміки, що раніше — за використання стаціонарних прожекторів і фільтрів — було складно досягти. Цифровий живопис дає змогу легко втілювати емоційну візуалізацію — абстрактні форми, які відображають почуття героїв і загальний настрій сцени. Наприклад, пульсуючі кольорові хвилі чи хаотичні світлові фігури можуть передавати драму або конфлікт у музиці. З цього приводу І. Мазур зауважує, що робота з кольором — надзвичайно делікатний процес: творець сценографії в творчих пошуках покладається на інтуїцію і знання, але водночас часто піддає сумніву власні відчуття. Уява, на думку дослідниці, є головною рушійною силою творчості: «тільки уява приведе всю режисерсько-постановочну групу до того, до чого вона прагне всією душею — до живого втілення художнього образу» [144, с. 5]. Отже, світло і колір під час оперної вистави перетворюються на самостійний художній текст, що тісно переплітається з музикою і драмою, посилюючи естетичний вплив на публіку.

Цифровізація мистецтва привела до появи феномена мультимедійної режисури. Сучасний постановник мислить вже не лише категоріями мізансцени, вокалу та музичної драматургії, а й оперує відеообразами, світловими і звуковими ефектами як рівноправними елементами вистави. Режисер свідомо включає до драматургії опери різні медіа — кінематографічні фрагменти, комп'ютерну графіку, звукозаписи, електронну музику, лазерні проєкції, інтерактивні світлові інсталяції та інші технологічні рішення. Всі ці компоненти у продуманій постановці рівноцінно взаємодіють із традиційними складниками оперного театру (вокалом, акторською грою, оркестровою музикою), створюючи новий синтез. Мультимедійна режисура вимагає від митця обізнаності з технічними новинками (від принципів кіномонтажу до основ програмування) задля органічної інтеграції цифрового контенту у канву опери.

Сучасне технологічне оновлення оперної сцени полягає в інтеграції у єдиний сценічний простір різних мистецьких складників — музики й драматичної дії, хореографії та пластики, сценографії й архітектоніки простору, костюмного дизайну, а також цифрового мистецтва. Як вже зазначалося раніше, активізуються нові формати, що передбачають вихід за межі традиційного театрального майданчика (опера просто неба, перформативні проєкти, постановки в нестандартних локаціях тощо). Такі моделі збагачують виражальні можливості оперної сцени та стимулюють експерименти з формою подачі авторського задуму. Залучення архітектурних пам'яток і історичних місць (замків, монастирів, фортець, старовинних маєтків тощо) додає виставі автентичності та сприяє глибшому зануренню глядача в епоху, з якої проростає оперний сюжет. Це, своєю чергою, підвищує емоційний резонанс вистави й допомагає привернути увагу нової аудиторії. Наприклад, щорічний фестиваль оперного мистецтва просто неба Bregenzer Festspiele з плавучою сценою на Боденському озері (Австрія), оперний фестиваль Choregies d'orange на сцені Античного театру в Оранжі (Франція), фестиваль музики Дж. Россіні у Вільдбаді (Rossini in Wildbad), Великий театр просто неба (Gran Teatro all'aperto), на сцені якого проводиться Пуччінівський фестиваль (Puccini festival). Технологічно

збагачений простір вистави формує ефект занурення, де межа між сценою та залом стає умовною або повністю зникає.

Потрібно наголосити, що новітні українські оперні проєкти також активно застосовують подібні підходи. Скажімо, лабораторія сучасної опери «Opera Aperta» створює мультимедійні авторські опери, синтезуючи різні види мистецтва. Їхній постапокаліптичний «CHORNOBYLDORF» (2020) був представлений як мультимедійна артінсталяція з елементами VR та археологічного перформансу. Синтез традиційної музики, відеоарту й перформативних практик формує особливий мистецький простір, що спонукає до глибоких роздумів про катастрофу та виживання. Цей творчий проєкт Р. Григоріва та І. Разумейка відзначено Премією Королівського філармонічного товариства Великої Британії. Проєкт здобув успіх та визнання критиків, чим довів, що в Україні є запит на новаторський оперний продукт.

Загалом, композитори нині більше співпрацюють із постановниками на ранніх стадіях, обговорюючи не лише музичну форму, а й концепцію майбутнього сценічного втілення з урахуванням нових технологій. З іншого боку, частина композиторів продовжує плекати традиційний підхід, волюючи, щоб технологічні рішення вже накладалися на готову партитуру (щоб не порушити музичну цілісність). У будь-якому разі, цифрова культура ставить і перед композиторами питання: як зберегти людяність і глибину мистецтва у світі, де панують кліпове мислення і віртуальні розваги. Вони шукають відповіді, звертаючись до вічних тем, але мовою, яка буде почута сучасною людиною.

Особливу роль у процесі цифрової трансформації української опери відіграла експериментальна формація «Nova Opera», створена у 2015 році з ініціативи відомого режисера і культурного діяча В. Троїцького та групи композиторів-однодумців. За короткий час колектив сформував власний естетичний напрям, ставши символом авангардного вектора в сучасній українській опері. Відкинувши академічні моделі, учасники «Nova Opera» зосередилися на розробці нових жанрових форм, що поєднують елементи електронної музики, перформансу та інструментального експерименту. Показовим у цьому

сенсі є їхній дебютний проєкт — опера-реквієм «IYOV» (2015; режисер В. Троїцький, композитори Р. Григорів та І. Разумейко), який здобув визнання на міжнародному рівні, увійшовши до десятки найкращих сучасних опер світу за версією конкурсу Music Theatre NOW. Постановка є прикладом мінімалістського дійства, у якому сценічний простір вибудовується виключно з участю самих виконавців. У центрі — рояль, що функціонує і як ударна установка, і як «оркестр», а також віолончель та вокалісти. Через світлові ефекти та темброво-звукову текстуру, по суті, камерна вистава набуває масштабності, формуючи космологічну напругу. Використання проєкцій фрагментів Книги Йова різними мовами на чорному фоні додає універсального змістового рівня та надає дійству медитативно-цифрового виміру [281].

Ще одним знаковим проєктом формації стала опера-цирк «BABYLON» (2018), де вперше в українському мистецтві об'єдналися оперний спів та сучасний цирк. У цій виставі цифрові технології теж відіграли певну роль: акробати виступали у світлодіодних костюмах, фонограму електронної музики міксували у режимі реального часу, а позаду сцени на екрані проєціювалися слова з різних мов світу, які поступово перетворювалися на хаотичний набір символів (метафора вавилонського змішання мов). Цей перформанс став яскравим прикладом міжжанрового синтезу, де злилися воєдино музика, циркове мистецтво, світлове шоу та відеографіка. Такж зазначимо, що постановки цієї формації часто базуються на експериментах із формою. Скажімо, в опері-балеті «GAZ» (2019) за мотивами футуристичного твору К. Малевича поєднано кінематографічну проєкцію німого кіно 1920-х з сучасною авангардною музикою, вже згадувана опера «BABYLON» (2020)³ була представлена як мультимедійна артінсталяція з елементами VR та археологічного перформансу.

На тлі українських новацій доцільно звернутися й до міжнародного досвіду, що демонструє масштабні приклади впровадження цифрових технологій в оперне мистецтво. Окрім уже згаданих прикладів — AR-постановки «Парсіфаля» Р. Вагнера на Байройтському фестивалі та відео-сценографії

³ У 2020 році формація «Nova Opera» реорганізувалася в лабораторію сучасної опери «Opera Aperta».

«Аїди» на сцені Арени ді Верона — особливу увагу привертає досвід Метрополітен-опера в Нью-Йорку. «Мет» — один з найконсервативніших оперних театрів за репертуаром — у 2010-х здійснив надзвичайно амбітний технологічний проєкт: нову постановку вагнерівського циклу «Кільце Нібелунга» (режисер Робер Лепаж). Для реалізації проєкту було сконструйовано унікальний багатотонний сценічний механізм, відомий як «Машина»: 24 величезні алюмінієві платформи, які могли обертатися, підніматися і трансформуватися, утворюючи різні ландшафти. Сценічна конструкція слугувала водночас і механічною платформою, і проєкційною поверхнею: тривимірні зображення в реальному часі накладалися на рухомі панелі, динамічно адаптуючись до їхнього положення та змінюючись синхронно з їхнім рухом. У результаті сцена Метрополітен-опера перетворювалася то на скелястий берег Рейну, де плавали русалки, то на казковий ліс, де герої мчали крізь сніговий буревій, то на велетенську павутину, виткану зі світла. Цей інноваційний підхід продемонстрував можливість інтерактивної синхронізації механіки сцени і комп'ютерної графіки.

Сьогодні практично кожен великий театр має в арсеналі вистави з елементами відеомапінгу, AR чи 3D-проєкцій. Інтернаціональний обмін досвідом відбувається постійно: приміром, французький сценограф А. Каїро теоретично обґрунтовує інтеграцію кінематографічних прийомів у сценографію опери [94], тоді як режисери-практики з різних країн апробовують ці ідеї на сцені. Імерсивні технології віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) поступово формують нову парадигму оперного сприйняття, виводячи сценічну дію за межі фізичної сцени та проєціюючи її в інтерактивний простір. При цьому, віртуальна реальність (VR) здатна повністю перенести глядача у штучно створений цифровий світ, тоді як доповнена реальність (AR) інтегрує віртуальні елементи цифрового зображення у реальний простір сцени. На відміну від VR, яка поки що рідко використовується у традиційному театрі, AR-технології вже впроваджуються у ряді постановок як видовищний компонент. Наприклад, в одній із недавніх прем'єр Баварської державної опери було ви-

користано AR-окуляри, які дозволяли бачити на тлі співу та гри реальних акторів багатошарові цифрові образи, що створювали ілюзію фантастичного паралельного виміру (дракони, магічні символи тощо). Важливо наголосити, що AR не замінює собою сцену чи співаків, а лише доповнює реальний простір додатковим візуальним шаром. Це дозволяє зберегти автентичність сценічного виконавства, одночасно розширивши його виражальні межі. Відгуки на такі новинки бувають різні: частина критиків сприймає AR-ефекти як захопливий атракціон, інші ж зауважують, що надмірне їх застосування може відволікати від музики.

Що стосується VR, то поки що її застосування в опері відбувалося переважно в рамках експериментальних ініціатив. Існують новаційні проекти VR-опер, коли глядач одягає шолом і опиняється наче всередині віртуальної сцени, де навколо нього розгортається тривимірна дія. Для традиційних оперних театрів це, ймовірно, перспектива прийдешнього десятиліття, проте окремі елементи VR інтегруються вже зараз. Приміром, у світовій практиці з'явилися трансляції оперних вистав у VR-кінотеатрах або через спеціальні мобільні додатки. Водночас глядач отримує змогу зануритися у театральну подію, візуально й акустично наближену до реальної, відчуючи ефект присутності, який значно перевершує звичайний відеозапис вистави.

Тенденції мінімалізму та функціональності теж набули розвитку в цифрову епоху як відповідь на перенасиченість і складність технологічних форм. Мінімалістичний підхід проявляється у свідомому спрощенні візуального ряду опери при високому технологічному забезпеченні «невидимої» частини постановки. Використання гнучких конструкцій, зокрема модульних декорацій, що легко трансформуються для різних сцен, дозволяє швидко змінювати простір вистави, зберігаючи темпоритм дії. Акцент робиться лише на ключових елементах, а уникнення зайвих деталей фокусує увагу глядача на грі акторів та музиці.

Показовим прикладом мінімалістичної сценографії є камерна постановка «Чарівної флейти» В. А. Моцарта (Цюріх, 2007) під орудою Н. Арнонку-

ра, де на сцені майже відсутні традиційні декорації. Сама дія розгортається на тлі універсальної конструкції, що символізує всесвіт опери, а фантазія глядача доповнює деталі. Такий мінімалізм дозволив зосередитися на музичній ідеї та вокальній майстерності зіркових співаків (М. Салмінен, К. Штрель та ін.), але водночас завдяки світлу і грі акторів був досягнутий відчутний магічний ефект. Ще один цікавий кейс — рішення Метрополітен-опера для «Діалогів кармеліток» Ф. Пуленка (2019) з майже порожньою сценою та гігантською похилою платформою у формі хреста і ґрат на задньому плані сцени. Таке досить стримане сценографічне рішення фокусує увагу на філософській ідеї трансцендентного шляху людини та її конфлікті з соціальними реаліями, підкреслюючи беззахисність героїнь-кармеліток перед очікуваним трагічним кінцем їхнього земного буття. Мінімалістичне вирішення сценічного простору в цій постановці вигідно підкреслює майстерність провідних виконавиць, зокрема Р. Флемінг у головній партії, що підсилює емоційний ефект і сприяє глибшому зануренню в психологічний зміст опери.

Мінімалістичні тенденції простежуються і в новітніх українських постановках. Так, Львівська національна опера у 2024 році представила прем'єру опери «Русалонька» японського композитора Я. Касаматсу (лібрето Ш. Івакірі за казкою Г. К. Андерсена) на експериментальній сцені «Малярка». Це камерний простір, що ідеально підходить для інноваційних постановок. Творча команда прагнула відтворити атмосферу улюбленої з дитинства казки, зануливши глядача у світ любові, самопожертви й сили мрії. Сучасна інтерпретація з мінімалістичною сценографією, насиченою відеопроєкціями та світловою драматургією, допомогла митцям знайти в цій історії нові, трансцендентні філософські смисли [164]. З цього приводу Р. Гавалюк зазначає, що візуальний простір «Русалоньки» вражає неймовірними змінами кольору, стрілоччастими арками палацу та розмаїттям морської стихії, використанням стилістики аніме, символічним психологізмом текстових проєкцій. Герої з'являлися в «найнесподіваніших місцях — в човні, згори, позаду глядачів, над ними, на драбинах і балконах, вибудовуючи образи свята на кораблі, роздумів поза

кадром, коментарів-спостережень над драмою юної героїні» [49]. На думку рецензентки, ця опера своїм аудіовізуальним середовищем має привабити молоде покоління, навіть попри його віддаленість від традиційної академічної традиції [49].

На нашу думку, в цій постановці за казкою Г. К. Андерсена вдало поєдналися сучасні видовищні театральні засоби з академічною музичною основою. Композитор Я. Касаматсу дотримався канонічної оперної структури, розгортаючи музичну тканину у межах класичної традиції з тонкими стилістичними відсилками до різних історичних епох. Л. Кияновська наголошує, що ця оперна постановка «переконливо засвідчила пластичність композиторського мислення Я. Касаматсу, в якому природно поєдналися солідний академічний вишкіл <...>, прекрасне розуміння музичної реляції з широкою демократичною аудиторією, чутливість до радикальних перемін сучасного аудіовізуального простору і, звісно, непересічний талант» [105].

Оперу «Русалонька» було поставлено також у Відні (театр Das Off, 2019; режисер А. Накадзіма). В австрійській версії, за участю української солістки Н. Степаняк та японських виконавців С. Чанг і А. Накадзіми, творча команда обрала мінімалістичне сценічне оформлення, камерний простір і безпосередню комунікацію з глядачем. Такий підхід сприяв осучасненню казкового сюжету через переосмислення його у нових інтерпретаційних рамках. Водночас окремі режисерські кроки (зокрема еротизований епізод у другій дії) викликали дискусію, адже контрастували з традиційним образом Русалоньки як невинної дівчини. Подібні ситуації демонструють, як пошук сучасної мови в опері може наштовхуватися на межі прийнятності.

У контексті сценографічного мінімалізму варто згадати українську оперу-феєрію «Лісова пісня» В. Кирейка, яку в 2024 році було поставлено у Будапешті (режисер Л. Шиленко). Постановку, вирішену у формі концертної вистави з елементами хореографії, побудовано на свідомій відмові від реалістичних декорацій. Камерний простір, де музичний супровід обмежено лише фортепіано (І. Шестеренко) та скрипкою (Р. Осечинський), разом із простим,

ненав'язливим костюмованим оформленням створює атмосферу стриманого мінімалізму. Контрастом до цього слугує використання сучасних засобів сценічного освітлення та димових ефектів, що дозволяє досягти відчуття містичної напруги й драматичної виразності. Головні партії виконали українські солісти Д. Литовченко (Мавка), М. Ердик (Лукаш), В. Рудник (Мати) О. Дорошук (Килина) тощо; танцювальна група Plastic Art Projekt (кер. А. Савенко) додала дійству пластичний вимір. Ця вистава цікава передусім тим, що поєднала в собі мінімалізм засобів із глибоким символізмом і, фактично, відтворила міфічність задуму «Лісової пісні» через прості, проте влучні театральні знахідки.

Показово, що ще у 1999 році в Оперній студії Київської консерваторії «Лісову пісню» ставили теж у модерному ключі (режисер В. Курбанов, художник О. Гавриш). Сценограф використав символічний просторовий контекст для відображення образів природи і людини, конфлікту між ними, що трактувалося як наслідок втручання людини в природу. Постановка В. Курбанова є «цілісною, зі сміливими рішеннями <...> режисерські знахідки, пластика, зручні продумані костюми, спецефекти у світлових і димових рішеннях, сприяли зануренню до справжньої казки» [246, с. 97]. Цей приклад демонструє спадкоємність творчих підходів, коли навіть мінімалістичні засоби, у поєднанні з технологічно вивіреними світловими та звуковими ефектами, здатні забезпечити глибоку художню виразність і створити багат шарову емоційну рецепцію оперного твору.

Підсумовуючи, зазначмо, що сучасні трансформації сценографічного простору опери мають багатовимірний характер. Вони проявляються як у впровадженні нових технологічних та художніх рішень, так і в переосмисленні традиційних просторових концепцій оперної вистави. Такий розвиток зумовлений інтелектуальними, технологічними та соціокультурними зрушеннями сучасності, що формують нові вимоги до оперного мистецтва. Додаймо, що сучасна оперна сценографія поєднує збереження класичних сценічних традицій із впровадженням інноваційних мультимедійних технологій. Сцені-

чний простір перестає бути статичним тлом; натомість він стає динамічною, інтерактивною складовою видовища, яка взаємодіє з виконавцями та підсилює розвиток дії. Внаслідок цього традиційне поняття театральної декорації розширюється, охоплюючи інтерактивні медіа, нетрадиційні матеріали та трансформовані конструкції.

Такий досвід оновлення сценографічних підходів у постановках свідчить про розширення виражальних можливостей оперного театру. Сценографія вже не функціонує як суто декоративний фон. Вона постає самостійним носієм смислу та емоцій, який безпосередньо впливає на змістову й естетичну складову вистави. Це, у свою чергу, підносить сценографа до статусу співавтора сценічної дії: він бере участь у формуванні не лише візуального стилю, а й драматургічного контексту вистави.

У цій загальній трансформації можна виділити кілька ключових аспектів, кожен з яких відображає окремий вимір змін: історичний аспект демонструє еволюцію оперної сценографії від класичних канонів до постмодерністських експериментів; естетичний — відображає перехід від реалістичних декорацій до абстрактних або мінімалістських рішень із залученням новітніх технологій; художній — характеризується інтеграцією різних мистецьких форм (традиційного живопису, архітектури, інсталяції, цифрових медіа тощо) у створенні сценічного образу; культурний — позначає реакцію сценографії на суспільні та технологічні зміни, а також на нові запити сучасної аудиторії.

Висновки до Розділу 1

Отже, результати теоретико-методологічного аналізу засвідчують, що оперний жанр як синтетичний вид мистецтва вирізняється комплексністю та багатовимірністю. У своїй художній природі опера поєднує музику, драму, поезію, хореографію та візуально-сценічні елементи, формуючи складний і монументальний музично-драматичний конструкт. Така інтеграція різних мистецьких складників визначає специфіку опери як цілісного сценічного феномену. Саме ця художня синтетичність зумовлює міждисциплінарний підхід

до її вивчення, що передбачає врахування естетичних, історико-культурних, психологічних та перформативних вимірів у функціонуванні опери як жанру музичного театру в сучасному культурному просторі.

Поєднання класичних академічних традицій з інноваціями визначається як ключова риса сучасного оперного театру. З одного боку, опера спирається на глибинний пласт історичних традицій — канонічний репертуар, усталені жанрові форми та виконавські школи, напрацьовані протягом століть. З іншого — сучасний оперний театр активно еволюціонує, впроваджуючи у постановочну практику новаторські підходи й технології. Важливо, що інновації розвиваються не всупереч, а поруч із класичною основою: режисери й постановники прагнуть відповідати вимогам часу, водночас залишаючись вірними естетичним орієнтирам оперного жанру. Це виявляється у творчому переосмисленні класичних опер через сучасні режисерські концепції, оновлення сценографії або перенесення дії в інший контекст. Така творча діалектика традиції й новаторства сприяє відкритості опери до оновлення та чутливості до викликів сучасності.

Комплексний підхід у дослідженні ґрунтується передовсім на музикознавчих, а також на філософсько-естетичних, культурологічних, мистецтвознавчих і театрознавчих концепціях, які взаємодоповнюють одна одну у вивченні опери як художнього феномену. Музикознавчий підхід зосереджується на аналізі партитури: музичної форми, жанрово-стильових ознак, тематизму та принципів музичної драматургії, а також взаємодії музики з лібрето. Філософсько-естетичний підхід дає змогу осмислити онтологічні підвалини опери та специфіку її естетичної дії. Культурологічний підхід розглядає оперу як репрезентацію світоглядних установок епох, носія культурної пам'яті та символічних смислів. Мистецтвознавчий підхід акцентує візуально-пластичні компоненти опери (сценографію, костюми, світлові й мультимедійні рішення тощо) у їхній образній та стильовій логіці розгортання у просторі оперної сцени. Театрознавчий підхід досліджує сценічне втілення твору: режисерську концепцію, мізансценування, акторсько-вокальне виконання, хореографію та

механізми комунікації з глядачем. У сукупності ці підходи формують методологічну основу міждисциплінарного аналізу опери та її репрезентації у театральному просторі як музичного твору, театральної вистави та соціокультурного інституту.

Проведений аналіз структури й змісту опери підтвердив її багатовимірний характер. Передусім виокремлюється естетичний вимір: опера синтезує музику, слово, рух і візуальний образ, утворюючи цілісну сценічну подію зі значним емоційним та смисловим потенціалом. Жанровий вимір охоплює широкий спектр форм вияву — від класичних різновидів (*opera seria*, *opera buffa*, лірична опера, веристська опера на основі кримінальної хроніки тощо) до сучасних експериментальних моделей (камерна опера, рокопера, мультимедійна опера). Ці жанрові модифікації нерозривно пов'язані з історико-стильовим розвитком опери: від давньої опери та барокових принципів її реорганізації — через формування національних шкіл та індивідуальних композиторських стилів, що віддзеркалюють зміну естетичних ідеалів та засобів виразності у добу романтизму, — до модерних та постмодерних стратегій художньої мови та сценографічного поля опери у XX–XXI століттях.

Ключовим є перформативний (виконавський) вимір, адже опера реалізується повною мірою лише в умовах сцени, де взаємодіють оркестр, вокал і акторська дія. Відповідно, інтерпретація оперної вистави має багаторівневий характер і залежить від режисерської концепції, виконавської майстерності та очікувань публіки. Психологічний вимір виявляється як у глибині сценічних образів, так і в силі емоційного впливу на глядача. Емоційна насиченість оперного жанру та його здатність актуалізувати катарсичні переживання (поряд із іншими видами мистецтва) є важливою складовою його художньої специфіки.

Опера існує лише у просторі театральної сцени, тому візуально-просторове рішення, декорації, костюми, світло і спецефекти є невід'ємною частиною її художньої мови. Сучасний оперний театр характеризується пошуком нових сценографічних рішень: використовуються проєкції, LED-екрани, кінематографічні прийоми, інтерактивні технології, що розширюють межі тра-

диційної театральної умовності. Зазначмо, що новітні постановочні засоби та підходи дедалі активніше інтегруються в оперу, відкриваючи широкі можливості для художнього втілення задуму композитора. У цьому аспекті український оперний театр лише починає опановувати новаційні сценографічні підходи та мультимедійні засоби, тоді як провідні світові сцени вже акумулювали значний досвід. Сценографічно-технологічна складова сьогодні є одним із найдинамічніших векторів розвитку опери, її особливості висвітлено в аналітичних розділах дослідження.

У сучасному суспільстві оперний театр виступає не лише як окрема мистецька інституція, а як потужний соціокультурний феномен із багатшаровим символічним, емоційним і культурним впливом на реципієнта. Передусім, він постає як репрезентант національної та світової культурної спадщини. У сучасних оперних спектаклях дедалі частіше порушуються актуальні теми — ментальне здоров'я, соціальна нерівність, війни, екологія, що сприяє формуванню емпатії та активізує публічний діалог. Крім того, оперний театр виконує культурно-освітню функцію: він є простором збереження і трансляції цінностей, зв'язком між поколіннями (через нове прочитання класики), каналом міжкультурної комунікації (завдяки фестивалям, міжнародній співпраці, гастролям тощо). Завдяки театральній формі подачі та літературній основі оперний театр є своєрідним механізмом формування світоглядних орієнтирів, карбування ідей національної пам'яті. Невипадково, що саме оперна сцена часто була місцем суспільних дискусій та художніх провокацій (новації В. А. Моцарта, Дж. Верді, Р. Вагнера та ін.).

Таким чином, опрацьований у першому розділі історико-теоретичний матеріал створює цілісне уявлення про оперний театр як складний і багатшаровий художній феномен, що поєднує в собі художньо-естетичні, комунікативні та інституційні функції. Розгляд опери крізь призму її витоків, жанрових трансформацій, міжвидового синтезу та соціокультурної значущості слугує методологічним підґрунтям для подальшого аналізу специфіки сучасного українського музичного театру, який перебуває у стані динамічної трансформації.

У наступному розділі дослідження фокус буде перенесено на експериментальний простір новітніх оперних проєктів, що формуються в умовах цифрової епохи, технологічної інтенсифікації та пошуку нових моделей взаємодії з глядачем. Зокрема, буде розглянуто процес оновлення оперної сцени крізь призму технологічних інновацій, новаторських режисерських стратегій і медійних рішень. Окрему увагу приділено феномену незалежних творчих об'єднань (зокрема, формації «Nova Opera»), які функціонують як лабораторії сучасного оперного експерименту.

У третьому розділі аналітична увага зосереджується на інституційному вимірі функціонування українського оперного театру у XXI столітті. Дослідження охоплює як художні трансформації, так і структурно-організаційні зрушення в межах сучасної театральної системи. Особливий акцент зроблено на феномені експериментального оперного сценізму, який втілює новітні тенденції в режисурі, драматургії та сценографії. Як інтегративний сценічний феномен, він постає системою постановчих і виражальних засобів, що забезпечують реалізацію музично-драматичного змісту через організацію простору, логіку мізансцен, темпоритм і взаємодію вокального, інструментального та візуального рядів. Експериментальний вимір цього явища постає як концептуально зорієнтована модель втілення опери, у якій постановчі рішення та медійно-візуальні засоби функціонують як цілісний драматургічний механізм, що переосмислює зміст твору через нову організацію простору, дії та способів глядацького сприйняття.

У цьому контексті розглядається діяльність оперних студій — передусім Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — як середовищ практичного навчання, творчої апробації та розвитку новаційної оперної культури. Аналізуються нові стратегії культурно-мистецької комунікації оперного театру з аудиторією, включаючи формати колаборацій, проєктної діяльності та міжінституційної взаємодії. Окремий акцент зроблено на перспективах глобалізації українського оперного мистецтва, його залученості до світових художніх процесів та адаптації до викликів сучасного соціокультурного театального простору.

РОЗДІЛ 2

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ВИМІРИ

СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

2.1. Оновлення оперної сцени у цифрову добу

У добу цифрових технологій оперний театр переживає якісне оновлення сценічної мови. Залучення цифрової сценографії та мультимедійних режисерських практик, а також інтермедіальних стратегій — тобто взаємодії живої сценічної дії з екранними й цифровими медіа як смислотворчим компонентом — у поєднанні з інтерактивними форматами й технологіями доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) суттєво трансформує художній ландшафт оперної сцени. У результаті традиційна синтетичність опери актуалізується в нових технічних умовах, формуючи розширений аудіовізуальний світ вистави та нові моделі взаємодії з глядачем. Водночас ці інновації висувають питання збереження традиційної художньої цілісності опери та її гуманістичного потенціалу, адже надмірна технічність може спричинити дискусії щодо балансу між живим виконавством і цифровими можливостями. У цьому підрозділі деталізовано поняття цифрової сценографії, мультимедійної режисури, міжвидової інтермедіальності, інтерактивної опери, проаналізовано застосування AR/VR-технологій на оперній сцені, а також наведено приклади використання цифрових технологій у провідних світових оперних театрах і на українській сцені доби незалежності.

Цифрова доба в культурі та мистецтві загалом позначена масштабними трансформаціями та процесами модернізації. У контексті постмодерністської еволюції сучасного музичного театру оперне мистецтво активно реагує на виклики часу, інтегруючи інноваційні ідеї, форми та засоби у режисерське бачення й постановочні концепції. Запровадження цифрових технологій відкри-

ває нові можливості для переосмислення класичних оперних сюжетів, удосконалення сценічної мови та активізації інтересу сучасної аудиторії.

Поряд зі створенням нових художніх концепцій та втіленням інноваційних ідей не втрачає актуальності питання осмислення і творчого використання багатовікового сценографічного досвіду. Виклик полягає не у самій наявності історичних напрацювань, а у пошуку способів їхньої адаптації до змінених естетичних та технологічних умов. Історично розвиток оперно-театральної техніки та постановочних технологій відбувався нерівномірно, у тісному зв'язку з науково-технічним прогресом. Так, вже у давньогрецькому театрі застосовувалися механічні крани, зокрема для появи на сцені богів, елементи підйомних конструкцій, акустичні архітектурні рішення. У театрі доби Відродження використовувалися складні інженерні системи змінних декорацій, обертові сцени, кулісні механізми, що забезпечували трансформацію сценічного простору. В епоху бароко сценічні «машини» імітували природні явища (вітер, дощ, грім тощо), чим сприяли створенню просторової ілюзії. У ХХІ столітті оперна сцена активно залучає засоби аудіовізуального мистецтва, які дозволяють моделювати реальність у тривимірному віртуальному просторі: сьогодні проєкційні екрани, інтерактивні світлові системи, LED-панелі, цифрові дисплеї тощо стали інструментами нового типу сценічної виразності.

Поява мультимедійних технологій зумовила появу нових форм оперних постановок та принципів організації сценічного процесу. Сучасні інформаційні технології, що інтегрують фізичний сценічний простір із цифровими форматами тексту, звуку, графіки, фотографії та відео, забезпечують багатоканальну інтерпретацію художньої інформації через візуальні, вербальні та аудіальні компоненти. Такий підхід сприяє цілісному сприйняттю нової аудіовізуальної структури вистави глядачем, де цифрові сценографічні практики розширюють межі традиційної оперної постановки. Вони більше не обмежуються рампою традиційної сцени, а здатні взаємодіяти з усім театральним простором, охоплюючи глядацьку залу, переміщуючи дію в публічний простір, інтегруючи відеотрансляції з камер або ж залучаючи глядачів до інтерактивної

взаємодії, що характерно, зокрема, для експериментальних оперних постановок. Таке розширення просторової парадигми збагачує режисерський інструментарій новими виражальними засобами. Водночас відповідальні митці усвідомлюють необхідність дотримання меж між технічними інноваціями та живою оперною природою мистецтва. Технології мають слугувати засобом підсилення емоційного впливу постановки, а не заміщенням чи витісненням основного змісту — людського голосу, його емоційної виразності, драматургічної напруги та вокальної майстерності. Надмірна візуалізація або надмірне використання мультимедійних ефектів може призвести до втрати первинного сенсу опери як синтетичного жанру, у якому спів є не лише елементом дії, а й центральним виявом людського переживання.

Також зазначмо, що використання цифрових медіа сьогодні не обмежується лише вирішенням сценографічних завдань, а активно впливає на режисерські, драматургічні та візуальні концепції постановки. Йдеться про «сукупність технологічних інновацій інтерактивного програмного забезпечення, яке суттєво розширює простір театральної сцени в її іманентному жанровому контексті. В результаті впливу цифрового мультимедійного контенту, графічного, аудіовізуального <...> активізуються емоційний і когнітивний аспекти сприйняття» [223, с. 31]. Вплив цифрових технологій зумовив появу унікальних постановочних форм, нових театральних спеціальностей та сприяв технологізації постановочного процесу, що надали «театрально-декораційному простору варіативності, спеціальних ефектів та відчуття гіперреальності (а подекуди й експресіоністичної розмитості), збагативши просторову композиційну партитуру оперного дійства» [223, с. 32]. Використання комп'ютерної графіки в оформленні музичних вистав переважно орієнтоване на створення потужних візуальних образів та уможливлює більш «універсальне» втілення задуму — від ескізу та 3D-моделі до готового сценічного рішення спектаклю.

Цей цифровий образ як комплексне візуально-звукове втілення оперного твору, сформований за участі значного масиву технологій (мультимедійна сценографія, VR/AR, інтерактивні платформи тощо), розширює традиційні

межі театрального простору та способи взаємодії з глядачем. У ньому поєднано елементи віртуального дизайну, цифрового контенту, алгоритмічного звуку та екранної драматургії, що у комплексі дають можливість створити новий тип сценічної реальності, подиктований цифровими інноваціями часу.

Новітні технології дозволяють опері говорити з молодим поколінням його ж мовою, сформованою на основі принципів соціально-цифрового інтерактивного молодіжного інструментарію. З іншого боку, існує ризик, що потенційний реципієнт може втратити здатність тонко сприймати нюанси музики і живого вокалу, якщо вистава надмірно перенасичена технічними трюками. Саме тому сучасні театри змушені обережно балансувати між видовищними практиками та збереженням змістової глибини, прагнучи задовольнити запит публіки на ефектність, проте водночас не втратити сутнісних параметрів оперного мистецтва, його жанрової ідентичності. Досвід пандемії COVID-19 засвідчив, що ніщо не може повністю замінити враження від живого контакту глядача з оперою: навіть найякісніші онлайн-трансляції не здатні передати ті емоції, які виникають під час безпосереднього перебування у залі поруч із виконавцями. Таким чином формується розуміння, що цифрові технології повинні бути лише засобом для збагачення оперної вистави, а не самоціллю.

Режисерські концепції у цифрову добу зазнали значної еволюції. Сьогодні режисер-постановник фактично стає медіатором між традиційним лібрето/партитурою і сучасними технологіями, прагнучи розкрити класичний зміст новими засобами. Це вимагає нових компетенцій: знання можливостей проєкцій, основ програмування світла, принципів роботи з відеоконтентом на сцені. Багато режисерів вводять до штату постановчої групи медіа-художників — фахівців зі створення відеоарту, VR-контенту, інтерактивних програм. Концепція вистави тепер часто народжується у співтворчості режисера і цифрового дизайнера. Як приклад, у постановці опери «Фауст» в Національній опері України режисер-постановник А. Рехвіашвілі працювала у тісному діалозі з відеодизайнерами — задля того, щоб кожен містичний образ опери мав відповідне проєційне підсилення.

У сучасному театрі простежується тенденція до технологізації художнього оформлення сценічного простору, що супроводжується явищем естетизації театральної техніки. Йдеться про трансформацію технічних засобів зі статусу суто утилітарних інструментів у повноцінні елементи візуально-художньої мови вистави. Таким чином, світло, механізми рухомих конструкцій, відеопроєкції, сенсорні технології, дрони, роботи та ін. технічні компоненти не лише збагачують функціональні можливості сценічного простору, а й самостійно формують естетичне враження, певною мірою вступаючи у взаємодію з драматургією, музикою та виконавською дією.

У результаті режисери створюють на сцені складні інтермедіальні простори, де поєднуються різні види мистецтва — театр, музика, кіно, відеоарт, інсталяція, перформанс тощо. Така синтеза зумовлює появу нових жанрово-стильових утворень: вистав-інсталяцій, опер-фільмів, оперно-акробатичних дійств, перформативних акцій та ін. Ці гібридні форми часто функціонують на перетині академічного мистецтва і візуальної культури сучасності, виходячи за межі канонічного визначення опери як «музейного» жанру. Вони порушують усталені ієрархії між «високим» і «масовим», актуалізуючи нові форми сприйняття, комунікації й участі глядача у театральному процесі.

Зазначені жанрово-стильові гібриди та інтермедіальні режисерські стратегії слід розглядати не як випадкове «накладання» різнорідних засобів, а як фактор глибшої трансформації самої логіки оперної репрезентації. У таких постановках опера постає відкритою системою, в межах якої сцена організовується як інтермедіальний простір: поле взаємодії різних каналів комунікації (звукових, візуальних, тілесно-перформативних, екранних), що взаємно перекодовуються та продукують нові смислові ефекти. Отже, аналіз подібних явищ потребує залучення теоретичного інструментарію інтермедіальності, який дозволяє окреслити оперу не як механічну суму компонентів, а як цілісне художнє утворення, де поєднання медіа має структуротворчу роль і визначає специфіку сприйняття. Сучасні сценічні експерименти не суперечать оперній традиції, а, навпаки, розкривають її глибинну синтетичну сутність у новому медіальному вимірі.

Сучасна опера як інтермедійна форма мистецтва, де одночасно задіяно кілька різнорідних художньо-видових практик, повною мірою відповідає цьому визначенню, адже від самого зародження вона задумувалася як синтетичний жанр, де різні види мистецтва зливаються в одне ціле [302]. Сучасні дослідники описують оперу як складний, гібридний жанр перформансу, де «гібридність у культурному контексті визначається своєю “полярною” опозицією до таких термінів, як “чистота”»: вона означає змішування або злиття раніше різних традицій або медіа для створення комбінацій з власною жанровою ідентичністю» [262]. У межах медіа-теорії навіть з'явилося поняття опери як гіпермедіуму [276; 284], що підкреслює здатність опери поглинати і поєднувати різні медіа та мистецтва — від традиційних до найновіших.

Опера завжди абсорбувала інші мистецтва і медіа. Так, впродовж історії вона своєрідно запозичувала елементи балету, драми, образотворчого мистецтва, а нині активно всотує медіа цифрової ери. Сучасні композитори та режисери свідомо переосмислюють гіпермедійність опери, створюючи твори на межі жанрів. Зокрема, як вже наголошувалося, у новітніх постановках використовують високотехнологічні сценічні рішення для оновлення класичних творів. Також існують і спеціально створені мультимедійні опери. Як приклад, композитор Мішель ван дер Аа поєднує живе оперне виконання з попередньо відзнятими відеофільмами та інтерактивними проєкціями, впроваджуючи кіномову в оперну структуру (опера «Після життя», 2006). Такий підхід розширив межі оперної форми, довівши, що опера може бути нефігуративною, концептуальною та медійно відкритою, зберігаючи при цьому свою базову ознаку — синтез звуку і дії.

Цифрова режисура нерозривно пов'язана з переосмисленням ролі драматургії та виконавця. Режисер як медіановатор може вибудувати цілий паралельний світ вистави у відеопросторі, доповнюючи і контрапунктуючи основну дію. Як приклад, у знаковій постановці «Леоенгріна» у Львівській національній опері з перших хвилин відчувається «“європейський формат» прочитання — спроба творення іншого, паралельного, контroversійного світу на

уламках вагнерівського храму. Німецький постановник М. Штурм не ілюструє буквально Вагнеровий сюжет, а вибудовує на сцені автономну художню реальність, що співвідноситься з музикою композитора на рівні естетичних і смислових відповідностей. Сценографія цієї вистави насичена образно-асоціативними мультимедійними елементами: відеопроєкції переносять дію в умовний позачасовий простір, переплітаючи середньовічну легенду з відсиленнями до трагічних катастроф ХХ століття — натяками на дві світові війни, зруйновані храми, скалічені долі... Усе це уможливило формування своєрідного контрастного антонімічного простору, що постає через діалог класичної музичної драматургії і сучасних візуальних медіа [58].

Сценографія цієї постановки містила відеопроєкції, складні світлові картини, які відтворювали то готичний собор, то абстрактні космічні картини. Костюми персонажів у фіналі підсвічувалися ультрафіолетом, створюючи ефект містичного сяйва героїв у темряві сцени. Такий підхід дещо шокував частину публіки, не схильної до радикальних новацій, і породив дискусії щодо допустимості настільки сміливого трактування задуму Р. Вагнера. Натомість критики оцінили виставу позитивно, назвавши її «європейською за духом» і відзначивши новаторський характер режисерських рішень. Львівський досвід показує, як академічний театр може інтегрувати експериментальні засоби: поруч із традиційними постановками класики в репертуарі з'являються концептуально нові версії, що кидають виклик усталеним канонам [54].

Одеський національний академічний театр опери та балету в останні роки демонструє тенденцію виходу за межі усталених естетичних канонів оперного жанру. У період керівництва головного режисера Є. Лавренчука (2021–2022) спостерігалися спроби радикального оновлення оперного мистецтва, зокрема через застосування сучасних режисерських та сценографічних рішень. Водночас ще раніше, у 2012 році, театр привернув увагу публіки постановкою «Лоенгріна» Р. Вагнера, яку здійснив запрошений режисер-постановник М. Знанецький. Ця інтерпретація передувала львівській постановці, однак її сприйняття виявилось суперечливим: частина глядачів оцінила режи-

серську концепцію як надмірно авангардну, що зумовило прохолодну реакцію публіки.

У 2018 році в Одеському національному академічному театрі опери та балету було поставлено «Травіату» Дж. Верді (режисер Є. Лавренчук), реалізовану у досить провокативному ключі. Дію постановник переніс в умовний сучасний простір, позначений естетикою гламуру та соціального занепаду, де візуальний ряд доповнювали кінематографічні проєкції нічного міста, хмарочосів і клубних вогнів. Постановка спричинила гостру полеміку між прихильниками класичного трактування та поціновувачами режисерського театру, що виразно окреслило відмінності у сприйнятті новітніх режисерських стратегій. Подібні контрастні реакції на режисерське прочитання свідчать про перманентний процес пошуку нової художньої мови сучасної опери як соціально релевантної мистецької форми. Поряд із консервативною репертуарною лінією цей театр звертається до новітніх художніх практик, поєднуючи відкритий міський простір із сучасними технічними засобами та експериментальними формами подачі. Показовим у цьому сенсі став фестиваль «Опера Га-ла» 2019 року, організований у форматі open-air. Уперше в Україні для оперного дійства було застосовано технологію 3D-мапінгу: на фасад історичної будівлі театру проєціювалися анімовані зображення, що супроводжували концертні номери.

Стосовно діяльності Харківської національної опери, то в останні роки ця інституція теж заявила про себе кількома новаторськими проєктами. У контексті цифрової сценографії особливо знаковою стала постановка балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, де режисери реалізували ідею вистави «на воді». Візуальний образ постановки був вибудований таким чином, щоб створити максимально реалістичний ефект присутності. Завдяки використанню світлодіодних підводних ліхтарів виникала ілюзія, ніби лебеді рухаються поверхнею справжнього озера у місячному сяйві. Динаміка світла і тіні сприяла автентичності втілення цього візуального ефекту, наближаючи сценічний простір до природного середовища. Додатковий просторовий вимір створю-

вався за рахунок екранів, розташованих по периметру сцени, на які проєціювалися тонкі хвилі та мерехтливі відблиски води. Саме завдяки такій комплексній імерсивній сценографічній розробці виникав ефект повного занурення глядача у художню реальність.

Харківська опера послідовно експериментує з новими формами візуалізації музично-сценічних творів. Показовим прикладом стала прем'єра опери «Алкід» українського композитора О. Щетинського, оформлена у мінімалістичному й технологічному ключі: сценічний простір був витриманий у чорно-білій гамі та доповнений геометричними відеопроєкціями. Як і Одеська опера, Харківський театр також відомий своїми open-air проєктами у співпраці з візуальними дизайнерськими студіями, де класичні оперні сюжети перепрочитуються мовою світлових шоу і відеоарту та отримують відгук у молодіжної аудиторії.

Успіх подібних інновацій значною мірою визначається художнім смаком їхніх творців. Водночас варто підкреслити, що жоден технологічний прийом не може бути кваліфікований як позитивний чи негативний — його цінність виявляється виключно у контексті художньої доцільності конкретної постановки. Вирішальним чинником залишається формування цілісного сценічного образу спектаклю, для реалізації якого й добирається відповідний комплекс засобів виразності. Цифрові інновації не замінюють сутності театрального мистецтва, а сприяють посиленню його впливу, формуванню специфічної комунікативної атмосфери. Додаймо, що процес диджиталізації сцени є неминучим і перспективним, однак вимагає високого рівня професіоналізму та чіткого окреслення меж художньої доцільності.

Однією з новацій, яка суттєво впливає на сучасний театр, є поява інтерактивних форм. Принцип інтерактивності все активніше застосовується як форма театральної дії, що передбачає безпосередню участь глядача у творенні вистави. На відміну від традиційного театру, де публіка залишається пасивним спостерігачем, інтерактивний театр залучає глядача до співтворчості — його реакції, рішення або навіть переміщення у просторі здатні впливати на

перебіг подій. Використання цифрових технологій значно збагачує межі інтерактивності. Завдяки спеціальним датчикам, трекерам руху та програмному забезпеченню, вистава може «відповідати» на дії аудиторії: наприклад, проєкційні образи змінюються залежно від рухів глядачів у залі або мобільний додаток дозволяє публіці обирати варіант розвитку сюжету. Виникає явище інтерактивної дії, де традиційна четверта стіна руйнується і межа між сценою та залом стає прозорою. Це може набувати різних форм — від імпровізаційних перформансів з глядачами на сцені до високотехнологічних шоу з доповненою реальністю.

Останній тренд особливо цікавий: мова йде про використання AR (augmented reality — доповненої реальності) під час оперних вистав. Яскравий прецедент мав місце на Байройтському фестивалі 2023 року, де вперше в історії було застосовано AR-технології у постановці Вагнерового «Парсіфаля». Глядачам на спеціально визначених місцях видали легкі прозорі смарт-окуляри, через які вони бачили додаткові віртуальні образи, що накладалися поверх реальних об'єктів на сцені [261]. Під час вистави цифрові ефекти вручну синхронізували з оркестром — наприклад, у кульмінаційні моменти над сценою «пролітав» голографічний голуб, що символізував Святого Духа. Байротський фестиваль позиціонував цей експеримент як «серфінг на хвилі диджиталізації» у оперному мистецтві. Доповнена реальність не занурює глядача в цілком штучний світ (як VR), а лише збагачує реальну картину сцени цифровим контентом. Це дозволяє зберегти безпосередність живого театру, одночасно розширивши його виражальні межі. Досвід Байройта доводить, що оперні театри найвищого рівня серйозно експериментують з AR/VR-технологіями, закладаючи фундамент для майбутніх форм оперного дійства.

Як вже наголошувалося, технології віртуальної реальності (VR) в опері поки що знаходять своє застосування переважно у форматі записів та онлайн-презентацій опер. Вже здійснено кілька спроб створити VR-оперу, коли глядач одягає шолом і опиняється ніби всередині віртуальної сцени, де навколо нього розгортається тривимірна дія. Для традиційних театрів це, можливо,

перспектива майбутнього десятиліття, проте окремі елементи VR впроваджуються вже зараз. Наприклад, у деяких оперних постановках використовуються 360° відеозйомка: глядач онлайн може оглядати сцену під різними кутами, самостійно обираючи ракурс, ніби він присутній на сцені разом із виконавцями.

У світовій практиці також з'явилися експерименти з трансляцією вистав у VR-кінотеатрах або через спеціальні додатки, що дозволило охопити значну аудиторію. Метрополітен-опера лідирує у глобальній трансляції опер за посередництва технології. Започаткований нею у 2006 році проєкт Live in HD нині охоплює сотні тисяч глядачів у кінотеатрах і онлайн по всьому світу, перетворюючи локальну постановку на планетарну подію, що докорінно змінило ландшафт сприйняття оперного мистецтва. Оперні театри України теж долучилися до цього процесу: з'явилися прямі онлайн-трансляції прем'єр, проєкти на кшталт «Opera Online», завдяки яким глядачі з різних міст і країн можуть у режимі реального часу дивитися світові прем'єри в кінотеатрі в онлайн-трансляції. Цей процес органічно вписується у тенденцію глобалізації сприйняття театрального мистецтва, де інтернет-стріми та цифрові медіаплатформи постають як один із ключових каналів розширення форм існування сучасного театрального дискурсу.

Сучасні композитори також реагують на цифрові виклики. Чимало з них включають до партитур електронні інструменти, семпли, передбачають у творі використання мультимедіа. З'явився навіть жанр digital opera, в рамках якої цифрова сценографія та інтерактивність стають невід'ємною частиною задуму. Як приклад, вже згадуваний Я. Касаматсу у постановці «Русалоньки» використав оркестрові фарби таким чином, що вони ніби доповнюють візуальні образи (водна стихія відчувається і в звучанні), а електронні шумові ефекти стали частиною звукового дизайну опери. У цьому річизі показовим є підхід авторів-композиторів Р. Григоріва та І. Разумейка у проєкті «CHORNOBYLDORF», де митці використали спеціальні електронні семпли, які синхронізувалися з VR-ефектами на сцені.

Сучасні оперні постановки насичені різноманітними світловими спецефектами: лазерна графіка, динамічні прожектори з комп'ютерним управлінням, стробоскопічні та неонові ефекти, LED-підсвітка декорацій — усе це формує нову світлодинаміку сценічного дійства. Серед інших здобутків — застосування світлодіодних костюмів та навіть LED-завіс, які самі випромінюють світло і змінюють колір відповідно до драматургії вистави.

Одним із ключових досягнень є технологія відеомапінгу — високоточної проєкції зображення на складні тривимірні поверхні. На відміну від традиційної плоскої проєкції на екран, відеомапінг дозволяє «оживляти» будь-які об'єкти сцени: фасади будівель, колони, меблі чи навіть людські тіла, перетворюючи їх на частину мультимедійного шоу. Приміром, у фантастичних сценах сучасних опер може використовуватися туманне середовище: спеціальні генератори диму створюють напівпрозорий екран, на який проєктуються примарні фігури або пейзажі, що ніби висять у повітрі. Подібні ефекти особливо вражають у великих просторах.

Підсумовуючи, слід зазначити, що оновлення оперної сцени в умовах цифровізації є комплексним процесом, який охоплює як естетичні, так і організаційні виміри. Водночас провідною залишається роль людського чинника — творчої інтенції режисера, майстерності виконавця та неповторності живого емоційного переживання. Досвід сучасних постановок підтверджує: лише за умови підпорядкування технологій художній ідеї можливий справжній синтез драматичної дії й вокального мистецтва.

2.2. УКРАЇНСЬКА ОПЕРА ХХІ СТОЛІТТЯ У ПАРАДИГМІ СЦЕНІЧНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ: ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ФОРМАТИ

Трансформаційні процеси в українському музичному театрі ХХІ століття окреслюють перспективи його подальшого розвитку, актуалізуючи поєднання національного театрального досвіду й традиційних оперних форм із експериментальними ідеями та новітніми технологіями. Композитори, режисери, сценографи шукають креативні шляхи реновації, епатажності, непов-

торності в художніх засобах виразності в контексті актуальних тем та споживацького попиту сучасної аудиторії. Водночас, поруч із цими пошуками існує також і критичний погляд щодо художньої доцільності. І. Бурнашов зазначає, що сьогодні «не кожне осучаснення класичної опери є експериментом, <...> нерозуміння сутності оперної режисури в контексті нинішнього часу — проблема всіх українських театрів. Самі собою перевдягання в сучасні костюми або ж поява на сцені абсурдних об'єктів не мають нічого спільного зі створенням вираженої режисерської концепції» [36, с. 6], вона має відтворювати ідею, що скріплює її драматургію.

Сучасний український музичний театр формується під впливом постмодерністського культурного дискурсу, який стимулює поглиблене переосмислення змісту здобутків вітчизняних композиторів. У центрі такої рефлексії — осмислення національної ідентичності, історичної пам'яті, сакральних кодів, духовних цінностей і культурних засад українського народу. Зростає зацікавлення інтерпретацією літературної спадщини, зокрема через створення оригінальних оперних версій і лібрето за творами українських митців. Як наголошує Р. Панчишин: «якщо з культури виключені серце, совість, віра, любов, то така культура хвора. Тому стратегія життя людини, яка відкидає та заперечує духовні основи <...> веде не тільки до обмеженості і деградації, а й до катастрофи» [169, с. 51]. У цьому контексті на особливу увагу заслуговують оперні твори з глибоким національним змістом, що концептуально наснажені новими підходами до драматургії. Таким прикладом може слугувати фантасмагорична опера-балет «Вій» В. Губаренка⁴, де містичний жах історії бурсака Хоми Брута, жертви власного страху, слабкості й нездатності протистояти надприродному. Як майстер психологічної музичної драми, В. Губаренко у творі зумів поєднати і фольклорні традиції, і містицизм, і модерні тенденції у вельми напруженому музичному розвитку.

⁴ Оперу-балет «Вій» В. Губаренко написав у 1980 році. Прем'єра твору відбулась у 1984 році в Харківському театрі опери і балету імені М. В. Лисенка (лібрето В. Тельнюка за сюжетом повісті М. Гоголя).

У музичному втіленні демонічного образу Відьми — уособлення темних сил, спокуси й невідворотного зла — та постаті Вія, що символізує вселенський жах і смерть, композитор щедро використав атональність, полістилістику, багатошарову симфонічну партитуру, розвинену поліфонію та виразні епізоди з домінуванням мідних духових інструментів. Така звукова модель формує експресивну, місцями страхітливую акустичну атмосферу. Поєднання народної лексики, біблійних алюзій і української фольклорної традиції підсилює символічне навантаження твору.

Викликає інтерес оновлена версія цього твору 2014 року, в якій авторами лібрето стали М. Черкашина-Губаренко, Л. Михайлов, Г. Ковтун. Лібрето має низку особливостей, які підкреслюють драматизм, містицизм і глибокий філософський підтекст твору. Ця інтерпретація хоча і зберігає ключові події й атмосферу повісті М. Гоголя, проте дещо скорочує сюжет та акцентує увагу на внутрішньому конфлікті головного героя. Колектив постановників (диригент-постановник О. Самуїле, режисер-постановник та хореограф Г. Ковтун, художник-постановник і художник з костюмів З. Цирценс, хормейстер-постановник Л. Бутенко) створив неймовірно захоплююче видовище на сцені Одеської національної опери. Ідеї постановників відзначаються оригінальністю та концептуальною сміливістю. Особливо цікавим драматургічним рішенням є введення як головної дійової особи М. Гоголя. Саме в його свідомості народжуються образи, які оживають, рухаються відповідно до його волі, вступають у взаємодію і конфлікт із ним самим. В образі письменника поєднано риси автора, ляльководи й демонічної істоти. Слід відзначити високий виконавський рівень молодих солістів балету Одеського театру Д. Бартоша, Д. Васильєва, К. Бурдік, М. Рязанцеву, О. Чепіль, які втілили центральні образи — автора, панночки та відьми — з виразною емоційною насиченістю та сценічною переконливістю [62].

В опері-балеті В. Губаренка яскраво увиразнюється фольклорний контекст, насамперед це українські наспіви, репліки персонажів, які містять багато вигуків, що додає динаміки й експресії музичному матеріалу, унікальні на-

ціональні костюми і масовість танцювальних, хорових сцен. У цьому контексті новаційним є сценографічне рішення (як для того часу) спектаклю — колористика, інсталяції, задимлення крізь рефрактори, химерні форми декорацій, а також деталі, що вказують на окультні та магічні явища, летючі тіні, загадкові об'єкти, символи, маски, які пов'язують фольклор і готичні мотиви. Гра кольору, світлотіней, пластики та музики у своїй сукупності створили містичну ауру твору [11].

Особливої уваги заслуговують сцени, що пов'язані з нічними подіями, чаклунськими обрядами й спілкуванням з потойбічними силами, у рішенні яких вражає використаний постановником синтез сучасних сценічних засобів з автентичними мотивами народної обрядовості та міфопоетичною символікою. Сценічна драматургія вибудовується як система змінних локусів (сільський двір, магічний ліс, пекельний світ). Для цього було застосовано нефотореалістичну візуалізацію, мобільні декорації, рухомі платформи та підйомні механізми, що забезпечили динамічні переходи від реального до фантастичного виміру сценічної дії.

Загалом репертуарна політика цього театру відповідає ключовим засадам розвитку національного театрального мистецтва у збереженні традицій класичного мистецтва та орієнтації на художню досконалість [165]. Як зазначає І. Бурнашов, Одеський національний академічний театр опери та балету демонструє відкритість до креативних мистецьких експериментів і сьогодні постає однією із найпрогресивніших оперних інституцій України, репрезентуючи «новий тип команди, яка працює не заради амбіцій чи грошей, а заради театру» [36]. У цьому контексті неможливо оминути сучасну інтерпретацію образу Шевченкової Катерини з однойменної опери талановитого композитора і лібретиста О. Родіна, яку було створено на замовлення Одеської опери. Прем'єра твору відбулась у вересні 2022 року на відкритті VII Міжнародного фестивалю мистецтв «Оksamитовий сезон в Одеській опері».

Н. Бабич, генеральна директорка театру та художня керівниця постановки, виступила з ініціативою розробити проект, у якому поєдналися б укра-

їнська культурна традиція, композиторська майстерність та високий професіоналізм виконавської трупи⁵ [23]. Лібрето побудовано на основі Шевченкової поеми з органічним використанням архаїчної народної лексики, символічних образів та фольклорних мотивів, характерних для української народної поезії. При цьому О. Родін розширює шевченківський текст «Катерини», доповнює його уривками з інших творів. Скажімо, саму історію Катерини упродовж драматургічного розвитку опери супроводжують сім героїв (Смерть, Чорт, Відьма, Циган, Шинкарка, Янгол, Перебендя) як у класичному вертепі. Концепція оперного задуму ґрунтується на опозиції духовного і містичного начал. Символіка числа сім, що проходить крізь усю структуру твору, не є випадковою: у християнській традиції воно асоціюється з досконалістю, завершеністю, божественним порядком — зокрема, з шістьма днями творіння і днем відпочинку, сімома дарами Святого Духа, семикратністю біблійних ритуалів тощо. У нумерологічному трактуванні число сім пов'язується з філософським пошуком, внутрішнім зосередженням, самопізнанням і містицизмом, що резонує з атмосферою сценічного твору.

На цьому тлі розгортається трагічний сюжет про українську дівчину, яка закохується в російського офіцера Івана. Після народження дитини він залишає її, і Катерина постає наодинці зі своєю бідною та суспільним осудом. Її образ постає символом чистоти, наївності та вразливої довірливості, а стан самотності — знаком екзистенційного страждання, спричиненого зіткненням особистої драми з жорсткими нормами патріархального соціуму. Ю. Терещук, виконавиця ролі Катерини, інтерпретує образ героїні психологічно загострено, неначе «на межі», уособлюючи не тільки долю української дівчини, а й долю України, її біль, жах та героїзм [212].

Як зазначає Д. Павлюк, виконавець партії Батька, арія його персонажа є прикладом українського оперного стилю, що «змушує замислитися над гли-

⁵ Режисерка-постановниця О. Тараненко, диригент В. Чернухо-Воліч, хормейстер В. Регрут, балетмейстер І. Склярєнко, головний художник І. Анісенко, автор візуальної концепції Д. Ципердюк. Головні партії виконали Ю. Терещук (Катерина), О. Прокопович (Іван), Д. Павлюк (Батько), В. Горай (Лірник), Д. Богачов (Чорт), К. Корягіна (Янгол).

бинною сутністю нашої культурної ідентичності» [212]. У контексті повномасштабної війни постановка набуває особливої художньої ваги, адже інтерпретує Шевченкове слово про кохання як екзистенційну цінність і водночас — як соціальний застережний наратив. У знаменитому вислові Кобзаря «Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями» ця теза постає не лише як художній образ, а й як маркер колективної історичної пам'яті та культурної самоідентифікації.

Опера має класичну структуровану форму з номерами, картинами, сценами та чіткою драматургічною побудовою. Автор-композитор і лібретист О. Родін зазначає, що новаторський характер задуму простежується, зокрема, у включенні календарної обрядовості до драматичної дії, що охоплює зміну пір року. Через цю символіку яскраво репрезентовано традиційні сезонні обряди, які формують ритуально-художнє тло опери [194].

Сценографія підкреслює внутрішню напругу, візуалізує філософські, психологічні та соціальні виміри. Образ головної героїні розгортається на тлі випробувань, проте фінал засвідчує її внутрішнє очищення і моральну чистоту. Ці сюжетні парадокси втілено також і через світлову партитуру, зокрема інтенсивні кольорові трансформації, які супроводжують кульмінаційні моменти у драматургічному розгортанні. Спектр емоційних станів героїні реалізується через абстрактні модульні конструкції — від гармонії материнства до хаосу і відчаю у трагічні моменти її буття. Ці просторові метафори візуально втілюють психологічні переживання Катерини: її надію, самотність, розгубленість, біль і, зрештою, внутрішнє відродження. У сценах міського середовища сценограф використовує узагальнено-урбаністичні форми та абстрактний просторовий ландшафт, які метафорично уособлюють холодне й бездушне місто, що різко контрастує з ментальним корінням героїні як «Сільської мадонни».

У сценографії використано динамічні конструкції — мобільні, багатопланові, рухомі механізми, які дозволяють оперативно трансформувати сценічний простір, супроводжуючи переходи між різними буттєвими просторами

(домашній побут, сільський та міський ландшафти, внутрішній світ Катерини). Колористика й освітлення відіграють ключову роль у створенні емоційно-психологічної атмосфери.

Характерним є використання контрастних кольорових рішень, де темні, насичені відтінки у поєднанні з різким, неначе зловісним освітленням передають стан психоемоційної напруги героїні, тоді як світлі, прозорі тони та м'яке розсіяне світло асоціюються з її внутрішньою чистотою, щирістю та прагненням до любові.

Автор візуальної концепції постановки Д. Ципердюк інтегрував у сценографічне рішення цифрові засоби візуалізації простору, зокрема тривимірну графіку (3D) та відеомапінг. Також наголосімо, що змінне освітлення, рухомі декорації, обертання сценічного диска та динамічна трансформація костюмів відповідно до емоційних станів Катерини забезпечили ефект «оживлення» сцени, надаючи просторовому вирішенню динаміки та психологічної виразності [159; 212].

Як і в опері «Катерина» О. Родіна, де музична оповідь спрямована на глибоке психологічне розкриття жіночого образу, у вітчизняному музичному театрі є ще один знаковий приклад поєднання глибинної національної тематики з інноваційною художньою формою. Йдеться про оперу-балет Є. Станковича «Коли цвіте папороть» — один із найвизначніших творів української музичної історії XX століття, що яскраво втілює синтез фольклорної традиції поряд з щедрим використанням сучасних композиторських технік. При цьому, композитор звертається до архаїчних пластів української міфології та календарної обрядовості, що знайшли втілення у музичній та сценічній структурах опери. Концептуальною основою твору слугує купальська обрядова традиція, яка в композиції втілена через використання народнопісенного матеріалу та елементів ритуальних дійств.

Поряд із глибоким фольклорним підґрунтям, твір відзначається новаторськими оркестровими рішеннями. Композитор активно залучає сонористику, темброву варіативність, незвично використовує виражальні можливості

традиційних інструментів. Вплив твору посилюється через вміщений у нього символічно-містичний підтекст — одвічне протистояння людського начала з потойбічними силами. Важливою складовою опери є балетні номери, які не лише супроводжують основну дію, а й формують самостійну драматургічну лінію. Хореографія у творі виконує функцію пластичної драматургії, сприяючи формуванню поліструктурної організації сценічної дії.

Опера-балет «Коли цвіте папороть» має складну історію сценічного втілення, зумовлену політичними обмеженнями радянської доби. Як зазначає Г. Беловольченко, «у 1977 році Євген Станкович отримав пропозицію про написання масштабного сценічного твору від французької фірми “Алітепа” для Народного академічного хору ім. Г. Верьовки. Таким твором і стала фолкоопера-балет “Коли цвіте папороть”. Вже у 1978 році мала відбутися прем’єра у палаці “Україна” у Києві. Однак у день здачі вистави будівлю оточила міліція на конях і людей просто не пускали усередину. Зрештою, тодішній міністр культури Сергій Безклубенко заборонив прем’єру з нейтральним формулюванням “з технічних причин”» [19]. Планована прем’єра 1978 року була скасована, і лише через кілька десятиліть, у грудні 2017 року, опера-балет отримала повноцінне сценічне втілення на сцені Львівської національної опери в постановці В. Вовкуна. Подія стала знаковою для українського культурного простору, оскільки символізувала повернення до національного художнього спадку, що довгий час перебував під тими чи іншими імперськими/радянськими заборонами.

Постановча команда спільно з композитором створила оригінальну концепцію, яка стала новим кроком у художньому переосмисленні жанрової природи цієї опери-балету. У ній синтезовано низку інноваційних підходів, зокрема, використано сучасні композиторські техніки (атональність, полістилістика, складна оркестрова фактура тощо), обрядову народну традицію, авторську хореографію, що поєднує елементи класичного балету, фольклорного танцю та contemporary як способів пластичного розкриття внутрішнього світу персонажа. Важливу роль відіграє звучання академічного хору, стилізоване

під фольклорну традицію, що додає задуму автентичної виразності. Сценографія вирізняється глибокою образністю та символізмом втілення, поєднуючи українську орнаментальну естетику з новітніми цифровими технологіями візуалізації. Завдяки глибокому втіленню національних мотивів, твір має кілька жанрових визначень — фолк-опера, опера-феєрія або фолкопера-балет, що цілком відповідає його естетичній природі як форми сценічної репрезентації сакральних смислів, міфологічних архетипів та ритуальних дійств.

Текстову основу опери-балету «Коли цвіте папороть» (лібрето О. Стельмашенка) становлять купальські пісні, фрагменти з літературної спадщини М. Гоголя, зокрема цитати з повісті «Тарас Бульба». Саме ця комбінація джерел заклала стилістичний каркас постановки, сформувавши її художньо-інтонаційну тканину. На думку Р. Станкович-Спольської, звернення до гоголівського тексту виявило глибоку ідеологічну та естетичну співзвучність між літературною стилістикою М. Гоголя та композиторським мисленням Є. Станковича [209, с. 10]. Як зазначає дослідниця, композитор чітко усвідомлює національно-культурну природу власної творчості, що простежується в еволюції його музичної мови — «від тотального авторського творення мелосу-тематизму до об'єктивізації через фольклор» у межах фолкоперного жанру [209, с. 8].

В опері Є. Станковича відсутній сюжет у його традиційному розумінні, як і арії чи дуети, типові для класичного оперного жанру. Задля структурної цілісності композиції та збереження жанрової ідентичності композитор запропонував інноваційну ідею — поєднання двох контрастних виконавських констант: народного хорового співу та симфонічного оркестру. Саме це, за його словами, зумовило «єдино можливу з точки зору логіки стильову орієнтацію — неофольклорну» [209, с. 9].

Композитора надихнула концепція автономного існування автохтонної пісні в межах оперного цілого: «збереження первісної чистоти фольклорного наспіву із подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину, але за умов непорушності ладо-тональної та

ритмо-мелодичної функційності пісенної теми» [209, с. 9]. На цьому ґрунті утверджується провідний, «тезовий» стилістичний принцип твору — поліпластовість, яка забезпечує цілісність оперної форми попри відсутність класичних драматургічних опор.

Концепція Є. Станковича побудована за принципом контрастного мозаїчного епосу, в якому чергуються сцени, замальовки, епізоди [186], що формують цілісний драматургічний простір. У структурі виразно простежуються картини-символи, а також новаторські композиційні рішення композитора, які перебувають у переконливій відповідності до «духу сучасного, посткласичного художнього мислення. <...> Твір побудовано як низку оперних або ж інструментально-балетних сцен, що символізують певні національні універсали і “зчіплюються” в самостійний образний ряд на основі лібретної канви» [209, с. 11]. Опера-балет зосереджена на внутрішньому світі персонажів, їхніх емоційних переживаннях та психологічних трансформаціях, у полі яких розгортається боротьба зі страхами, бажаннями та переконаннями. Музично-сценічне дійство створює відчуття, що герої існують одночасно в реальному та містичному вимірах. Ця подвійність підсилює емоційну глибину твору й формує унікальну атмосферу, де матеріальне й надприродне переплітаються, взаємодіючи на межі реальної й уявної оповіді. Alegorичність сюжетних наративів опери віддзеркалює одвічні цінності буття — відображає боротьбу між добром і злом, світлом і темрявою; магічні й містичні сили постають як опозиція людським прагненням до щастя й гармонії, що втілюється у конфліктах між героями та довколишньою реальністю.

Одним із знакових українських оперних проєктів часу російсько-української війни стала опера Є. Станковича «Страшна помста» (2022). Її задум виник ще у 1970-х роках, коли головний диригент Київської опери Стефан Турчак запропонував композитору створити оперу за мотивами однойменної Гоголевої повісті. У цій ідеї простежується відчутний зв'язок із попереднім поколінням українських митців, зокрема з Борисом Лятошинським, учителем

Є. Станковича, який також прагнув вивести гоголівську історію на оперну сцену, проте не встиг реалізувати свій задум.

Основна робота над оперою припала на часи цензури та політичних обмежень, що суттєво ускладнило її постановку на радянській сцені. Світова прем'єра відбулася лише у листопаді 2022 року у Львівській національній опері й була приурочена до 80-річчя композитора. Постановка була реалізована у співпраці з німецькими митцями — режисером А. Вайріхом та сценографкою А. Шеттль. Диригентську інтерпретацію здійснив Володимир Сіренко, глибокий знавець музики Є. Станковича. Літературною основою для лібрето став гоголівський текст, який композитор свідомо зберіг у його драматургічній чіткості. Спершу планувалося здійснити цей проєкт у співпраці з кінорежисером Ю. Ілленком, проте масштабність його задуму (планувалося шестигодинне сценічне полотно) унеможливила реалізацію цієї версії. Відтак композитор звернувся безпосередньо до гоголівського першоджерела, акцентувавши на універсальності та драматургічній чіткості авторської фабули.

У подієвому розгортанні твору простежуємо риси народної міфології та біблійно-філософські мотиви. Центральною є проблема боротьби добра і зла, що перегукується з сучасними українськими воєнними реаліями. У творі простежуються паралелі з біблійною історією Каїна й Авеля, яка інтерпретується через конфлікт Данила та його тестя — Відьмака. Цей сюжет доповнюється темою родового прокляття, зради й жертви, що посилює драматизм опери. Мотив жертвоприношення, притаманний і попереднім творам Є. Станковича (зокрема, феєрії «Коли цвіте папороть»), постає тут як ключовий символ очищення й морального відновлення. На особливу увагу заслуговує інтерпретація фіналу в постановці А. Вайріха: якщо у Гоголя дитина Данила й Катерини гине, підкреслюючи фатальність прокляття, то у сценічній версії 2022 року дитина виживає. Така зміна відображає відмову від фаталізму та символізує надію на зцілення. Сам режисер наголошує, що прагнув «дати українцям знак надії» у складний та трагічний час української історії [278].

Музична мова «Страшної помсти» поєднує автентичні фольклорні елементи з сучасними композиторськими техніками. Сонористичні ефекти, темброві експерименти та відхід від традиційних моделей збагачують експресивний потенціал твору, водночас глибоко укорінюючи його в національну культурну традицію. Значущість цього опусу для української культури виявляється в багатовимірності її змістових і художніх шарів. Насамперед твір символізує повернення до національної мистецької спадщини, яка тривалий час залишалася під тиском цензурних заборон. Водночас опера розширює межі української оперної традиції, поєднуючи фольклорні джерела з новітніми композиторськими стратегіями та досвідом кроскультурної співпраці. Нарешті, опера функціонує як актуальний мистецький коментар до сучасності, осмислюючи проблематику національної ідентичності, моральної відповідальності та пошуку духовного очищення в умовах суспільно-історичних викликів.

Подібні проекти засвідчують трансформаційну природу сучасного оперного жанру в Україні, виводячи його за межі усталених академічних форм. Саме в такому контексті дедалі актуальнішим стає поняття постопери, яке умовно позначає етап розвитку жанру після вичерпання класичних структур і канонів. У цьому новому художньому полі композитори, режисери та митці суміжних галузей шукають новаційні вектори розвитку, переосмислюючи традиційну парадигму музично-сценічного дійства. Йдеться про проекти, що навмисне деконструють усталені форми, синтезуючи елементи драматургії, перформансу, електронної музики, відеоарту, хореографії та мультимедійних практик. Постопера функціонує як відкрите поле експерименту, де музично-сценічна дія переосмислюється не лише у формальному, а й у комунікативному вимірі — змінюється логіка взаємодії з глядачем, залучення аудиторії, типи реценсії та межі художнього досвіду.

На відміну від академічної опери з її чітким лібрето, номерами й вокально-інструментальною ієрархією, постопера тяжіє до відкритої форми, гнучкого сценарію та експериментальних засобів виразності. В таких творах може бути відсутня традиційна партитура чи класичний спів; натомість з'явля-

ються електроніка, шумові ефекти, імпровізація — все, що збагачує межі музично-сценічного висловлювання. В українському музичному театрі початку XXI століття ця тенденція виявилася у жанрових трансформаціях — поєднанні опери з перформансом, мультимедійними засобами та актуальною тематикою, що відповідає світовому тренду «нової опери».

Поняття постдраматичного театру (за Г.-Т. Леманом) стосується відходу від класичної драматургії на користь сценічної дії, перформативності та багатшаровості художнього висловлення. Постдраматична естетика характеризується фрагментарністю оповіді, розмиванням меж між виконавцем і роллю, інтеграцією різнорідних текстів, медіа та імпровізаційних елементів у структуру вистави. У контексті сучасної опери це означає, що фабула вже не панує над виставою: на перший план виходять атмосфера, символіка, взаємодія звуку, тіла та візуального ряду. Українські «нові опери» спираються на постдраматичні підходи: часто відсутній сюжет у традиційному розумінні, лібрето набуває рис поетичного або документального колажу, а вокалісти одночасно є акторами і перформерами. Це зближує оперні експерименти з сучасним драматичним театром, де текст лібрето — лише один із багатьох компонентів поряд з пластикою, світлом, відео та музикою. Таким чином, постдраматичність формує в сучасній опері принципово іншу модель взаємодії з глядачем — орієнтовану не стільки на сюжетну послідовність, скільки на емоційно-смыслову участь і когнітивне співпереживання.

Не менш важливою у контексті постопери є окреслена вище категорія нової інтермедіальності, яка відображає глибоку інтеграцію різних медіа в межах сценічного твору. У таких проєктах опера постає як медіальний гібрид, де взаємодіють звук, візуальне зображення, пластика, слово, цифрові технології та просторове рішення. Цей підхід дозволяє сцені трансформуватися у своєрідну мультимедійну платформу — простір, де традиційні оперні елементи (вокал, оркестр, сценографія) взаємодіють з відеопроєкціями, інтерактивною графікою, сенсорними технологіями або live-стрімом у реальному часі. У таких виставах інтермедіальність не є зовнішньою оздобою, а

становить структурну та смислову вісь постановки, що формує новий тип глядацького досвіду та естетичного занурення у тотальне мистецьке середовище, де межі між реальним і віртуальним простором досить умовні. Зазначений підхід створює підґрунтя для аналізу творчих стратегій формації «Nova Opera» — одного з ключових представників цього напрямку в сучасному українському музично-сценічному мистецтві.

2.3. «NOVA OPERA» ЯК ПРОСТІР ОПЕРНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ

Експериментальна формація «Nova Opera» посідає особливе місце в сучасному українському музичному театрі як символ радикального оновлення оперного жанру. Її історія розпочалася у середині 2010-х років. Ініціатором створення колективу став режисер В. Троїцький — засновник фестивалю сучасного мистецтва «ГогольFest» та відомий новатор театральної сцени. Першим кроком до появи «Nova Opera» була його експериментальна імпровізаційна опера «Коріолан», поставлена 2014 року на основі п'єси Шекспіра. Цей сміливий проєкт, що поєднав акторську імпровізацію з живим музикуванням, заклав підґрунтя для подальшої експериментальної оперної творчості. Восени 2015 року до В. Троїцького приєдналися молоді композитори Р. Григорів та І. Разумейко, які стали музичними лідерами спільноти [152]. Відтоді колектив почав діяти під назвою «Nova Opera», що визначило його подальший розвиток і закріпило основне творче ядро.

Важливо підкреслити, що «Nova Opera» від самого початку задумана як відкрите об'єднання, а не як стаціонарний театр із фіксованим складом трупи. До роботи над кожним новим твором можуть долучатися різні митці — усе залежить від концепції того чи іншого проєкту [184]. Такий гнучкий підхід дозволив колективу збагатити жанрове різноманіття постановок. Вже протягом перших двох років діяльності (2015–2016) було створено три оригінальні опуси, жанрово визначені як «опера-реквієм», «сонОпера» та «опера-цирк» відповідно [184, с. 31]. Кристалізація творчого методу «Nova Opera» відбулася саме завдяки співпраці В. Троїцького з композиторами, що привне-

сли в проєкти нестандартні музичні ідеї, фактично ставши співавторами всіх постановок. Таким чином, упродовж 2010-х років сформувалася унікальна ситуація, за якої незалежний колектив ентузіастів, не маючи власної стаціонарної сцени, почав відігравати провідну роль у формуванні експериментальних тенденцій нової української опери.

Становлення та розвиток цієї новаційної оперної спільноти можна умовно розподілити на кілька етапів. Перший етап (2014–2015) — стадія зародження та пошуку художньо-сценічної моделі. Цей період охоплює вже згадувану експериментальну постановку В. Троїцького «Коріолан» та створення першого масштабного проєкту оновленим складом колективу — опери-реквієму «IYOV». У цей час артистична спільнота намагалася осмислити можливості існування жанру поза межами академічного театру, апробуючи нетрадиційні драматургічні, музичні та сценічні рішення. Другий етап (2016–2017) позначений активними жанровими модуляціями. З'являються проєкти, що поєднують оперу з іншими мистецькими формами (перформансом, цирком, балетом). Саме тоді сформовано ядро виконавців (серед яких солісти М. Головка, А. Кошман, електронник Г. Потопальський та ін.), здатних працювати на межі вокального мистецтва й акторської гри. Третій етап (2018–2020) — вихід на міжнародний рівень та міждисциплінарні проєкти. Постановки «Nova Opera» цього періоду стають масштабнішими, залучають закордонних партнерів, новітні технології, отримують резонанс за межами України. Зокрема, 2019 року формація здійснює першу копродукцію з міжнародною участю («GAZ»), а 2020-го представлено амбітний мультимедійний проєкт «CHORNOBYLDORF». Четвертий етап (з 2021 р.) характеризується інституціалізацією та успіхами на світовій експериментальній оперній сцені. Проєкти останніх років презентуються на престижних європейських майданчиках, формується мережа співпраці з фестивалями, а учасники колективу паралельно запускають споріднені ініціативи («Opera Aperta» та ін.), що засвідчує зрілість і масштабність феномену «Nova Opera».

За неповне десятиліття існування «Nova Opera» створила якісно новий простір для української опери, відмінний від академічних театрів. Цей простір функціонує як лабораторія жанрових експериментів, де опера поєднується з різноманітними видами сучасного мистецтва — від електронної музики та відеоарту до елементів андеграундного театру. Колектив виробив власну модель творчої роботи, коли кожна постановка розробляється в тісній співпраці композиторів, режисера та виконавців, часто без традиційного лібрето — драматургічна основа твору народжується колективно у процесі репетицій [184, с. 75–76].

Власне, у їхньому розумінні саме усвідомлена деконструкція класичної моделі опери як жанру з усталеною структурою, ієрархією формальних елементів і репрезентативною функцією стала відправною точкою для формування експериментального творчого кредо колективу. «Nova Opera» пропонує інший, лабораторний підхід до опери як поліформного явища, в якому кожна постановка перетворюється на автономне дослідження простору, його емоційно-експресивних параметрів як «гри на межі», де інтерпретація усталених канонів постає не як цитування чи реконструкція, а як провокація до переосмислення. Саме цей тип сценічного мислення дозволяє «Nova Opera» щоразу по-новому артикулювати саму суть оперності — не як жанрову форму, а як гнучку художню мову, придатну до реакції на культурні, соціальні та екзистенційні виклики сучасності.

Цей підхід зумовлює глибоку міждисциплінарну інтеграцію: опера формується на перетині академічного співу, електронного саунддизайну, інструментальної імпровізації, сучасної хореографії, візуального мистецтва та медіатехнологій. Відтак, замість відтворення традиційного оперного наративу, «Nova Opera» створює альтернативні драматургії, побудовані на емоційній і сенсовій напрузі, просторових трансформаціях і мультимедійних образах. Така стратегія формотворення відкрила колективу можливість функціонувати не як «виконавський ансамбль» у класичному розумінні, а як автономна експериментальна платформа. У цьому статусі «Nova Opera» не лише виробляє

власні постановки, але й формує простір для нових моделей опери в Україні, залучаючи композиторів, режисерів, сценографів і медіахудожників до колективного творення сучасного музичного театру.

Новаторський характер діяльності «Nova Opera» найвиразніше проявляється в її ключових постановках, кожна з яких стала своєрідним експериментом на межі жанрів. Розгляньмо основні проєкти формації, що репрезентують різні грані явища постопери в Україні.

«IYOV» (2015) — опера-реквієм. Це перший значний успіх колективу, який визначив подальшу траєкторію його розвитку. Опера створена за біблійним сюжетом Книги Йова; лібрето укладено з фрагментів латинської меси, церковнослов'янських текстів та Книги Йова українською мовою. Розширюючи межі традиційної оперної виразовості, Р. Григорів та І. Разумейко використали у проєкті нетиповий склад, де головною «дійовою особою» став препарований рояль, доповнений віолончеллю, ударними і шістьма вокалістами, які одночасно співають і грають на різних інструментах. Це дозволяє трактувати «IYOV» не просто як камерну оперу, а як мультимедіальний реквієм, у якому кожен елемент перебуває в стані перманентного перетворення.

Такий підхід одразу вивів постановку за межі традиційної опери — «IYOV» більше нагадує містичну музично-театральну дію, де звичні ролі сольних партій і оркестру трансформовано. Мультимедійні засоби (світлові ефекти, відеопроєкції, саунддизайн) стали органічною частиною драматургії спектаклю, створюючи медитативний простір співпереживання. Музична мова «IYOV» поєднує мінімалізм і авангард: повторювані остинатні структури, нетемперовані звучності препарованого фортепіано, вокальні кластери. Через звернення до жанру реквієму та давніх сакральних форм митці досягли ефекту «позачасовості», поєднавши архаїчне звучання з сучасними техніками. Опера «IYOV» здобула світове визнання: так, у 2018 році проєкт потрапив до списку десяти «найкращих сучасних опер і музичних перформансів світу». Оперу-реквієм відзначено за нестандартність та оригінальний підхід до існуючих форм. Почесне журі конкурсу Music Theatre NOW обирало найкращих

з-поміж 436 творів з 55 країн світу» [34, с. 13]. Постановка була показана на численних міжнародних фестивалях (зокрема, Prototype Festival у Нью-Йорку, Rotterdam Operadagen та ін.), де отримала схвальні відгуки критики. Успіх «IYOV» засвідчив, що навіть камерна за складом опера може мати потужний резонанс, якщо говорить з публікою сучасною художньою мовою, апелюючи до універсальних архетипів (тема страждання і віри в «IYOV») у поєднанні з новітніми засобами виразності.

Наступний проєкт колективу «сон-Опера непрОсті» являє собою жанровий експеримент, ідентифікований самими авторами як «опера-сон». В основі постановки — містично-філософський роман сучасного українського письменника Тараса Прохаська «Непрості», що позначений наративною фрагментарністю, поєднанням міфологічного, історичного та повсякденного планів, а також відсутністю лінійного сюжетно-подієвого розвитку. Сукупність цих компонентів формує специфічну модель сприйняття авторського задуму через «ефект сну» — наративну стратегію, яка в оперній постановці трансформується у відповідну сценічну форму завдяки просторовій організації сцени, музичній тканині та специфіці акторської дії. Загалом, завдяки поєднанню вокалу, пластики, відеоарту та звукових колажів творці «сонОпери» намагаються візуалізувати внутрішні стани героїв, відтворюючи психологічний та онейричний вимір роману не за допомогою прямої репрезентації, а через асоціативні образи й аудіовізуальні імпульси.

Композитори і лібретисти побудували оперу як низку музичних і візуальних «сновидінь», об'єднаних образами карпатської міфології та історії. Музична палітра твору надзвичайно еклектична. Поряд із гуцульськими етнічними мотивами звучать електронні семпли, noise-ефекти, техніка «глітч» (навмисне спотворення звуку), а традиційний вокал переплітається з розмовними інтонаціями і шепотами. Сценографія «сон-Опера непрОсті» мінімалістична і символічна. Замість реалізму декорацій використано абстрактні проєкції, світлотіні, хаотично розкидані старі книги тощо, що у своїй сукупності створюють відчуття напівреального простору сну.

У виставі активно задіяна візуалізація тексту Т. Прохаська. Проеційовані уривки прози літератора під час дії функціонують як частина постдраматичної драматургії, де сюжет не розгортається лінійно, а передається через фрагменти, символи, звукові та візуальні структури. У цьому контексті поява текстових фрагментів формує особливу модель сприйняття, в якій їх читання стає частиною театральної дії. Візуалізований фрагмент, вирваний з наративного потоку роману, набуває самостійної художньої ваги — і як естетичний об'єкт, і як елемент ритмічного «монтажу» дії.

Цікаво, що цю постановку було реалізовано як нічний перформанс, до того ж сама прем'єра відбулася на фестивалі у форматі overnight-show, і глядачі провели у просторі опери всю ніч, що підсилювало ефект сновидіння. Такий формат продемонстрував готовність «Nova Opera» експериментувати не лише з мовою мистецтва, але й з форматом взаємодії з аудиторією.

«BABYLON» (2017) — опера-цирк. У цьому проєкті «Nova Opera» вперше в українському мистецтві об'єднала оперний спів із сучасним цирковим мистецтвом. Спектакль створено на основі оригінального лібрето (автори — Р. Григорів, І. Разумейко, Ю. Іздрик), що алегорично переосмислює біблійний міф про Вавилонську вежу в контексті сучасного світу. Тематика вистави порушує проблеми війни, вимушеної міграції та втрати порозуміння між людьми — «вавилонське змішання мов» слугує метафорою інформаційного хаосу і розпаду зв'язків у глобалізованому суспільстві [118]. Особливістю постановки «BABYLON» є залучення акробатів, жонглерів та інших циркових виконавців поряд зі співаками. Така міжвидова взаємодія дозволила сформувати сценічну мову, що поєднує оперу, цирк, електронну музику та мультимедійну візуальність. Музична частина поєднує живе виконання традиційного струнно-ударного складу з електронними шумовими ефектами, а також елементами диджейських семплів, мікшованих наживо під час вистави.

Сценографія «BABYLON» вирізняється новаторськими рішеннями. На сцені були зведені багаторівневі конструкції, спеціально адаптовані для циркових номерів, а цифрові технології відіграли ключову роль у формуванні

сценічної атмосфери. Акробати виступали у світлодіодних костюмах, фонограма електронної музики трансформувалася в реальному часі, а на великому екрані, розташованому позаду сцени, демонструвалася динамічна відеографіка. Зокрема, проєціювалися слова різними мовами світу, які поступово розпадалися на хаотичні символи, утворюючи образ глобального комунікаційного колапсу. Візуальний ряд, синхронізований з музичним, створював своєрідний ефект тотального занурення глядачів у сценічну реальність.

Потрібно наголосити, що опера-цирк «BABYLON» стала резонансним явищем і здобула високі оцінки як за сміливість художнього рішення, так і за глибину інтерпретації буттєвих смислів — репрезентації «тем війни, міграції, пошуку себе у хаотичному світі, де втрата спільної мови символізує крах цивілізації» [118, с. 160]. Цей проєкт актуалізує оперу як соціально чутливе мистецтво, здатне рефлексувати як на глобальні, так і локальні виклики сучасності. Зокрема, тема війни в Україні виявляється у сценічному наративі не безпосередньо, а опосередковано — через систему символів, настроєві домінанти та алюзії. Вона не проголошується відкрито, проте проступає як глибинний смисловий пласт, надаючи опері соціальної ваги та глибокого емоційного резонансу.

Проєкт з символічною назвою «Ковчег» (друга назва — «ARK», 2017) продовжив лінію жанрових синтезів, цього разу поєднавши оперу з балетом. В основу задуму покладено оригінальну антиутопічну історію, навіяну біблійним сюжетом про ковчег як порятунком людства. Лібрето описує світ майбутнього на межі екологічної катастрофи, де група людей шукає притулку на велетенському ковчезі. Особливість «ARK» полягає у рівноправній участі балетної трупи поряд з вокальним та інструментальним компонентами вистави. Хореографія не просто ілюструє музику, а становить з нею єдине ціле, розповідаючи історію через рух. Композитори Р. Григорів та І. Разумейко створили музичну партитуру, що поєднує симфонічне розгортання з електронними звуковим ландшафтом. І, якщо вокальні партії передають емоційні стани героїв, то оркестрові й електронні елементи малюють масштабні картини як-от буря,

затоплений світ, простір ковчег. В «ARK» важливу роль відіграє робота зі звуком у сценічному просторі. Для цього використовує об'ємне звучання, коли окремі сонорні комплекси неначе рухаються залом (для цього задіяно специфічне акустичне обладнання), що створює у реципієнта відчуття присутності «всередині» подій.

Сценографія опери-балету комбінує реальні декорації (фрагменти корабля) поряд з відеопроєкціями океану, дощу, небезпечних погодних явищ. У кульмінаційних епізодах вистави ключову роль відігравали інноваційні технічні засоби, що забезпечували ефектне синтетичне поєднання сценографічних і мультимедійних рішень. Застосування синхронізованих водяних завіс у поєднанні зі світловими та відеопроєкціями дозволило досягти ефекту «тотального занурення» глядача у візуально-акустичний простір вистави. Подібні імерсивні рішення відіграють не лише декоративну, а й семантико-символічну функцію, розширюючи межі художнього простору та залучаючи глядача до досвіду багатовимірного сприйняття створеної «гібридної реальності». Опера-цирк «ARK» є показовим прикладом синтетичного жанрового експерименту, коли танцювальні й вокальні елементи не протиставляються одне одному і не існують як паралельні шари, що притаманно традиційній опері, а функціонують як єдина форма сценічного висловлювання, де тіло, голос та музика співіснують у синхронній взаємодії.

Ідея проєкту акцентує увагу на глобальних викликах сучасності, зокрема на проблемах екології та гуманізму. Саме через поєднання музики, руху та мультимедійної сценографії «ARK» конструює багаторівневий символічний простір, де «ковчег» постає не лише як біблійний образ порятунку, а й як метафора колективної відповідальності людства за майбутнє планети. У цьому контексті сценічний задум можна інтерпретувати як приклад «екологічного театру» (ecothatre), що прагне формувати нову чуттєво-інтелектуальну парадигму співіснування людини й природи.

Яскравим експериментальним прикладом пошуків формації «Nova Opera» є проєкт «WOZZECK» (2017). Концептуальна основа дійства базується на

зверненні до класичного модерністського сюжету — опери Альбана Берга «Воцек» (1925) та незавершеної драми Георга Бюхнера «Войцек», її літературної основи — у переосмислених, наближених до естетики молодіжної масової культури формах втілення. Сама жанрова модель, означена авторами як «треп-опера», втілювалася через поєднання авангардної опери першої половини ХХ століття з виражальними засобами сучасної електронної музики та хіп-хопу, репрезентує радикальні прояви синтезу мистецтв, що контрастує з установленими уявленнями про виражальні межі традиційного оперного дискурсу.

Додамо, що авторська жанрова модель «треп-опера» у своїй основі сформована під впливом хіп-хопу, культурного і мистецького руху, що виник у 1970-х роках у США, переважно в афроамериканських і латиноамериканських громадах Нью-Йорка. Він охоплює не лише музику, а цілий комплекс популярних мистецьких практик, серед яких виділяють MCing /реп, DJing, Breakdance /B-boying та графіті. «Треп-опера» також характеризується важкими бітами, електронними басами та пізнаваною ритмо- та мелодекламацією тексту. Перенесення цих характеристик у простір опери дозволило створити новий тип музично-драматичного висловлювання, де експресія традиційного вокалу перегукується з реп-читанням та електронними звуковими текстурами. У такий спосіб автори здійснили спробу переозначити саму природу оперної репрезентації, змістивши акценти з академічної вокальної традиції у бік синтезу з актуальними популярними формами субкультури.

Не менш важливим аспектом проєкту є робота з літературним першоджерелом. Лібрето українського «WOZZECK» хоч і створено на основі драми Георга Бюхнера, однак воно зазнало суттєвих інтерпретаційних змін сюжетної канви завдяки використанню віршованих вставок українського поета Юрія Іздрика. Ці компіляції надали додаткового семантичного виміру задумові та загострили соціально-психологічну проблематику твору у контексті новітніх українських реалій.

Цей синтетичний підхід, реалізований через поєднання класичного сюжету, експериментальної музичної основи та еkleктичних мовно-поетичних

кодів, дав можливість авторам створити багаторівневий художньо-виражальний простір для втілення глибоких та резонуючих соціальних тем, що апелюють до культурної пам'яті та актуального соціокультурного досвіду, особливо молодіжної аудиторії.

У музичній тканині «WOZZECK» Григоріва — Разумейка простежуємо поєднання модерних прийомів А. Берга (атональні мотиви, різкі контрасти динаміки тощо) з елементами трепу (електронні біти, синтезовані баси, ритмічний речитатив). Вокальні партії, насичені імпровізаційними елементами, місцями переходять у спокен-ворд і реп, що значно осучаснює сюжет. У сценографії поєднано класичні і ультрасучасні компоненти, зокрема дія відбувається у мінімалістичному чорному просторі, який за допомогою неонових підсвіток і проєкцій перетворюється то на казарму, то на нічний клуб. Така умовність дала можливість втілити і абсурдність, і типовість історії солдата Воццека поза конкретним місцем і часом. Таким чином, чи не вперше знаковий сюжет європейського оперного модернізму було переосмислено на основі жанрів сучасної популярної культури.

Проект AEROPHONIA (2018), презентований як «опера для літака і ансамблю», вперше був представлений публіці на відкритті фестивалю «PORTO FRANKO — 2018». Постановка реалізована у форматі site-specific і стала яскравим прикладом розширення меж постоперного мислення. Дійство відбувалося просто неба — на території стадіону, в центрі якого було розміщено справжній літак, що перетворився на повноцінний елемент сценографії та інструментальної взаємодії. Звуко-просторове рішення ґрунтувалося на інтерактивній взаємодії між музикантами та авіатехніками, які наживо трансформували функціональні елементи літака у джерела звуку. Зокрема, працюючий авіадвигун створював низькочастотне акустичне тло; гвинти, фюзеляж і корпус виконували функцію ударно-шумових інструментів; а крило, оснащене натягнутими струнами, перетворювалося на масштабну електроарфу, що у своїй сукупності сформували унікальний, багатошаровий звуковий ландшафт.

Семантичну структуру опери «AEROPHONIA» вибудовано навколо метанаративу освоєння неба — вічної мрії людини про політ, а також амбівалентної сутності технічного прогресу з його утопічним і деструктивним потенціалом. Лібрето складається з поетичних текстів, що фрагментарно артикулюють цей образно-смысловий наратив, залишаючи простір для глядацького співтлумачення. Музичний матеріал проєкту апелює до естетики італійського футуризму, зокрема до теоретичних положень Луїджі Руссоло, викладених у маніфесті «Мистецтво шумів» (*L'arte dei rumori*, 1913). Партитура включає широкий спектр індустріальних ефектів: імітацію авіадвигуна, сирен, радіоперешкод та механічних ритмів. Водночас автори проєкту Григорів — Разумейко інтегрують у композицію цитати з радянської популярної музики 1930-х, зокрема інтонації патріотичних пісень про льотчиків-героїв, що створює емоційний контраст і підсилює критичний потенціал опери. Такий прийом формує парадоксальність звучання, де ностальгійна героїка поєднується з тривожними сигналами технологічного хаосу. Візуальна складова «AEROPHONIA» функціонує не як ілюстративне доповнення, а як автономний семіотичний шар, реалізований у межах парадигми медіатеатру — особливої сценічної форми, в якій аудіовізуальні технології виступають рівноправними компонентами художнього висловлювання поряд із музикою, драматургією та акторською дією.

Загалом проєкт зібрав понад 9000 глядачів і став першим масштабним технооперним перформансом в Україні. «AEROPHONIA» є водночас прикладом інтермедіального театру та постоперної естетики, що виходить за межі усталеної оперної парадигми, трансформуючи її в поліфонічну, синтетичну та критично налаштовану сценічну подію.

Проєкт «GAZ» (2019)⁶ є прикладом сучасної опери-антиутопії, реалізованої у форматі міжнародної копродукції. Проєкт було створено у співпраці

⁶ Прем'єра «GAZ» відбулася на сцені Національного драматичного театру імені Івана Франка в Києві у червні 2019 року й викликала широкий резонанс серед глядачів та критиків. Восени того ж року постановку презентували на престижному європейському фестивалі Musiktheatertage Wien (Відень), де вона була високо оцінена за інноваційність художнього рішення та соціальну актуальність. Запланований показ у La MaMa Experimental Theatre (Нью-Йорк) було скасовано у зв'язку з пандемією COVID-19.

формації «Nova Opera», американського театру Yara Arts Group та режисерки Вірляни Ткач. В основу задуму покладено інтерпретацію експресіоністської драми Георга Кайзера «Газ» (1918) та її знакової постановки в театрі «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса (1923). Постановка позиціонується як «опера-антиутопія», що розгортається у метафоричному просторі тоталітарного індустріального суспільства. Дія відбувається на гігантському газовому заводі, що постає як символ цивілізації, керованої жадобою прибутку та збагачення. Кульмінаційною подією сюжету є техногенна катастрофа — вибух на заводі, що спричиняє масову загибель людей. У такий спосіб автори Григорів — Разумейко актуалізують критичні рефлексії щодо екологічних і соціальних загроз сучасності, акцентуючи увагу на небезпеці неконтрольованого технічного прогресу, культу споживання, що спричиняють дегуманізацію суспільних цінностей.

Замість традиційного лібрето у проєкті використано поетичні тексти та вокальні імпровізації трьома мовами, що формують поліфонічну звукову тканину, що відображає багатомовність техногенного світу. У цьому просторі вокальний ансамбль із шести співаків персоніфікують «голос заводу», «хору жертв» та людські страждання. Задля створення характерного індустріального звучання автори-композитори сконструювали спеціальні струнно-перкусійні установки з металевих елементів, що імітують звук заводських механізмів поряд з цілим спектром електронних ефектів та оригінальними записами промислових шумів, які у сукупності з живим виконанням створюють багатотональний аудіальний ландшафт сцени.

Сценографію опери вибудовано на світло-тіньових контрастах. Сама сцена при цьому здебільшого занурена в темряву, яку неначе прорізають світлові імпульси прожекторів, спалахи. Важливу роль відіграють також і візуальні модулі, що імітують виробничі процеси, аварійні сигнали та вибухи. Візуальне тло сцени формується завдяки безперервній відеопроєкції, яка включає архівні кадри радянських індустріальних об'єктів, фрагменти німого кіно 1920-х, а також схематичну анімацію. Усі ці візуальні елементи поєднано з

акторською грою та пластикою виконавців. Хореографічну концепцію спектаклю розробив віденський балетмейстер Саймон Мейєр. Пластичні композиції, виконані в естетиці модерн-балету, вирізняються механістичністю, фрагментарністю та навмисною хаотичністю рухів. Така тілесна виразність постає метафоричним відображенням міфологеми руйнівної технократичної системи, втілюючи її деструктивний вплив на людину і буттєвий простір.

Опера-антиутопія «GAZ» артикулює спектр ключових етичних, екологічних та екзистенційних проблем сучасного світу, виводячи їх у площину художнього осмислення через інструменти музичного театру. Постановка не лише актуалізує тривоги доби техногенної нестабільності, а й формує критичне поле рефлексії щодо меж технологічного прогресу, моральної відповідальності людства та вразливості індивіда у контексті системного тиску. Особливо показовим є звернення до української сценічної спадщини, зокрема до експериментальної режисерської естетики Леся Курбаса, яка слугує концептуальним джерелом для переосмислення ідеї театру як простору філософського прогнозування.

Опера-ритуал «CHORNOBYLDORF» (2020), яку автори окреслюють як жанр «археологічної опери», поєднує елементи наукової фантастики, постапокаліптичної утопії та вигаданої міфології. Проект, створений за участі композиторів Р. Григоріва та І. Разумейка у співпраці з «Nova Opera» / «Opera Aperta», вважається одним з наймасштабніших та концептуально складних спектаклів. В основу задуму покладено два символічні топоси — Чорнобиль (зона ядерної катастрофи) та Цвентендорф (австрійська АЕС, яка так і не була введена в експлуатацію). У постапокаліптичному наративі опери ці географічні локації набувають статусу культурних архетипів і слугують тлом для моделювання світу майбутнього, в якому людство пережило низку катастроф і втратило зв'язок із джерелами автентичної культури. Дія відбувається у спільнотах, що неначе ритуалізують фрагменти втраченого знання, не усвідомлюючи їхнього оригінального значення, завдяки чому символічно втілюється ідея музеєфікованої культури без пам'яті. Вистава побудована як цикл з семи

«новел», кожна з яких є окремим ритуалом або епізодом з життя постцивілізаційної громади.

Музична мова «CHORNOBYLDORF» характеризується нашаруванням різнорідних тембрових, інтонаційних та ритмічних пластів, що поєднують елементи фольклору, електронної музики, авангардних пошуків, оперної традиції. Вона синтезує фольклорні інтонації регіону Дніпро — Дунай (зокрема поліські пісенні структури й балканські наспіви) з мікротональною технікою, експериментальними методами звуковидобування та стилізованими цитатами з європейської музики доби романтизму. Вокальна та інструментальна складові свідомо відхиляються від академічної виразності. При цьому виконавці поєднують горловий спів з фрагментами оперного бельканто, що символізує втрату музичного «канону» і певного спробу його реконструкції за «археологічними залишками».

Особливу знакову роль у проєкті відіграє археологічна складова. Зокрема, у процесі підготовки команда здійснила низку польових експедицій у зони техногенних катастроф — Чорнобильську зону відчуження, Каховське водосховище, Криворіжжя, де було записано звуки природного середовища та зібрано об'єкти індустріального минулого. Ці предмети (уламки електронних плат, приладів, технічного спорядження тощо) стали частиною «Музею фейкових артефактів», що опукло інтегровано у простір вистави. Візуально постановка поєднує елементи театральної сцени та виставкової експозиції. Перед початком дійства «музейні трофеї» було представлено для глядацького огляду, а згодом вони «ожили» в межах сценічної дії.

«CHORNOBYLDORF» також вирізняється активним використанням мультимедійної складової. До структури постановки інтегровано VR-компонент, у межах якого глядачам пропонували переглядати відеоновели у форматі віртуальної реальності, зняті під час експедицій у зони постіндустріального відчуження. Ці фрагменти функціонують у виставі як паралельний візуальний наратив, що розширює межі дії та доповнює її документальною та псевдодokumentальною оптикою.

Сценографія ґрунтується на естетиці руйнувань та постіндустріальної деконструкції. Простір оформлено у вигляді напівзруйнованих храмів, покинутих техногенних об'єктів і фрагментарних інсталяцій, які створюють багатопланове середовище дії, де «потворне» постає не як заперечення прекрасного, а як засіб виявлення його меж. Воно має власну структуру, логіку і художню виразність, функціонуючи у спільній системі з категорією усталеної краси. Зруйноване й занедбане середовище у виставі набуває статусу повноцінного носія сенсу — артикулює образ втрати, культурної руїни та пошуку нової ритуальності. Міфологічна лінія опери реалізована через введення символічних персонажів — «Оперного Орфея», «Музейника», «Археолога», які функціонують як метанаратори, що неначе ведуть глядача крізь часопростір пам'яті та уяви⁷. У своїй сутності «CHORNOBYLDORF» є експериментальною метаоперною формою, де сама опера функціонує не як стабільний, академічно виважений жанр, а як своєрідний мультижанровий культурний наратив на перетині мистецтва, науки, археології та антропології, що здатен генерувати моделі взаємодії з колоніальним минулим, передбачати апокаліпсиси майбутнього через сутнісне осмислення сьогодення.

Проаналізовані проєкти демонструють, як «Nova Opera» послідовно здійснює критичне переосмислення опери як жанрової форми, трансформуючи її у міждисциплінарний та мультимедійний простір художнього висловлювання сучасності та формуючи нові концептуальні моделі й інструменти сценічного синтезу.

Однією з найпомітніших ознак є сміливі сценографічні рішення, посилені новітніми технологіями. Постановки колективу відходять від традиційної «живописної» декорації на користь мультимедійної сценографії. Практично в кожній опері задіяні відеопроєкції або LED-екрани, що формують динамічне тло вистави замість статичного антуражу. Як приклад, у «BABYLON»

⁷ Прем'єра відбулася у просторі Мистецького арсеналу (Київ, 2020). Формат показу передбачає триденне перформативне дійство з можливістю вільного переміщення глядачів між просторовими зонами. У 2021 році проєкт «Чорнобильдорф» увійшов до шорт-листа престижної міжнародної премії Classical: NEXT Innovation Award як видатне досягнення у сфері інноваційного музичного театру.

світлодіодний екран позаду сцени проєціював текстові й графічні образи, інтегровані в розвиток сюжету, у «GAZ» безперервний кінематографічний відеоряд занурював глядача в атмосферу індустриального світу, у «CHORNOBYLDORF» множинні екрани демонстрували «археологічні» відеоновели, розширюючи простір оповіді. Також колектив експериментує з інтерактивним світлом, широко використовуючи лазерну графіку, рухомі прожектори з цифровим керуванням, стробоскопічні ефекти, що синхронізуються з музичною компонентою.

У низці проєктів формації «Nova Opera» застосовано LED-костюми та реквізит зі вмонтованими світлодіодними елементами, які активуються в ключові моменти вистави. Зокрема, в опері-цирку «BABYLON» акробати виступали в костюмах, що світяться в темряві, утворюючи динамічні футуристичні силуети та підсилюючи ефект візуальної трансформації тіла в межах затемненого сценічного простору. Такі технологічні рішення збагачують візуальну мову опери, дозволяючи своєрідно трансформувати сценічний простір та змінювати його сприйняття у режимі реального часу.

Іншим виміром інноваційного підходу є подвійний вектор роботи з тілесністю: з одного боку — апробація натуралізму, що апелює до культу тіла, з іншого — перехід до символічної образності, де тіло постає як знаковий об'єкт. Сценографи «Nova Opera» активно використовують абстрактні форми, інсталяції, тіньові фігури, гротескні маски й об'єкти, що апелюють до асоціативного мислення реципієнта, а не до буквального відтворення реальності. У постановці «CHORNOBYLDORF» (фантастичні маски й костюми) та «непрОсті» (тіньові фігури, книги як сценографічні елементи) спостерігаємо тяжіння до алегоричної театральності.

Просторові рішення «Nova Opera» часто виходять за межі традиційної рампи. Дія розгортається серед глядачів або навколо них, що руйнує бар'єр між сценою та залом та створює ефект залученості. Зокрема, опера «IYOV» неодноразово ставилася у камерних просторах із мінімальним розмежуванням між артистами та публікою, створюючи відчуття співприсутності в риту-

алі. У «ARK» проєкції та акустичні спецефекти, розміщені навколо глядацької зали, формували ефект глибокого занурення, де глядач опинявся ніби всередині подій — на борту «ковчега». Подібні синтетизм дії, базований на інтермедіальності, пластичній експресії, медіатехнологіях та просторовій відкритості, концептуалізують сучасний оперний театр як поле тотального екзистенційного досвіду. У творах «Nova Opera» опера постає не стільки як жанр, скільки як модель художнього мислення, здатна трансформувати тіло, звук, текст, проєкцію, ритуал та простір у єдину інтенсивну сценічну подію.

Не менш новаторською є музична мова постановок формації. Композитори Р. Григорів і І. Разумейко, які є авторами більшості проєктів, свідомо ламають канон оперної композиції. Перш за все, вони експериментують із жанровими гібридами музики: в їхніх операх поруч із авангардними техніками (алеаторика, додекафонія, мікротональність тощо) вплетено елементи рок- та електронної музики, джазові інтонації, популярну пісню, народні наспіви. Така еkleктика не є випадковою, вона відображає сучасну полікультурність і спрямована на розширення виразних можливостей опери. Характерним є використання саунддизайну у партитурі. Наприклад, у «GAZ» цілі фрагменти побудовано на індустріальних шумах і ритмах; у «непрОстих» важливу роль відіграють польові записи природних звуків Карпат, що інтегровані у музичну партитуру.

Новаторським є підхід митців до вокалу та лібрето. Оперний спів традиційно асоціюється з академічною технікою бельканто з відповідним жанровим втіленням (арії, дуети, речитативи тощо). У проєктах «Nova Opera» вокалісти виходять за ці рамки. Як вже наголошувалося, артисти застосовують широкий спектр нетрадиційних прийомів: від шепоту, крику, голосових імпровізацій до народної манери співу залежно від драматургічного рішення. Наприклад, у «IYOV» поряд із класичним голосоведенням використано тувинський горловий спів та інші аномальні, у традиційному розумінні, голосові ефекти, у «CHORNOBYLDORF» співаки навмисне деформують звук, ніби винаходячи спів заново після апокаліпсису. Таке постмодерне прочитання во-

кальності зближує оперний спів із театральним перформансом, збагачуючи його нетиповими сонорними якостями. Стосовно текстової основи, зазначмо, що у проектах «Nova Opera» лібрето в традиційному сенсі (цілісний літературний текст) часто замінюється колажем з різних джерел. У постановках часто співіснують кілька мов (як у «GAZ» або «BABYLON»), використовуються уривки класичної поезії, сучасний сленг, сакральні тексти та цитати з офіційних документів, що у сукупності формує постдраматичну логіку «тексту як матеріалу», що не є носієм лінійної подієвості сюжетного розгортання, притаманного академічній опері. Глядач, сприймаючи ці компоненти фрагментарно, завдяки поєднанню з музикою та сценічними образами, формує цілісне смислове поле у своєму сприйнятті авторського задуму.

Особливу увагу слід звернути на нові виконавські стратегії, що їх реалізує «Nova Opera». Колектив відмовляється від чіткого поділу на співаків, інструменталістів та акторів — натомість культивується універсальний виконавець, здатний одночасно співати, грати на інструменті й діяти на сцені. У «IYOV» вокалісти паралельно виконують партії ударних чи віолончелі; в «непрОстих» співаки задіяні в пластичних етюдах. Така деієрархізація виконавського складу руйнує стіну між оркестровою ямою та сценою, де «у процесі вистави виконавці змінюють традиційні ролі: вокалісти грають на інструментах, а музиканти беруть участь у сценічній дії, що стирає межі між канонічними виконавськими групами та підсилює театральну експресію» [118, с. 159]. Відтак, музиканти стають видимими учасниками дії, а співаки — частиною ансамблю. Цей принцип походить від ідеї цілісного перформансу, де кожен артист — співтворець образу «тут і зараз». Досягається це й завдяки особливій організації репетиційного процесу: композитори «Nova Opera» працюють з виконавцями в тісному діалозі, часто довіряючи їм імпровізаційні пошуки потрібного звучання чи руху. Документально зафіксовано, як під час репетицій народжувалися нестандартні прийоми: наприклад, прохання композиторів «заспівати так, ніби це баян» або «як п'яний голос із мультфільму» — і співак експериментував, доки не виникав новий ефект, який

ставав частиною партитури [184, с. 75–76]. Такий *work in progress* перетворює кожен проєкт на творчий полілог, результатом якого є справді оригінальний виконавський стиль.

Виконавські новації стосуються і взаємодії з публікою. Рецепція аудиторії в проєктах «Nova Opera» є важливим маркером для постановок. Глядач є не просто спостерігачем, а важливим компонентом драматургії спектаклю, його емоційна реакція стає важливою частиною дійства. В окремих постановках свідомо «руйнується» так звана четверта стіна, коли виконавці звертаються безпосередньо до глядацької зали (як, зокрема, у «WOZZECK») з метою залучення аудиторії до сценічного дійства. У рамках фестивальних показів практикуються постперформативні обговорення, вступні лекції-перформанси перед початком вистави, інші формати створення дискусійного середовища навколо опери, що спрямовані як на залучення глядача до активного осмислення тем, порушених у творі, так і на створення своєрідного міфу про авторський задум і його популяризацію.

Стратегія колективу «Nova Opera» послідовно орієнтується не на розважання пасивного споживача, а на глядача як співучасника мистецького процесу, здатного до критичного аналізу. Такий підхід радикально переосмислює межі традиційної оперної рецепції, змінюючи позицію реципієнта з об'єкта на суб'єкта у художньо-естетичній взаємодії. Таким чином, спільнота творців намагається зблизити оперу з сучасними формами соціального театру, де важливим є зворотній зв'язок і психотерапевтичний ефект від співпричетності до дійства.

Виникнення формації «Nova Opera» органічно вписується у ширший контекст оновлення оперного мистецтва в Україні доби незалежності, що позначився пошуками нових форм, міждисциплінарних підходів та відходом від канонічної моделі опери як виключно академічного жанру. Поряд із нею з'явилися й інші незалежні колективи та платформи, що поставили за мету пошук нових шляхів в опері. Серед них на особливу увагу заслуговують «Opera Aperta» та «Open Opera Ukraine», а також окремі фестивальні ініціати-

ви (наприклад, «PORTO FRANKO»). Порівняння їхньої діяльності з «Nova Opera» дозволяє окреслити як спільні риси сучасних експериментальних оперних практик, так і унікальні особливості кожного проєкту.

«Opera Aperta» — незалежна лабораторія експериментальної опери, заснована композиторами Р. Григорівим та І. Разумейком у 2015 році в Києві. Назва цієї платформи відсилає до концепції «відкритого твору» Умберто Еко, наголошуючи на принципі відкритості опери до нових інтерпретацій і активної ролі глядача у творенні смислів. Якщо «Nova Opera» від початку свого заснування позиціонувалася як виконавський колектив, то «Opera Aperta» оформилася як дослідницько-виробнича структура, у рамках якої організовуються резиденції, майстер-класи, виникають об'єднання композиторів, режисерів, теоретиків і виконавців для експериментів з жанром. Найвідомішим проєктом лабораторії «Opera Aperta» є «CHORNOBYLDORF» (2020) — постапокаліптична опера-ритуал, про яку вже йшлося вище. Цей твір став знаковим прикладом нової міждисциплінарності у сучасному українському оперному мистецтві, через інтегрування музики, театру, відеоарту, перформансу і археологічне мислення у цілісну художню форму. Саме «CHORNOBYLDORF» означив зсув від традиційної опери до форми тотального мистецького висловлювання, де композитор, режисер, виконавець і глядач вступають у багаторівневу комунікативну естетичну, соціальну, філософську взаємодію.

Інші проєкти «Opera Aperta» також вирізняються концептуальністю та інноваціями. Зокрема, опера «ТУКНУІ» (присвячена темі звуку тиші, на межі науки й мистецтва) та музично-сценічна композиція «The Night Before the End of the World» (досліджує мотиви самотності й цивілізаційної кризи). Всі ці роботи об'єднує міждисциплінарний підхід, експериментальна робота з музичним матеріалом (мікротональність, нооїзм, електроніка) та увага до актуальних проблем (екологія, техно-прогрес, екзистенційні питання). Важливо, що в 2021 р. «Opera Aperta» було номіновано на міжнародну премію «Classical: NEXT Innovation Award», що стало визнанням ваги української

ініціативи у глобальному мистецькому процесі та її внеску в переосмислення опери як сучасного, «живого» жанру.

«Open Opera Ukraine» — інша незалежна платформа, що діє з 2016 року, проте її фокус дещо відрізняється. Якщо «Nova Opera» і «Opera Aperta» творять нові опери, то місія «Open Opera Ukraine» — відродження забутих оперних скарбів та залучення нової аудиторії до класичної музики. Цей проєкт, очолюваний режисеркою Тамарою Труною та продюсеркою Оксаною Тараненко, розпочався з постановок барокових опер в автентичній манері. Наприклад, платформа поставила оперу Г. Перселла «Дідона і Еней» (2017) та оперу-ораторію Г. Ф. Генделя «Аціс і Галатея» (2019) просто неба у паркових локаціях, залучивши як професійних співаків, так і аматорські хори. Таким чином, «Open Opera Ukraine» прагне зруйнувати стереотип опери як елітарного жанру, наблизивши її до широкого загалу через інтерактивні формати і спільноту виконавців-аматорів. Водночас платформа експериментує і з сучасними формами на межі соціального проєкту.

Показовим прикладом соціально ангажованого музичного театру став документальний оперний перформанс «PENITA.опера» (2020), побудований на реальних історіях українок, довічно ув'язнених у тюрмах. Постановка поєднала музичну драматургію з правозахисною ініціативою. Лібрето було складене на основі інтерв'ю та листів жінок-засуджених, що надало твору документальної достовірності та емоційної сили. Показ опери супроводжувався суспільною кампанією, спрямованою на переосмислення образу ув'язненої жінки в українському соціокультурному просторі, а також на підвищення уваги до проблеми довічного ув'язнення з точки зору прав людини. Проєкт «PENITA.опера» є прикладом опери як інструмента соціального висловлювання через роботу з документальним матеріалом у постдраматичній формі (без вигаданого сюжету, з прямою присутністю реальних історій на сцені).

Таким чином, «Open Opera Ukraine» розширює поняття оперної практики у бік соціальної та просвітницької діяльності. На відміну від «Nova Opera», що більше сфокусована на естетичних експериментах, ця платформа

акцентує на залученні аудиторії та спільнот, відродженні історичного репертуару, часто у нестандартних місцях і форматах (наприклад, концерти-екскурсії старовинними костелами з виконанням барокових арій). Обидві ініціативи, однак, зближує прагнення оновити оперу як жанр.

Фестиваль «PORTO FRANKO» (Івано-Франківськ) та ГО «Театральна платформа» також зробили внесок у розвиток експериментальної опери. Porto Franko, співзасновником якого є Р. Григорів, був майданчиком для прем'єр таких творів, як «AEROPHONIA» та інших авангардних перформансів, де опера виходила за межі традиційної сцени і перетворювалася на міський квест або акцію. «Театральна платформа» підтримувала проекти на стику театру і опери, наприклад, згадану «PENITA.оперу» та інші. Ці ініціативи свідчать про загальну тенденцію: в Україні сформувалося коло митців і інституцій, що експериментують з оперою, розглядаючи її як медіум суспільної комунікації і творчих пошуків.

Порівняльний аналіз демонструє, що, попри різні тематичні акценти, платформи «Nova Opera», «Opera Aperta» та «Open Opera Ukraine» мають низку спільних рис:

По-перше, усі вони функціонують незалежно від державних оперних театрів, що дає змогу уникати впливу інституційного тиску, обмежень репертуарної політики та естетичних канонів традиційної академічної сцени. Така автономія сприяє розширенню творчої свободи та формуванню нових експериментальних підходів.

По-друге, спільною є орієнтація на залучення нової, неакадемічної аудиторії. Через використання альтернативних форматів — постановки просто неба, у музеях, на стадіонах, інтерактивні проекти, залучення непрофесійних виконавців — ці платформи прагнуть деконструювати елітарний образ опери та зробити її більш доступною для широких соціальних груп.

По-третє, в усіх проєктах чітко простежується увага до соціально-політичного контексту. Теми війни, національної пам'яті, екології, прав людини, ідентичності не є побіжними, а інтегровані в концептуальну структуру ви-

став, що свідчить про переорієнтацію опери з репрезентативного жанру на комунікативний простір, здатний реагувати на виклики сучасності.

Нарешті, спільним є прагнення до технологічного оновлення жанру. Від реконструкцій барокової музики на історичних інструментах (у випадку «Open Opera Ukraine») до використання VR-технологій, дронів, відеомапінгу та інтерактивного середовища («Nova Opera», «Opera Aperta») — ці ініціативи інтегрують оперу в сучасну технокультурну парадигму, розширюючи її медіальні межі та художньо-естетичний виражальний простір.

Водночас, «Nova Opera» залишається найрадикальнішою та найавангарднішою серед цих формацій у художньому плані. Її проекти найбільш різножанрові (опера-цирк, опера-ритуал тощо) і концептуально сміливі, вона першою освоїла чимало незвичних рішень (літак-інструмент, препарований рояль, повна відсутність лібрето тощо). «Opera Aperta» близька до «Nova Opera» за складом і духом, фактично будучи її творчою «лабораторією» для спеціальних проєктів і теоретичного осмислення. «Open Opera Ukraine» займає окрему нішу, більше пов'язану з відновленням традиції та соціокультурними проєктами, проте її діяльність доповнює загальну картину експериментального оперного руху.

Формація «Nova Opera» репрезентує новий етап розвитку українського оперного мистецтва в ХХІ столітті — етап, що характеризується виходом за межі усталених жанрових форм, міждисциплінарністю та активною взаємодією з сучасним світом. Проаналізувавши історію становлення колективу, його концептуальні засади та ключові проєкти, можемо констатувати наступне. По-перше, «Nova Opera» свідомо відмовилася від академічного канону на користь пошуку власної мистецької мови, внаслідок чого виникли унікальні жанрові гібриди (опера-реквієм, опера-цирк, трап-опера, археологічна опера тощо) і нові форми оперної драматургії. По-друге, у творчості формації втілено принцип постдраматичної театральності та інтермедіальності: музика, слово, візуальне мистецтво, перформанс об'єднуються в єдиний синтетичний акт, що апелює до емоцій та інтелекту глядача. По-третє, «Nova Opera» суттє-

во оновила оперну сценографію і виконавську практику, інтегрувавши цифрові технології (відеомапінг, VR, LED) та залучивши універсальних виконавців-співтворців, що розширило межі опери як жанру. По-четверте, діяльність формації має значний вплив на культурний контекст: її проекти не лише отримали міжнародне визнання (гастролі, премії, участь у фестивалях), а й сприяли утвердженню української опери як частини глобального мистецького процесу. «Nova Opera» довела гнучкість оперного жанру та його здатність реагувати на виклики доби — від травматичного досвіду війни до осмислення техногенного майбутнього — через художню форму, що поєднує національні мотиви із загальнолюдянською риторикою.

Висновки до Розділу 2

Сучасний український оперний театр доби Незалежності характеризується активним експериментальним пошуком, який охоплює технологізацію сцени, інтермедіальність, постдраматичні підходи, появу нових форматів, інституційні трансформації та нові моделі взаємодії з аудиторією. Таке різновекторне оновлення оперного жанру відбувається на перетині збереження національної мистецької традиції та впровадження інновацій, що разом забезпечують якісно новий етап розвитку опери. Українська опера постає як лабораторія інноваційних пошуків, де перформативність, цифрові технології та інтерактивність не руйнують академічну спадщину, а переозначають її через нові динамічні репрезентації в контексті актуальних художніх тенденцій. Ця взаємодія традиції та експерименту сприяє розширенню меж жанру і підвищує актуальність оперного мистецтва в контексті соціокультурних викликів XXI століття.

Одним із ключових напрямів експериментування стала технологізація оперної сцени в цифрову добу. Впровадження цифрової сценографії, мультимедійної режисури, AR/VR-технологій та інших новітніх медіа докорінно змінило театральну мову вистав, створивши новий візуально-звуковий простір опери. Завдяки проєкціям, відеоінсталяціям, LED-екранам та комп'ютер-

ній графіці з'явилася можливість миттєво трансформувати сценічний простір і досягати ефектів «гіперреальності», що посилюють емоційний і когнітивний вплив на глядача.

У процесі цифрової трансформації оперної сцени актуалізується ключове екзистенційне питання — яким чином технології співвідносяться з художньою ідеєю та живим виконавством. На нашу думку, технології мають слугувати художній ідеї, зберігаючи пріоритет живого виконавства, адже лише за умови підпорядкування технічних засобів творчому задуму можливий справжній синтез музичної драми. Іншими словами, цифровізація опери ви-суває філософсько-культурологічну проблему співвідношення «людина—машина», де технологічний компонент стає тлом для підкреслення унікальної цінності живого голосу та гри на сцені.

Тісно пов'язана з процесом технологізації є також тенденція до інтермедіальності оперного дійства. Сучасна експериментальна опера дедалі частіше тяжіє до формату синтетичного театрального акту, у якому музика, текст, візуальні образи, хореографія, перформанс і медіа-компоненти інтегруються в єдину художню структуру. Хоча ідея синтезу мистецтв притаманна опері від моменту її зародження (зокрема, творам К. Монтеверді або В. А. Моцарта), саме сьогодні, в умовах міжмедійного мислення та цифрового середовища, ця інтеграція набуває нового виміру. У результаті міжмедійного підходу формується «тотальне» художнє середовище, в якому розмиваються межі між окремими мистецькими формами, а також між фізичним та віртуальним простором сцени. Інтермедіальність та мультимедійність не лише розширюють виражальні можливості сучасної опери, а й формують нову якість глядацького досвіду, що поєднує глибоке емоційне занурення з інтелектуальним його осмисленням.

Важливою рисою експериментальної опери стала її постдраматичність. На противагу класичній опері, що традиційно спирається на цілісну лінійну драматургію, новітні постановки часто відходять від канонічної сюжетності. Драматургійна основа нерідко народжується колективно в процесі репетицій

замість заздалегідь написаного лібрето, а в центрі уваги опиняється не фабула, а філософська ідея або емоційний стан, який митці прагнуть передати глядачеві. Таким чином, опера дедалі більше тяжіє до жанрових форм «відкритого» театру, де домінують смислова багатшаровість і перформативність, а не послідовний наратив. Постдраматичний підхід розширює межі оперної драматургії, дозволяючи опері реагувати на складні питання сучасності більш асоціативними та метафоричними засобами.

Експериментування з формою породило появу численних нових жанрових форматів української опери. Митці сміливо поєднують оперу з іншими видами мистецтва, що призводить до виникнення жанрових гібридів на кшталт «опери-реквієму», «опери-цирку», «опери-балету», «VR-опери» чи «документальної опери». Такі нестандартні формати розширюють поняття оперної вистави, виходячи за межі усталеного академізму. Опера все частіше ставиться не тільки на традиційній сцені, а й у нетипових просторах: від індустріальних зон чи міського середовища до цифрових платформ, що перетворює сценічну дію на своєрідний «променад» або інтерактивний досвід для публіки. Ці інновації сприяють інтеграції української опери у світовий контекст і водночас дозволяють актуалізувати національну культурну ідентичність через нові художні форми.

Кардинальні зміни відбуваються і на інституційному рівні. І, якщо традиційно опера функціонувала переважно в межах стаціонарних академічних театрів, то в останнє десятиліття спостерігаємо появу незалежних проєктів та спільнот, що діють поза рамками державних оперних інституцій. Найяскравішим феноменом стала формація «Nova Opera» — відкрите творче об'єднання, яке виникло у 2010-х роках і стало символом радикального оновлення української опери. На відміну від класичних труп, цей колектив не має постійної сцени чи фіксованого складу. До кожного їхнього проєкту залучалися митці з різних галузей — залежно від художньої концепції, що забезпечило гнучкість формату та жанрове розмаїття постановок. Такий підхід сприяє формуванню відкритої моделі співпраці, в якій режисер, композитор та вико-

навці функціонують як рівноправні учасники творчого процесу. Важливою особливістю є активна роль останніх, які залучаються не лише як інтерпретатори, а як повноцінні співтворці сценічного образу. Внаслідок цього оперні проєкти набули рис художньої лабораторії, де кожна постановка є результатом колективного пошуку форми та змісту. За відносно короткий час свого існування, не маючи постійної сцени чи статусу академічної інституції, колектив «Nova Opera» зумів сформулювати нові орієнтири для розвитку національного оперного мистецтва. Його діяльність засвідчує, що інституційна мобільність, т. зв. горизонтальні моделі творчої взаємодії та відкритість до художнього експерименту є ефективним шляхом оновлення жанру в умовах сучасної культурної динаміки.

Експериментальна оперна творчість також суттєво трансформує відносини з аудиторією. Використання інтерактивних форматів і нестандартних просторів руйнує «четверту стіну», роблячи глядача співучасником дійства або занурюючи його в особливу атмосферу вистави. Експериментальні оперні формати дозволили публіці фізично стежити за розвитком сюжету в реальному просторі, тоді як мультимедійні та VR-елементи створили ефект присутності у віртуальних світах опери. Крім того, тематичне оновлення опер — звернення до актуальних суспільних і філософських питань (війна, техногенне майбутнє тощо) — у поєднанні з універсальністю художньої мови забезпечили глибший емоційний відгук сучасної публіки. Внаслідок цього експериментальна опера не лише розширює межі естетичного досвіду глядачів, а й встановлює з ними новий діалог, де мистецтво опери стає засобом осмислення спільного досвіду та цінностей.

РОЗДІЛ 3

ОПЕРНА КУЛЬТУРА ХХІ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ: СЦЕНІЧНІ ІННОВАЦІЇ, ОСВІТНІ МОДЕЛІ, МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД

3.1. СПЕЦИФІКА ОПЕРНОЇ СЦЕНІЧНОСТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ, РЕЖИСЕРСЬКИЙ, СЦЕНОГРАФІЧНИЙ ВИМІРИ

У структурі оперного мистецтва сценічний вимір відіграє засадничу роль, формуючи специфіку жанру як синтетичної форми театрального висловлення. Саме в цьому аспекті доцільним є використання поняття оперної сценічності, ширше — сценізму як комплексного феномена, що охоплює систему виражальних засобів, які забезпечують сценічне втілення музично-театрального змісту опери. Йдеться не лише про візуальну чи видовищну складову, а й про принципову організацію сценічного простору, взаємодію вокального, інструментального та пластичного рівнів, ритмопросторову логіку мізансцен і композицію дії загалом. Така сценічна організація не є допоміжним елементом, а виступає інтегральним чинником цілісної художньої структури опери. Отже, сучасна оперна сценічність репрезентує не лише зовнішню оболонку музичного драматургічного процесу, а й його внутрішню архітектоніку, в якій візуальне, звукове та просторове поєднуються в унікальній театральній формі. Дослідники наголошують, що «театр ніколи не позбувається ритуальності, яка виявляє святковість, видовищність і сакральність дії та події» [135, с. 165]. Ця ідея простежується і в оперних постановках, які зберігають елементи ритуалу та урочистої символіки. Визначальним чинником актуалізації цих компонентів в опері постає феномен оперної сценічності, що у межах сценічної дії функціонує як механізм художнього впорядкування та смислової трансформації міфопоетичних структур, закладених у композиторсько-режисерському задумі, і «є одним з головних і найважливіших принципів осмислення ви-

довища як festive (фестивації), тобто видовищної презентації реальності» [135, с. 165–166].

Історично явище оперної сценічності проявлялося в різні епохи по-різному, в залежності від естетичних ідеалів часу. Ще в XIX столітті Р. Вагнер висунув ідею «тотального твору мистецтва» (Gesamtkunstwerk) — повного синтезу музики, драми і сценічної дії. Німецький композитор розглядав оперу як інтеграцію всіх мистецтв, де сценічне втілення не менш важливе за музику чи лібрето. Таким чином, саме у цей час зароджується уявлення про оперу як про жанр, що вимагає цілісного сценічного рішення (від постановки до візуального образу). Підкреслюючи цю здатність сцени, Л. Танська вводить поняття полісценізму для характеристики сучасного синтезу мистецтв. Мається на увазі, що у межах дії «утворюється тотальний сценізм, тотальна продукція сцени. <...> Деструкція гештальту культури повсякдення як логоцентричного риторичного Gesamtkunstwerk заперечується <...> мистецтво стає зрозумілим в контексті історії його споживання в дзеркалі різних естетичних ідеологій <...> сцена розбивається на сектори, маргіналізується. Культурний простір мистецтва стає виробництвом того іміджу, в якому створюються технології артизації культури повсякдення» [214, с. 67]. І, якщо раніше поняття сценічності музично-театрального твору відображало його придатність до втілення на сцені, іншими словами, відповідність опусу усталеним вимогам, сценічним канонам та театральним законам, то в опері XXI століття сценічність постає як своєрідний метамистецький наратив, вона є не лише засобом композиційної організації дії, а, передовсім, новою інтермедіальною формою художнього висловлення, що поєднує синтетизм оперного задуму (музика, слово, дія...) та міжвидові мистецькі взаємодії у єдиний ритуально-знаковий простір.

На початку XX століття пошуки нових сценічних форм оперного мистецтва пов'язані, з одного боку, із прагненням до природності та «оживлення» сцени, а з іншого — з авангардними експериментами. Представники реалістичної режисури прагнули досягти «сценізму життя» — максимальної життєподібності дії на оперній сцені. В основу цього історично-інформованого під-

ходу у відтворенні оперного сюжету покладено драматичну правдивість і психологічну переконливість оперної гри та режисури. Водночас режисери-авангардисти 1920-х років експериментували з формою і візуальними засобами опери, розширюючи межі сценічності. Наприклад, Б. Глаголін запровадив прийом «колажного сценізму», коли різnorідні стилі й елементи поєднувались у сценічному оформленні вистав. Г. Веселовська наголошує, що колажний сценізм повною мірою реалізувався у творчості цього майстра у середині 1920-х, виявившись надзвичайно яскраво на українській театральній сцені [42]. Такий підхід у театральному дискурсі визначив «за норму» формальні експерименти та видовищність у просторі оперної сцени: сценографія, костюми, рух хору і масових сцен ставали рівноправними складовими оперного дійства, іноді навіть домінуючи над традиційною оперною умовністю.

У контексті сучасного оперознавчого дискурсу явище сценічності трактуємо і як сукупність конкретних постановочних засобів — композиторських, режисерських, виконавсько-інтерпретаційних, сценографічних, світлових, пластичних рішень, що забезпечують ефективне втілення опери у межах театального простору. При цьому сценічність визначає функціональну здатність твору до його втілення і проявляється у спроможності оперного задуму бути реалізованим на сцені таким чином, щоб досягти художнього та емоційного впливу на реципієнта. Саме тому, сценічність опери — це не лише накопичення зовнішніх ефектів, а глибинна властивість сформувати дійство у взаємодії музичної та подієвої драматургічних складових, що визначає перформативну природу оперного дійства.

Закономірно, що поняття несценічності часто застосовується до оперних творів, які у своєму драматургічному устрої не містять достатньої кількості конфліктних ситуацій, розлогої динамічної подієвості чи ефектних візуальних моментів. Історичні приклади опер, які були визнані «несценічними», демонструють, що ця характеристика не обов'язково є маркером художньої неспроможності. Скажімо, опери бельканто В. Белліні та Г. Доніцетті зосереджені головно на вокальній красі, відтак їхні мізансцени часто є статични-

ми. У таких творах головний акцент настільки зміщений на спів, що складні режисерські інтерпретації майже зайві. Загалом, несценічність пов'язана не з браком умовної подієвості, а з переорієнтацією на внутрішню драму та статичні ситуації. Таким чином, несценічність слід розглядати як відносну категорію, що набуває значення виключно в межах конкретного художньо-естетичного наративу, сформованого авторським задумом та інтерпретаційною логікою постановки.

Феномен оперної сценічності може відігравати важливу роль у методології аналізу оперних вистав. Вона дозволяє простежити зв'язок між композиторською драматургією і сценічним втіленням, а також виявляти роль компонентів (музика, візуальне оформлення, мізансцена, світло, пластика) в моделюванні цілісної синтетичної оперної структури. У цьому сенсі звернення до сценічності стає інструментом дослідження не лише художньої організації опери, а й практик її інтерпретації у сучасному театрі. Таке комплексне осмислення *задуму та його часопросторової театральної реалізації* дає змогу вийти за межі суто музикознавчого аналізу та розглядати оперу в ширшому контексті театральної культури, перформативних стратегій і режисерських концепцій. Водночас сценічність актуалізує проблему співвідношення авторського задуму та його часопросторової інтерпретації, висвітлюючи механізми трансформації композиторської драматургії у конкретному сценічному втіленні. Таким чином, феномен оперної сценічності постає важливим чинником, що забезпечує комплексне осмислення оперної вистави як синтетичного виду мистецтва, здатного до постійного переосмислення в умовах сучасного, інтермедіального за суттю, театрального процесу.

Окремо слід розглянути режисерський аспект сценічності, адже від бачення постановника залежить, як втілиться образно-значеннєвий потенціал опери. Традиційно оперні режисери прагнуть дотримуватися стилістичної єдності між музикою, лібрето та сценічним оформленням. Р. Донінгтон наголошує, що опера — це «триєдність» слова, музики і сценічної дії, які мають взаємодіяти в ансамблі. Якщо ж один з компонентів (наприклад, режисерське

рішення) різко контрастує зі стилем музики та тексту, то цілісність опери порушується [Цит. за: 294]. Режисерський сценізм в академічному розумінні базується на увазі до композиторського задуму, де переосмислені постановничі сценічні образи, костюми, мізансцени узгоджуються з музичною партитурою і епохою, відображеною в лібрето, як наслідок — не виникає «розриву» між тим, що чує глядач, і тим, що він бачить на сцені [294].

У другій половині XX — на початку XXI століть набуває популярності й більш сміливий прояв сценічності, що кристалізувався у просторі режисерського театру (нім. *Regietheater*), коли постановники інтерпретують оперний сюжет доволі вільно, часом переносять дію в інші епохи або додають актуальні алегорії. Це вплинуло на формування сучасного розуміння цього явища. З одного боку, такі постановки збагачують межі сценічності, де сама вистава постає як своєрідне унікальне висловлювання режисера. З іншого боку, надмірно радикальні сценічні рішення інколи зазнають критики як такі, що суперечать музиці і руйнують цілісність опери. Наприклад, використання епатажних ефектів в класичній опері може призвести до стилістичного дисонансу, коли глядач відчуває розрив між музичним рядом та візуальним контекстом постановки. Попри це режисерський пошук є невід'ємною частиною розвитку оперної сценічності, оскільки кожна нова інтерпретація виявляє герменевтичну відкритість жанру та засвідчує багатовимірність його втілення.

У цьому контексті особливу роль відіграють освітні середовища, зокрема оперні студії при музичних академіях, які функціонують як лабораторії формування актуальної сценічної мови сучасної опери. Саме в межах такої практики сценічність виявляє себе не лише як певна усталена художня парадигма, а й як методологічна основа професійної підготовки виконавців, режисерів і сценографів. Практична робота над оперними постановками в навчальному середовищі сприяє формуванню у молодих артистів передовсім цілісного уявлення про оперу як синтетичний вид мистецтва, де вокальна майстерність невіддільна від сценічної дії, просторового мислення, пластики та драматургічної логіки. Залучення студентів до процесів режисерського аналі-

зу, мізансценування, роботи зі сценографією тощо формує навички сценічної рефлексії та здатність усвідомлювати власну виконавську творчість як складову сценічної цілісності спектаклю та логіки його розгортання у часопросторі сцени.

У ХХІ столітті сценічність набула виняткової значущості, розвиваючись як інноваційний напрямок, що кардинально змінив підходи до музично-театрального мистецтва, зокрема в оперній сфері. Його інтермедіальна новаторська складова, як наголошують І. Бурнашов [34], В. Вовкун [44], М. Крипчук [129] та ін., характеризується синтезом різноманітних мистецьких форм і технік, що дозволяє поєднувати театральне, музичне, кінематографічне та візуальне мистецтво в єдине цілісне дійство. Інтеграція новітніх технологій, мультимедійних засобів та експериментальних сценічних рішень забезпечує глибше розкриття змісту творів, підсилює їхню символіку та суттєво впливає на емоційне сприйняття глядача.

Основні принципи сучасної оперної сценічності, за твердженням М. Крипчук, включають сміливий вихід за межі класичних форм, що втілюється у використанні оригінальних сценічних конструкцій, інтерактивних елементів та несподіваних звукових і візуальних ефектів [129]. Такий підхід відкриває широкі можливості для розкриття наративних глибин задуму, акцентуючи увагу, в тому числі, і на його соціальній зумовленості та внутрішньому світі персонажів. Інтерація з глядацькою аудиторією дедалі частіше постає як органічна складова сучасної сценічності, трансформуючи виставу з об'єкта споглядання у простір співпереживання.

Підвищена увага до візуальної та звукової складових, яким у сучасних оперних постановках відводиться чільне місце, дозволяє митцям створювати унікальні естетичні простори з власною динамікою розвитку і символікою. Завдяки інноваціям у сценографії, на нашу думку, формується експериментальний вимір оперної сценічності, що дозволяє створювати повноцінні художні світи, які виходять за межі традиційних сценічних кордонів. Проте ці новації мають впроваджуватися з урахуванням збереження жанрової цілісності,

драматургічної глибини та художньої автентичності оперного жанру. Цікаву думку з приводу революційних зрушень в оперному жанрі висловлює Є. Станкович, зазначаючи, що «у часи Верді опера та балет були єдиними музичними жанрами, мистецький світ як такий тоді не розширювався <...> існують інші течії, значно гостріші для слухачів. Наприклад, рок-музика, що широко побутує в суспільстві. Поява рок-опер Ендрю Ллойда Веббера не була випадковістю. <...> Веббер зберіг загальну схему побудови опери, проте наповнив її новим змістом. “Опера” з італійської перекладається як “сцена”, тож будь-яке поставлене на лаштунках дійство з музикою можна так назвати» [225].

Безумовно, сучасні постановки позначені індивідуальністю, хоча не завжди є новаторськими у буквальному сенсі. Рідко можна створити щось абсолютно нове, і часто це лише переосмислення минулого, говорить Н. Хілобок [235, с. 194]. Уже в першій половині XX століття А. Берг, як вже наголошувалося, вивів оперу на новий рівень художнього експерименту, створивши свого «Воццека», що став першим зразком атональної драми на музичній сцені. Цей твір не лише актуалізував радикальний злам у музичному мисленні свого часу, а й відкрив горизонти для подальших експериментів з формою, що розлого втілювалися у пошуках митців упродовж XX–XXI століть. У цьому річищі показовою стала опера Б. Бріттена «Peter Grimes» (1945), яка, попри відсутність радикальних авангардних знахідок, започаткувала новий тип драматургії. Її новаторство полягає в опрацюванні психологічних рис персонажів, їхньої внутрішньої мотивації, а також у поєднанні традиційних музичних форм з оновленими театральними стратегіями.

У контексті радикального прояву музичної парадигми XX століття не можна не згадати оперу «Moses und Aron» (1954) А. Шенберга — масштабну філософську алегорію, де експериментальна додекафонна техніка дванадцяти тонів поєднується з експресивними вокальними структурами, які виходять за межі класичних канонів. Сценічність опери полягає не лише у композиторському радикалізмі, а й у драматургічній глибині, що формує особливий тип музичного вислову, зосередженого на внутрішньому конфлікті.

Водночас важливим етапом у трансформації оперного сценізму ХХ століття стали експериментальні пошуки Ф. Гласа, зокрема його опера «Einstein on the Beach» (1976), яка вважається показовим прикладом музичного мінімалізму. У цьому творі композитор радикально відмовляється від традиційної драматургії та сюжетної лінії, вибудовуючи натомість звукову тканину на основі повторюваних структур, що поступово трансформуються. Ритмічна моторика, монотонна текстура та циклічна мотивна варіативність формують своєрідну акустичну медитацію, яка викликає у слухача нераціональне сприйняття часу і простору, створюючи ефект безперервності та гіпнотичної атмосфери. Водночас твір демонструє інноваційний підхід до використання сценічних засобів, де світлові ефекти, пластика тіла, відеопроєкції та візуальна складова загалом набувають статусу рівнозначних музичному компонентів, формуючи синкретичний простір, у якому стираються межі між оперою, драматичним театром і перформансом.

Серед радикальних зразків авангардної опери другої половини ХХ століття особливе місце посідає також і «Intolleranza 1960» (1960) Л. Ноно, твір, що поєднує новаторську композиторську мову з виразним соціально-політичним меседжем. Сценічність авторського задуму вирізняється застосуванням електронної обробки звуку, поліфонічною насиченістю, контрастною сценічною дією та використанням вокальних технік, які виходять за межі академічної традиції. Завдяки цьому «Intolleranza 1960» постає не лише експериментальним артефактом творчості, а й акцією композитора, спрямованою на критику суспільної несправедливості та репресій проти людської гідності.

Наприкінці ХХ століття прагнення до міждисциплінарного синтезу та мультимедійної експресії в оперному мистецтві набуває нового виміру в проєкті «Opera» Ж.-М. Жарра, реалізованому в рамках масштабної події «La Défense — A City in the Sky» (1990). Хоча цей твір не належить до традиційного оперного жанру, проте він функціонує як гібридна музично-візуальна інсталяція, в якій поєднуються електронна музика, театралізоване дійство, світлові ефекти, архітектурне середовище та новітні сценічні технології. Композитор

поєднує складні електронні звукові текстури з динамічними проєкціями, чим створює цілісну просторово-акустичну подію, що претендує на статус опери нового типу — постжанрової, неконвенційної, тотальної за масштабом емоційного й технологічного впливу на реципієнта.

Окреслені новаційні тенденції демонструють суттєве розширення жанрових та технологічних меж оперної сценічності, що заклало передумови для подальшого розвитку інноваційних художніх практик у ХХІ столітті. Відмова від класичної драматургії, пошук нових форм сценічної дії, а також інтеграція мультимедійних засобів є важливими рисами сучасної оперної режисури та композиторської творчості. Як наголошує Л. Хоролець, сучасні композитори і режисери опери не бояться порушувати традиційні кордони сценічності, експериментуючи з візуальними ефектами, відеоартом, електронною музикою та навіть інтеграцією соціальних і політичних тем, що дає нове життя класичному театральному мистецтву [237].

У ХХІ столітті спостерігаємо появу цілої низки експериментальних оперних проєктів, у яких композитори та режисери активно співпрацюють із митцями суміжних сфер — візуального мистецтва, кінематографа, медіарту, цифрових технологій. У результаті змінюється не лише структура оперної вистави, а й принципи взаємодії з аудиторією, де сам глядач дедалі частіше перестає бути пасивним спостерігачем та залучається до процесу як активний співучасник. Серед знакових зразків виокремимо проєкти, що засвідчують прагнення до технологічного й жанрового синтезу. Так, опера «Rebonds» (2005) французького композитора Ж.-К. Ріссета вибудована на інтеграції акустичних інструментів і пристроїв електронної обробки звуку. Автор експериментує з просторовістю звучання, темпоральною мінливістю та незвичними сонорними текстурами, що уможливлюють вихід за межі традиційної музичної драматургії. Звукова структура опери постає радше як процес, у межах якого формоутворення відбувається на постійних трансформаціях акустичного поля. Інший приклад — «The Exterminating Angel» (2016) Т. Адеса. Створений за мотивами однойменного фільму Л. Бунюеля твір поєднує традиційні

елементи оперної драматургії з сюрреалізмом, передусім завдяки використанню циклічної фрагментарної структури та шокуючої образності. Митець уникає звичних ліній розвитку, його музика насичена мікротоновістю, кластерними нашаруваннями та психоделічною атмосферою. Такий підхід дозволив Т. Адесу втілити бунюелівські сюжетні наративи реальності й марення, де логіка подій підпорядковується не причинно-наслідковому розвитку, а внутрішній ритміці сновидінь та повторів. Сценічність «*The Exterminating Angel*» полягає в тому, що композитор моделює драматургію як замкнене коло, у якому психологічна напруга наростає не шляхом зовнішнього конфлікту, а через повторення сцен та фрагментацію часу, чим досягається ефект постійного «екзистенційного застрягання», що втілює абсурдність і безвихідь людського буття, знакової теми сюрреалістичної кінематографічної естетики Л. Бунюеля.

У цьому річищі на особливу увагу заслуговує також опера «*Written on Skin*» (2012) Дж. Бенджаміна — знаковий твір, що став однією з найрезонансніших подій сучасного музичного театру. Задум вирізняється тонким поєднанням витонченої гармонічної мови, багаторівневої ритміки та глибокої психологічної напруги. Композитор досягає високого емоційного ефекту завдяки майстерній оркестровці та метафоричному вислову, зосередженому на внутрішніх мотиваціях персонажів і межах людської гідності. Як наголошує Т. Ешлі, «еротичний, проте водночас жорстокий сюжет утворює неоднозначну медитацію про трансформаційну силу мистецтва. Створення ілюмінованого рукопису призводить до прелюбодіяння, вбивства та, зрештою, канібалізму <...> Партитура вражає напругою та деталізацією, як вокальних, так і інструментальних партій» [258]. Від моменту прем'єри на фестивалі в Екс-ан-Провансі (2012) опера здобула статус одного з найоригінальніших творів XXI століття, швидко увійшовши до репертуару провідних оперних театрів Європи та США.

Ще одним прикладом експериментальних виявів оперної сценічності XXI століття є проєкт «*La Traviata Remix*» (2009) британської композиторки Л. Шо, де здійснено радикальне переосмислення класичної опери Дж. Верді

засобами цифрової культури. Ремікс-опера поєднує фрагменти оригінальної музики з електронними аранжуваннями, візуальними інтервенціями та мультимедійними ефектами, що перетворює «стару» оперу на інтерактивну форму сценічного дійства. Такий підхід демонструє тенденцію до переосмислення класичного репертуару, що базується на перенесенні класичних оперних творів у нові просторово-технологічні та естетичні координати дії, що суттєво відрізняються від первісного академічного середовища втілення.

У свою чергу, опера «The Perfect American» (2013) Ф. Гласа, створена за мотивами біографії Уолта Діснея, репрезентує глибоко психологічне трактування відомої постаті, занурене у простір ідеологічних уявлень і масової культури. Визначальним елементом музичної мови твору є принцип повторюваності, характерний для стилю композитора. Завдяки цьому циклічні інтонаційні структури та монотонна ритміка формують відчуття внутрішньої зацикленості, напруги та психологічного тиску. Через звукові повтори композитор неначе фіксує персонажа в межах його страхів, одержимостей, ідеологічних фантомів — образів і міфів, що нав'язуються свідомості. Постать У. Діснея інтерпретована композитором не лише в автобіографічному ключі, а й як уособлення культурного феномена (як символ американської масової культури, мультимедійної легенди з суперечливою репутацією).

Український оперний дискурс ХХІ століття демонструє відкритість до світових експериментальних практик, адаптуючи інноваційні підходи до локального культурного контексту. Так, опера «Opera Rustica» Є. Станковича репрезентує процес камералізації жанру та тяжіє за формою до розгорнутого вокального циклу або кантати. Твір вирізняється синтетичним типом композиції, у якому поєднуються елементи номерної структури (сім розділів, включно з увертюрою) із наскрізним тематичним розвитком та варіаційно-мотивною логікою. Фольклорна основа опери, закорінена в поезії Б. Олійника, реалізується через використання народнопісенних інтонацій, звукообразної символіки та інтонаційного звукопису, де сам мелос «демонструє концентроване суміщення різних жанрових витоків — токати <...>, романсу <...>, колиско-

вої та ноктюрну <...> концептуально-семантичне переформатування внаслідок модуляції в академічну традицію формує специфічну комунікаційну ситуацію “знайоме — незнайоме”, слугуючи перцептуальному складанню іншого, алюзійного виміру вже опанованого на рівні перцепції інтонаційного пласта» [228, с. 131].

До сучасних українських оперних проєктів, що поєднують цифрову естетику з національними історичними наративами, належить опера-кабаре З. Алмаші «ТГШ. Подорож у часі»⁸. Цей твір можна розглядати як спробу деконструкції канонізованого образу Т. Шевченка через звернення до його «альтернативної» постаті — емоційної, світської, живої, з притаманними йому людськими пристрастями. Концепція опери базується на незавершеному романі «Мочиморди» Г. Шкурупія, письменника «розстріляного відродження», опублікованого у журналі «Нова Генерація» (1930). Саме лібрето опери базується на використанні текстів Г. Шкурупія з коментарями, при цьому лібретистка О. Павлова працювала також з архівами, листами не лише Т. Шевченка і М. Костомарова, а й вишукувала факти, що збагатили подієвий ряд постановки. Завдяки цьому прочитується «символічна присутність Шевченка під час Революції Гідності на Майдані та зараз, під час повномасштабного вторгнення рф» [160], а Шевченкове поетичне гасло «Борітеся — поборете!» постає як контрапункт до російської пропаганди. З. Алмаші, відомий своїм новаторським стилем і схильністю до інтеграції сучасних виконавських технік, створив партитуру, що поєднує елементи класичної та електроакустичної музики з використанням ритмів кабаре. Проєкт не лише апелює до національної історії, а й активно інтерпретує її в координатах сучасної соціокультурної та політичної ситуації. Таким чином, опера-кабаре «ТГШ. Подорож у часі» є яскравим прикладом українського експериментального сценізму XXI століття, вона переконливо доводить, що сучасний театр здатен не лише відроджувати історичні постаті, а й актуалізувати їхню роль у постколоніальному дискурсі.

⁸ Створена з нагоди 210-річчя від дня народження Тараса Шевченка, вона є результатом співпраці митців з різних міст України — композитора Золтана Алмаші (Київ), авторки лібрето Олени Павлової (Львів) та режисера Армена Калояна (Харків). Проєкт реалізовано спеціально для харківської «Схід ОПЕРИ» за підтримки Українського культурного фонду.

Академічний вимір оперної сценічності віддзеркалює звернення до аудиторії через класичні виражальні форми, у межах яких музика і спів зберігають пріоритетне значення. Такий підхід ґрунтується на традиціях оперного театру, де сценічна організація підпорядковується логіці музичної драматургії, а режисерські та пластичні рішення виконують функцію її підтримки та смислового акцентування. Водночас навіть у цій моделі оперотворчості сценічність не обмежується ілюстративною роллю, а постає як засіб виявлення внутрішньої драматургії музичного тексту, забезпечуючи цілісність художнього сприйняття оперної вистави.

Проте в умовах сучасної конкуренції з іншими видовищними видами мистецтва, як-от кіно, театр, цифрові шоу, медіарт, опера змушена адаптуватися до нових умов. Так, у 2019 році на сцені Національної опери України з успіхом пройшла оновлена версія опери Дж. Россіні «Севільський цирульник». Ця постановка стала яскравим прикладом сучасного підходу до перепрочитання «класичної» сценічності, коли, зберігаючи автентичну музику та сюжет, вона інтегрує нові театральні рішення та елементи сучасної культури. У постановці «Севільського цирульника» режисер А. Солов'яненко відійшов від традиційної естетики, характерної для його попередніх робіт, і звернувся до експериментальних сценічних рішень, вдаючись до іронічного переосмислення класичного матеріалу. Як зазначає І. Бурнашов, інтерпретація режисера набула позачасового виміру, порушуючи звичні оперні умовності та пропонуючи глядачам новий кут зору на канонічний твір [34, с. 5]. Важливу роль у формуванні новаторського простору відіграла сценографія А. Злобіна. Події опери були перенесені з вуличок Севільї до умовного простору сучасного європейського торговельно-розважального центру, що надало сюжетним колізіям актуальності. Особливою сценічною метафорою стала сценографія другої дії — помешкання Бартоло, оформлене з численними алюзіями на масову культуру: скульптура Дарта Вейдера, барна стійка, концертний рояль, офісні меблі, бібліотека, плазмований телевізор. Застосовані візуальні елементи надали інтерпретації усталеного сюжету іронічного контексту, підсилили коміч-

ний ефект постановки та внесли елемент легкої пародійності, характерної для постмодерної театральної оптики.

Важливу роль у формуванні сучасного сценічного образу вистави відіграли також і костюми дійових осіб, розроблені художницею Г. Іпатьєвою. Їх стилістика поєднувала елементи повсякденного одягу (джинси, халати) з театралізованими деталями (високі кашкети, аплікації), підкресливши як індивідуальні риси персонажів, так і прагнення переосмислити класичну оперу в координатах сучасного буття. Такий дизайн вбрання створив ефект дистанціювання від історичного антуражу, водночас увиразнив актуальні культурні коди, впізнавані публікою. При цьому особливої уваги заслуговує образ Фігаро, який виконував свою арію, віртуозно пересуваючись сценою на самокаті, що вимагало від виконавця високої фізичної витривалості та бездоганного володіння вокальною технікою.

Оригінальність постановки посилилася активним залученням елементів сучасної медіакультури. Зокрема, граф Альмавіва взаємодіяв із публікою в образі «публічної персони», він спілкувався з журналістами, робив селфі, що створювало алюзії на сучасний медіапростір. Саунддизайн також містив несподівані рішення: сцену серенади супроводжувала електрогітара, яка додала звучанню експресивності та легкого рокового колориту [234]. Сцена дуелі між Альмавівою та Бартоло була стилізована як пародійна алюзія на кінематографічні кліше, зокрема боротьбу на світлових мечях із «Зоряних війн». Такий режисерський прийом загострив традиційну жанрову специфіку опери-буфа і надав сцені іронічного, легковажного характеру, підсилюючи комічну складову вистави в дусі постмодерного театального мислення.

Водночас, попри значну кількість інтерпретаційних новацій, музичне полотно «Севільського цирульника» залишилося недоторканим: партитура під орудою М. Дядюри була виконана без скорочень чи адаптацій. Незмінним залишилося й лібрето Ч. Стербіні, що засвідчило свідоме прагнення постановників зберегти текстову й музичну цілісність оригінального твору. Як наголошує М. Черкашина-Губаренко, оновлений «Севільський цирульник» —

це «дуже позитивний крок театру, адже популярні твори, які любить публіка, треба оновлювати і давати їм нове життя <...> Сценографічне рішення допомогло режисеру підключитися до святкової атмосфери» [Цит. за: 172]. Такий баланс між повагою до класичної традиції та відкритістю до сміливих режисерських інтерпретацій дозволив створити постановку, що водночас апелює до канону й актуалізує його для сучасного глядача.

Показовим прикладом інтерпретації комічного оперного жанру в сучасному українському сценічному просторі є постановка опери Г. Доніцетті «Viva la Mamma» («Нехай живе мама, або Театральні порядки та безпорядки») у Київському муніципальному театрі опери і балету для дітей та юнацтва. Режисер В. Пальчиков утілює динаміку та легкість музики італійського композитора, підкресливши її образну яскравість через метафоричний «феєрверк мелодій». Такий режисерський підхід сприяв формуванню виразної комедійної атмосфери, що посилює увагу глядачів і сприяє їх емоційному залученню до сценічної дії. Такий підхід, на думку Т. Реви [185], ламає оперні штампи та відкриває двері до нових сценічних і музичних форм. «Viva la Mamma» традиційно включає виконання арій італійською мовою, в той час як речитативи адаптують під мову країни, де йде вистава. У київській постановці музичні номери звучали італійською, а речитативи виконувалися українською (відповідно до авторської ремарки). Цей мовний симбіоз зробив постановку більш зрозумілою та доступною для публіки, водночас зберігши її італійський колорит.

Режисерське рішення В. Пальчикова вирізняється сучасним підходом до сценічної організації, що виявляється як в оригінальному оформленні простору, костюмному вирішенні та пластиці персонажів, так і в поєднанні візуальних кодів різних історичних епох. Така стилістична еkleктика створює ефект позачасовості сценічної дії та підсилює її комедійне забарвлення. Важливою складовою постановчого задуму стало звернення до стереотипів сучасної культури, інтерпретованих у дусі театральної іронії. Так, роль директора театру у виконанні В. Стрелкова супроводжується сценічною присутніс-

тю охорони, стилізованої під представників спецслужб. Візуальні атрибути (мікрофони, сонцезахисні окуляри, експресивна пластика рухів тощо) формують гротесковий образ, що апелює до клішованих маскультурних уявлень про владу. Образ Піпетто у виконанні Т. Масана режисером інтерпретовано з використанням елементів репу та брейк-дансу, що певним чином деконструює класичну оперну традицію та відкриває простір для діалогу з глядачем.

Водночас роль мами Агати як центральної комічної фігури (у виконанні А. Гонюкова) функціонує у межах режисерського задуму як композиційно стабілізуючий елемент. Її впевнена сценічна присутність, насичена пластичними й вокальними акцентами, надає загальній дії гротескового характеру, формуючи своєрідну смислову «вісь», довкола якої обертається драматургічний розвиток з рисами навмисної хаотичності. Образ Агати інтерпретується як пародійно-впізнаваний, створений через стилізацію маскультурних штампів, що підкреслює іронічну тональність сценічного рішення.

Сценографічне рішення Л. Нагорної позначене тенденцією до стилістичної еkleктики та навмисного експериментування з візуальними кодами різних епох. Це виявляється не лише у костюмах персонажів, а й у побудові сценічного простору, де співіснують монументальні елементи — від античних колон до сучасних рекламних щитів, які свідомо піддаються руйнуванню в процесі дії, формуючи ефект художнього хаосу. Водночас хор під орудою А. Масленнікової виконує не лише музичну, а й сценічно-активну функцію, набуваючи статусу повноцінного учасника дії. Його інтерактивність реалізується через безпосереднє включення в мізансцени, реакцію на події на сцені та взаємодію з виконавцями.

Яскравим прикладом осучаснення класичної оперної сценічності є постановка «Травіати» Дж. Верді, презентована публіці у 2022 році на сцені Національної опери України. Сучасна версія твору суттєво відступає від історичного антуражу XIX століття, проте зберігає емоційну й концептуальну цілісність першоджерела. Режисерська команда на чолі з А. Солов'яненком перенесла події у сьогодення, що надало твору нової візуальної виразності. Зок-

рема, костюми персонажів мають риси постмодерної стилістики. Як приклад, образ Віолетти трансформовано відповідно до естетики нашого часу — вона з'являється на сцені у блискучому комбінезоні з мінішортами, а в іншій сцені — у вбранні для верхової їзди. Така візуальна трансформація сприяє переосмисленню образу традиційної героїні в контексті актуальних уявлень про жіночість, соціальну роль і тілесність. Водночас, попри радикальні стилістичні зміни, основна драматургічна лінія зберігається — опера залишається історією про трагічне кохання, страждання, вибір і жертву.

Осучаснення класичного оперного репертуару стає ефективним інструментом для оновлення театральної комунікації, що дозволяє мистецьким колективам залучати нову глядацьку аудиторію через переосмислення упізнаваних сюжетів. Такі постановки свідчать про еволюцію театру як відкритої творчої лабораторії, що демонструє гнучкість опери як жанрово-видової форми. Якщо ще кілька років тому подібні режисерські підходи залишалися радше поодинокими явищами українського культурного життя, зосереджуючись переважно у локаціях великих національних сцен, то нині процес режисерського переосмислення репертуарних академічних творів є характерним практично для усіх оперних труп [177].

Вагомим прикладом цього трансформаційного процесу є діяльність у рамках Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка резиденції «Схід OPERA»⁹, яка демонструє креативні підходи до оновлення жанру опери. До слова, зміна бренду певною мірою маркує перехід трупи до нової фази сценічного буття у прагненні не лише зберегти класичну традицію, а й формувати східноукраїнський центр музично-театральної культури. Відмова від виключно традиційного репертуару на користь жанрової гнучкості дозволила колективу збагатити межі сучасного сце-

⁹ Першою в Україні інституційною ініціативою, що спрямована на повноцінну підтримку молодих митців у сфері сучасного музично-театрального мистецтва, стала резиденція для співтворчості «Схід OPERA». Проект орієнтований на повний цикл створення камерних оперно-балетних вистав — від конкурсного відбору творчих команд до прем'єрного показу та подальшого просування нових постановок. Учасниками резиденції є молоді композитори, режисери, художники, хореографи, лібретисти, виконавці та артменеджери, які працюють у колаборації над формуванням цілісного музично-сценічного продукту.

нічного вислову. Важливим вектором цієї трансформації стало створення альтернативних сценічних майданчиків — камерної сцени, експериментального лофту як простору для реалізації сучасних оперних форматів. Така інфраструктурна та естетична гнучкість сприяє формуванню інтерактивного, багатофункціонального театрального простору, відкритого до інноваційних практик.

Показовим прикладом цього підходу стала лірико-комічна опера «Сват мимоволі» — дебютна постановка молодіжної групи театру (сюжет на основі твору Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», музика В. Губаренка). У виставі збережено жанрову структуру опери-буфа з притаманною їй системою розподілу персонажів-масок та комедійною палітрою розгортання дійства. При цьому окреслені тенденції демонструють, як національний канон може бути переінтерпретований у нових форматах без втрати автентичності, натомість набуваючи додаткових смислових нашарувань, що відповідає естетичним запитам сучасної публіки.

Комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» має глибокі історичні зв'язки з театральною традицією Харкова. Її сценічне життя в місцевому драматичному театрі імені Тараса Шевченка налічує понад дві тисячі вистав, починаючи від 1835 року. Звернення композитора В. Губаренка до цього тексту через півтора століття після його створення стало спробою вдихнути нове життя у добре відомий класичний сюжет, переосмисливши його засобами музичної драматургії та зберігши водночас характерну для твору іронічність, динаміку й народну стилістику. Такий художній жест не лише продовжив сценічне життя п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, а й засвідчив тяглість художнього мислення між поколіннями харківських митців.

У сучасній постановці опери «Сват мимоволі» творча команда молодих митців продемонструвала вдумливий підхід до переосмислення української класичної комедії, поєднавши канонічну основу з актуальними сценічними концепціями. Постановка вирізняється акцентом на гротесковій стилістиці, яка дозволяє загострити соціальні контрасти між претензійною «провінційною знаттю» та безпосередністю простолюду, зберігаючи при цьому сатири-

чний потенціал оригінального тексту. Такий підхід не лише вдихає нове життя в комічну природу твору, а й оновлює її через художні прийоми, базовані на діалозі з емоційним і культурним досвідом сучасного глядача.

Режисер Г. Лісова та сценограф А. Байтенова обрали естетику сценічного мінімалізму, що дозволило зосередити увагу на символічному прочитанні образів. Центральною сценічною метафорою виступає кошик — як унаочнення провінційного побуту й замкненості мислення персонажів. Шаржовані костюми (зокрема, жіночі сукні в стилі бідермайєр) та плетені меблі формують візуальну стилістику, що одночасно апелює до історичної конкретики й наголошує на карикатурності сценічної реальності. Особливо промовистим виявився образ пересувного тину у формі яйця — влучна метафора «вилуплення» персонажів, що підкреслює процес становлення та зміни їхніх соціальних ролей у межах сценічної дії. Як підкреслює М. Черкашина-Губаренко, «постановка стала важливою віхою у становленні молодіжного музичного театру Харкова <...> проєкт не лише вирізняється свіжим режисерським баченням, а й окреслює новий напрям творчої діяльності, зорієнтований на підтримку інновацій та промоцію сучасної української музики» [245]. Відкриття театального хабу, що спеціалізується на експериментальних формах, створює платформу для розвитку нової генерації митців, здатної осмислювати національну традицію крізь призму сучасного художнього мислення.

Опера «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич стала помітною подією в українському музично-театральному просторі¹⁰. Вона привернула увагу не лише масштабом постановки, а й підходами в новаторському перепрочитанні національної історії. Центральна постать дії — Вільгельм фон Габсбург, або Василь Вишиваний, ерцгерцог, який обрав українську ідентичність. Його життєпис, що віддзеркалює складний буттєвий шлях — від австрійського монарха до українського офіцера, захисника української справи, — склав ідеальну основу для сучасного сценічного переосмислення. Постановка за участі міжнародної українсько-австрійської команди вразила масштабом: по-

¹⁰ Прем'єра опери відбулася у 2021 році на сцені «Схід OPERA».

над 350 костюмів, триповерхова сценічна конструкція, складна електроакустична система, багатоканальна реверберація — усе це створило ефект глибокого просторового й емоційного занурення.

Особливе місце в опері посідає образ Вишиваного як людини, що існує на перехресті австрійського та українського національних просторів, між гендерною ідентичністю та суспільними очікуваннями. Лібрето С. Жадана, створене на основі документальних матеріалів і свідчень, реалізовано у формі своєрідної метафоричної та багат шарової за подієвістю драми і функціонує як своєрідна лінза, крізь яку відкривається глибина ідентичності В. Вишиваного у його екзистенційному виборі між внутрішнім особистісним світом і політичною долею. Лібретист зазначає, що Вишиваний — «це постать, яка багато чого пояснює і в українській історії, і в нашому сьогоденні. <...> наскільки циклічною є історія, і наскільки події 1918–20 років ХХ століття в чомусь співзвучні подіям, які відбуваються сьогодні в Україні <...> важлива річ <...> це прийняття української ідентичності» [146].

Режисер Р. Держипільський побудував сценічну дію на принципах вертепу, який у цьому випадку не просто виконує декоративну роль, а прочитується як символ історичної нарації, де сплелися приватна біографія, колективна пам'ять і національний міф. Монументальна металева конструкція легко перетворюється на вокзал, окопи, тронну залу, класну кімнату — в усьому простежується монтажна логіка сучасного театру. Простір стає багат шаровим: на різних ярусах одночасно розгортаються події у різних часових періодах. Очевидно, саме ця багат площинність дозволяє поєднати і документалістику, і притчу з її реальним та символічним контекстами.

Композиторка А. Загайкевич створила унікальну музичну мову, в якій поєднуються елементи авангардних технік, електроакустики та інтонаційної варіативності. Ключовим виразовим засобом у вокальних партіях стала техніка *sprechgesang* — вокально-декламаційна манера, що функціонує на межі між співом і мовленням. Такий тип інтонування дозволяє передати внутрішню напругу, психологічну вразливість поряд з драматизмом вислову, що ча-

сто неможливо відтворити традиційною белькантовою технікою співу. Окрім того, авторка активно використовує багатоканальну електроніку з ефектом реверберації, створюючи враження «аурного» простору — специфічного звукового середовища, що занурює слухача в сценічну реальність. Цей ефект особливо відчутний у масових сценах (вокзальна суєта, військові дії, народні зібрання тощо), що наче розчиняє межі між внутрішнім і зовнішнім простором героя. Ще одним композиційним принципом стало використання техніки *klangfarbenmelodie* («мелодія тембрів»), що бере початок у творчості А. Шенберга. Завдячуючи цьому прийомові оркестр не просто супроводжує персонажа, а неначе коментує та «забарвлює» емоційний його стан, вимальовуючи психологічний рельєф сцени. Така авторська музична мова вимагає від співаків не лише бездоганного володіння інтонацією, а й глибокого занурення у партитуру, де спів, слово, жест і дихання зливаються в один пластичний наратив.

Однією з особливостей опери «Вишиваний. Король України» є безпосереднє звернення до теми гендерної ідентичності та тілесності головного героя. Цей аспект, заснований на історичних відомостях, що, зокрема, активно досліджені у працях Т. Снайдера, органічно вплетено в драматургічну тканину твору [204]. Інтимні моменти, подані через сценічну дію, не мають сенсаційного характеру — вони осмислюються як глибоко особистісні переживання героя, котрий шукає свою цілісність і можливість бути собою в межах жорстко нормативного, патріархального суспільства початку ХХ століття.

Символічні жести та сценічні образи (наприклад, вінки, що їх кидають кадети, зустрічі з Дівчиною, сцени особистих роздумів) формують складне дискурсивне поле, у якому співіснують елементи історичної реконструкції, феміністичного переосмислення та квір-інтерпретації. Такий підхід для української опери є безпрецедентним, адже в опері образ В. Вишиваного набуває не лише політичного чи національного окрасу — герой постає як персонаж, що переживає кризу ідентичності, прагне бути вільним і в любові, і в патріотизмі, і в самовизначенні. Саме ця вразливість і водночас гідність героя створює новий тип оперної драматургії, позбавленої стереотипів, відкритої до ба-

гатованості та здатної порушувати складні теми без прямолінійності, проте з великою художньою силою.

Опера «Вишиваний. Король України» — це символічна подія в українському культурному полі, що виходить далеко за межі сценічного висловлювання. Як своєрідний інституційний маніфест опера вперше на державному рівні звертається до маргіналізованих тем, зокрема до питань гендерної ідентичності, тілесності й сексуальності. Те, що ще донедавна замовчувалося або перебувало на периферії, тут стає одним із центрів смислового навантаження. Разом із тим постановка яскраво демонструє можливості технологічного прориву в українській опері: складна сценографія, електроакустика, багатоканальна реверберація, візуальні й світлові ефекти формують новий тип театрального простору, відкритого до інтермедіальних експериментів. Очевидно, саме в такому просторі можна візуалізувати й озвучити ті сторінки історії, які складні для втілення в традиційному оперному дискурсі.

У контексті сучасного театрального процесу дедалі більшого значення набуває діяльність Дніпровського академічного театру опери та балету. Артистична практика колективу поєднує збереження класичної традиції з відкритістю до нових форм і театральних викликів. Їхня діяльність не обмежується лише сценою: благодійні ініціативи, спрямовані на підтримку військових, переселенців і дітей, що потребують допомоги, формують у глядача відчуття соціальної причетності.

Поряд із соціальною активністю театр демонструє високу художню динаміку. Особливий імпульс цей процес отримав у 2019 році, що став знаковим у творчій біографії колективу. Нові постановки позначені сміливим режисерським баченням, увагою до новаційних форм та орієнтацією на оперну естетику XXI століття. Новаторським кроком стало відновлення оперети «Містер Ікс», сценографічне рішення якої засвідчило прагнення колективу до переосмислення академічних зразків жанру. У новій постановці оперети набула оновленого звучання завдяки вдалому поєднанню естетики класичного кабаре з елементами театрального авангарду. Режисерське трактування вистави

передбачає відхід від шаблонної сценографії на користь символічної форми виразу, де співіснують стильові коди різних епох і культур. Такий підхід дозволив осучаснити наратив оперети, не порушуючи її жанрової природи, створити на її основі своєрідну платформу для вільної театральної гри у межах стилістичного міксу сценографії. Разом із тим повернення до репертуару опери Дж. Верді «Набукко» стало особливим моментом у творчому житті театру. Опера отримала сучасну сценографію та нові костюми, які підкреслили її драматичну силу та актуальність, демонструючи, як класика може резонувати з сучасністю. Варто відзначити й те, що театр також активно експериментував із форматом концертних програм — до прикладу, у рамках «Симфощоу БаРОСКО» поєднано барокову музику з сучасними аранжуваннями. Не менш оригінальним проєктом став концерт класичної музики з використанням пісочної анімації «Пори року», який завдяки візуальній складовій додав новий вимір сприйняттю музики.

Сьогодні Одеський національний академічний театр опери та балету стабільно репрезентує себе як один із провідних центрів оперної культури України. Після низки резонансних проєктів, зокрема опери «Набукко» Дж. Верді, концертної програми «Останній романтик» за творами Р. Штрауса та концертного виконання «Тангейзера» Р. Вагнера, театр продовжує активний розвиток експериментальної сцени, впроваджуючи інноваційні режисерські концепції та сучасні візуальні підходи. Одним з яскравих прикладів цього поступу стала поява опери-вербатіму «Дракон» за мотивами п'єси Є. Шварца (музика А. Байбакова, лібрето П. Ар'є, режисер Є. Лавренчук). Цей проєкт, реалізований за підтримки Фонду Одеської національної опери, став не лише експериментальним сценічним кроком, а й знаковим дебютом для самої інституції у новому форматі. Як підкреслює А. Канарська, постановка стала «яскравим прикладом того, як одеська оперна сцена намагається вийти за межі традиційної опери, надаючи перевагу актуальним культурним, соціальним і політичним темам, реалізованим мовою мистецтва» [95]. Використання жанру вербатіму — документального театру, в основу якого покладено автен-

тичні тексти та свідчення, — дає змогу реалізувати складні сюжетні наративи, втілити їхню притчеву глибину, інтерпретуючи сучасною сценічною мовою. Проєкт підкреслює важливість інтеграції національних традицій із сучасними технологіями та підходами, що може стати фундаментом для формування відкритої та інклюзивної оперної культури в Україні.

Композитор А. Байбаков, відомий переважно своєю роботою у сфері кіно та анімації, свідомо відходить від традиційних оперних форм. Замість звичного вокального тексту він застосовує так звану «пташину мову» — вербальний експеримент, покликаний усунути надмірне навантаження на слово, яке, на його думку, «втратило свою автентичність» [95]. У результаті виникає унікальний аудіовізуальний досвід, де смисли й емоції передаються через інтонаційні структури, шуми та звукові текстури, що загострюють увагу глядача на глибинному прочитанні теми влади, насильства та особистого вибору. А. Канарська зазначає, що тема Шварцового «дракона» глибоко резонує з проблемами тоталітаризму і фашизації, акцентуючи увагу на внутрішніх переживаннях персонажів у їхніх способах співіснування з трагічними реаліями об'єктивного світу [95]. Саме це є важливою основою режисерського втілення: Є. Лавренчук наголошує, що для нього важливіше не політичне тлумачення, а розкриття цієї теми як внутрішнього монологу особистості та протесту. Дракон, за словами постановника, не є зовнішнім ворогом, а символом того, що людина може створити всередині себе, піддаючись маніпуляціям та авторитаризму [233].

Яскравим прикладом сучасних трансформацій в українському оперному просторі є діяльність Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, який наприкінці 2010-х років зазнав масштабної реорганізації. Програма «Український прорив» стала рушієм системних змін, що охопили усі аспекти функціонування цієї інституції — від побутової інфраструктури до управлінських стратегій та художньої політики. Регулярне оновлення репертуару (щонайменше чотири прем'єри на рік) за-

безпечує динаміку художнього процесу, сприяючи впровадженню сучасних інтерпретаційних стратегій в осмисленні класичних оперних творів.

Однією з ключових візуально-комунікаційних інновацій стала оновлена айдентика театру, що включає новий логотип, модернізоване архітектурне оформлення входу та інші маркери публічного простору, які сприяють відкритості інституції до ширшої аудиторії. Особливої уваги заслуговує відкриття камерної сцени «Дзеркальна зала» — мультифункціонального простору, який став платформою для експериментальних перформативних подій та ареною публічних дискусій. Таким чином театр послідовно вибудовує динамічну модель взаємодії з глядачем, що базується на принципах діалогічності, врахування запитів спільнот та популяризації нових оперних трендів.

Знаковим прикладом таких процесів, як зазначає О. Дудко, є прем'єра опери Р. Вагнера «Лоенгрін», що «стала індикатором зміни художньої парадигми сучасного українського театру» [73]. Постановку було реалізовано за участі міжнародної творчої групи. Режисер-постановник М. Штурм (Німеччина) запропонував концепцію, яка принципово відрізняється від канонічних підходів до інтерпретації вагнерівської драматургії. У співпраці з диригентом-постановником М. Юсиповичем та сценографом М. Енгельманом (Австрія) було розроблено цілісну візуально-акустичну модель вистави, в якій сучасна сценічна мова поєднується з глибинним прочитанням першоджерела. Постановка «Лоенгрін» репрезентує відхід від усталених шаблонів сценічної репрезентації, що домінували в українських театрах упродовж десятиліть.

Постановка «Діалогів кармеліток» Ф. Пуленка у Львівській національній опері, ще одного знакового проєкту, вирізняється аскетичністю сценічної мови та глибоким психологізмом втілення задуму композитора. Візуальний концепт сценографії ґрунтується на мінімалістичних рішеннях: темна колористика, стримані декорації, гра тіні й світла — все це акцентує увагу на внутрішньому драматизмі подій. Простір сцени вибудовано як поступово трансформований візуальний наратив: від геометризованих архітектурних форм,

що умовно позначають монастирське середовище, до абстрактного символу хреста, який у фіналі видозмінюється у монументальну фігуру розп'яття.

Ця динамічна візуальна метаморфоза фіксує зростання зовнішньої загрози та поступову ерозію внутрішнього світу персонажів, формуючи символічну вісь вистави, яка поєднує просторову конструкцію з екзистенційною напругою дії. Особливої емоційної сили набуває фінальний епізод — сцена гільйотини, гнітюча та трагічна, проте втілена без натуралістичних елементів завдяки концептуальному, узагальнено-символічному рішенням через пластику та спів. Поступове зменшення кількості черниць на сцені, при якому зникнення кожної супроводжувалося характерним звуком падінням леза гільйотини, відбувалося на тлі повторюваного співу *Salve Regina*, що поступово втрачав свою акустичну повноту в дедалі меншому складі виконавиць. Такий режисерсько-музичний хід спрямований на створення глибокого катарсичного ефекту, щоб викликати співпереживання у глядача.

Як наголошує Л. Кияновська, постановка В. Вовкуна «влучно і переконливо поєднує минуле і сучасне: за лаштунками французького монастиря, сплюндрованого і пограбованого якобинцями, вгадуються обриси зруйнованих російськими варварами українських музеїв і церков, а в постатях монахинь-мучениць, що свою смертну годину приймають з молитвою, — духовний чин сучасних українських жінок. Alegоричні зв'язки минулого та сучасного розкриваються і в суворих конструкціях сценічного простору, нагадуючи про терор піками, які виростають з арок монастиря, і в стилізованих під сучасну російську армію костюмах тюремників, і в експресивних мізансценах з похмурими посталями якобінців навпроти яких гідно виступають тендітні монахині» [103]. Цей символічний підхід в інтерпретації опери Ф. Пуленка засвідчує прагнення режисера не лише до збереження історичної достовірності, а й до активного осмислення сучасних українських реалій засобами музичного театру. У символічному пласті постановки «Діалогів кармеліток» минуле і сучасне переплітаються в єдину траєкторію духовного спротиву, де

сцена перетворюється на простір пам'яті, колективної травми та переосмислення ідентичності.

На нашу думку, подібні постановки відкривають нові горизонти для збагачення меж оперної сценічності, що опукло простежуємо у творчій діяльності креативних виконавців, сценографів, режисерів. Водночас реакція публіки свідчить про те, що будь-яка інновація в межах традиційного жанру породжує амбівалентні оцінки. Це цілком природно, адже канонічні оперні твори функціонують у межах усталеної рецептивної традиції, що формувалася протягом тривалого історичного періоду та закріпила певні очікування щодо художньої мови, стилістики й драматургічної логіки. Проте саме ці дискусії, які виникають у точках зіткнення традиції з новаторством, є показником відкритого до новацій оперно-театрального середовища, в якому співіснують збереження класичних взірців та пошук нових форм вираження.

Зростаючий інтерес до оперного мистецтва в Україні виявляється у кардинальному переосмисленні оперної сценічності завдяки впровадженню нових сценічних форм і підходів, які виходять за межі традиційних інституційних моделей. Яскравим прикладом цього є постановка опери Г. Перселла «Дідона та Еней» у рамках проєкту «Open Opera Ukraine» (2018). Ця деконтекстуалізація опери — перенесення її з класичного театрального середовища у сучасні урбаністичні простори — демонструє прагнення постановників зробити жанр доступнішим для ширшої аудиторії та налагодити нові моделі взаємодії між мистецтвом і публікою.

Команда «Open Opera Ukraine» позиціонує себе як «незалежний проєкт, що формує нову культуру споживання музичного інтелектуального продукту через здійснення сучасних оперних постановок, розвиток аудиторії та професіоналізацію молодих талантів» [34, с. 10]. Саме тому організатори проєкту ставили за мету не лише естетичне втілення оперного твору у повноті його образно-стильових конфігурацій, а й реалізацію культурно-освітньої та експериментальної складових, спрямованих на розширення уявлень про можливість інтерпретації барокового репертуару в сучасному просторі.

У зверненні до оперної спадщини Г. Перселла та інших барокових композиторів формація «Open Opera Ukraine» прагне оновити художній дискурс українського музичного театру шляхом реалізації історично-інформованої інтерпретації барокового репертуару. Важливим компонентом у цьому річизі є застосування автентичної манери співу та реконструйованих давніх інструментів. Для реалізації постановки опери було сформовано оркестр, у складі якого використовувалися автентичні інструменти барокової доби. Їхній характерний темброво-мелодичний фонізм сприяв зануренню слухачів в атмосферу епохи. Зокрема, барокові смички на жильних струнах та старовинний інструментарій (теорба, флейти, клавесини та ударні) забезпечили точну автентичність звучання. Особливу увагу в інструментальному складі заслуговує присутність теорби — струнного інструмента, що був широко вживаним в англійській бароковій музиці та відіграє важливу роль у *basso continuo*. В основі оркестру — клавесин, який завдяки своїй тембровій виразності істотно збагачував загальне звучання, надаючи йому глибини та стилістичної достовірності. Завдяки цьому сценічне втілення твору набуло не лише музичної, а й контекстуальної достовірності, занурюючи слухача в естетику XVII століття.

Креативна група ентузіастів поставила за мету оживити сценічне трактування, подолавши умовну статичність, яка, на їхню думку, притаманна значній частині традиційних постановок вітчизняних оперних театрів. Як наголошує Ю. Пальцевич, «у київській “Дідоні” <...> і музичне, і постановочне рішення виявилися далекими від стереотипу про монументальне, орнаментальне, серйозне і величне бароко. Камерність, легкість, рухливість аж ніяк не завадили “Дідоні”, а навпаки — дозволили втілити присутні в музиці опери зіставлення серйозного та комічного, підкреслити її строкатість і наблизити до слухача. Постановники відмовилися від традиційного театального залу <...> це дало можливість влаштувати цікаве світлове рішення, споглядати оперу з усіх боків, а при бажанні — і дотягнутися рукою до сцени і виконавців» [168].

Слід підкреслити, що будь-яка нестандартна новаторська інтерпретація класичної опери закономірно привертає увагу поціновувачів жанру. Подібні постановки стають своєрідною художньою домінантою, особливо в умовах інтенсивного пошуку нових форм і підходів до інтерпретації давніх шарів оперної класики в українському художньому просторі. Їхня просвітницька місія полягає у збагаченні естетичного досвіду реципієнта, здатності переосмислити традиційне сприйняття опери на основі сучасного рецептивного досвіду, збагаченого уявленнями про жанрові межі та можливості оперно-театрального простору.

У цьому сенсі постановка барокової опери Д. Бортнянського «Креонт», прем'єра якої відбулася у листопаді 2024 року в залі Дипломатичної академії України, органічно вписується в контекст оперної сценічності XXI століття. Ця подія стала знаковим кроком у процесі повернення українських виконавців до автентичних витоків національного барокового мистецтва [8]. Як зазначає О. Шуміліна, «сучасна інтерпретація “Креонта” не просто повертає до життя історичний твір, а й збагачує його новими сенсами, роблячи його актуальним і зрозумілим для сьогоденної публіки» [252, с. 39].

Аналізовані проєкти свідчать про розширення можливостей для творчої ініціативи митців за межами традиційних форматів оперної постановки. Такі вистави відкривають нові форми комунікації з глядачем, орієнтуючись на сучасну аудиторію, яка дедалі частіше виявляє зацікавлення до інноваційних мистецьких практик і готовність до переосмислення канонічних творів. У XXI столітті експериментальний вимір сценічності в оперному мистецтві постає як результат зміни творчих стратегій митців — режисерів, сценографів, композиторів, виконавців, — які розробляють нові режисерські стратегії та сценічні моделі втілення оперного твору. Саме через інтеграцію мультимедійних технологій, застосування нетрадиційних просторових рішень, міждисциплінарні колаборації та посилену роль глядача як співучасника формується нова сценічна парадигма оперної вистави. Вона балансує між збереженням естетики класичної традиції та постійним пошуком актуальних засобів вира-

ження. У центрі цих змін опиняється виконавець, який уже не обмежується функцією музичного інтерпретатора, а виступає як учасник драматургічного моделювання постановки. При цьому здобутки українських театрів — від барокових постановок в рамках діяльності формації «Open Opera Ukraine» до інституційних проєктів Львівської, Київської, Харківської, Дніпровської та Одеської опер — засвідчують не лише високу адаптивність національного оперного театру до нових викликів, а і його активну участь у глобальному світовому експериментальному театральному дискурсі. Сценічні практики останніх років доводять, що українська опера здатна формально та естетично переосмислювати канони, залишаючись водночас глибоко вкоріненою в культурну пам'ять та відкритою до новацій.

Підсумовуючи, зазначмо, що оперна сценічність — це багатовимірне поняття, що охоплює історичні, естетичні, режисерські та педагогічні аспекти оперного мистецтва. У широкому розумінні сценічність відображає театральну часопросторову природу опери — її здатність синтезувати різні види мистецтва (музику, поезію, драму, образотворчі елементи, танець тощо) у єдиний сценічний образ. Натомість у вузькому розумінні під сценічністю можна розуміти специфічно сценічні прийоми — тобто її внутрішню театральність, драматургічну та візуальну виразність на сцені. Вузьке трактування зосереджується на тому, як саме втілюється опера у постановочних рішеннях, акторській грі, сценографії, які разом формують сценічну образність твору. Іншими словами, вузьке розуміння сценічності стосується суто практичних принципів драматургічно-просторового втілення опери — того, наскільки переконливо оперний твір «оживає» перед глядачем.

З історичної точки зору простежується еволюція оперної сценічності — від орієнтації на «життєву правду» в добу реалізму до сміливих експериментів авангардного театру. У подальшому розвитку опери з'явилися новаторські підходи, що збагатили межі традиційної оперної естетики. З позицій естетичного підходу феномен оперної сценічності ідентифікується як система художніх принципів, що забезпечують емоційно-психологічний вплив опери на

глядача. У цьому контексті сценічність прочитується як здатність оперного дійства хвилювати, захоплювати та переконувати, поєднуючи музику, сценічну дію і візуальні засоби в цілісне естетичне переживання.

Сценічність як режисерський вимір передбачає аналітичне осмислення опери не як завершеної музичної форми, а як відкритої структури, що набуває завершеності лише в процесі часопросторового втілення. Саме постановка як синтез музики, сценічної дії та візуального ряду розкриває перформативну природу оперного твору. Цей вимір сценічності охоплює низку важливих рішень — від вибору стилю постановки та історичного контексту до визначення ключових ідей, що висуваються на передній план. Саме режисура формує сценічну концепцію опери, визначає темпоритм, манеру акторської гри, характер візуального оформлення та способи комунікації з глядачем.

Педагогічний вимір оперної сценічності полягає у збереженні та передачі професійних знань та виконавських традицій. При цьому опера як синтетичне мистецтво вимагає комплексної системи освіти, що охоплює широкий спектр музично-театральних дисциплін, спрямованих на осмислення як історично сформованої традиції, так і сучасних інтерпретаційних новацій. У процесі навчання формуються навички цілісного сценічного мислення, здатність інтегрувати музичний, драматургічний та візуально-пластичний компоненти оперного дійства, що забезпечує тяглість і поступальний розвиток оперного жанру в межах професійної театральної культури.

3.2. ОПЕРНА СТУДІЯ НМАУ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є унікальним явищем академічної мистецької освіти. Вона одночасно функціонує як навчальний підрозділ і як професійний музичний театр — має власний репертуар, штат солістів, оркестр і постійну сцену. Така подвійна природа робить студію творчою майстернею, де майбутні оперні співаки, диригенти, режисери та інші фахівці опановують сценічну практику в умовах,

максимально наближених до реального театру. В українській мистецькій освіті подібний навчальний центр — явище виняткове: повноцінна оперна студія як театральна інституція існує лише при НМАУ ім. П. І. Чайковського, попри те що в Україні діє п'ять вищих музичних навчальних закладів. Її діяльність з-поміж інших студентських театральних спільнот вирізняє наявність будівлі повноцінного театру, стаціонарного оркестру, хору та балету, складу солістів та повноцінної репертуарної політики, що включає як класичні оперні зразки, конче необхідні для розвитку майстерності молодого співака та оперно-симфонічного диригента, так і експериментально-пошукові постановки студентів-режисерів. Як наголошує М. Телішевський, «унікальність оперної студії, як компоненту виняткової ваги, у плеканні вокаліста-професіонала, важко переоцінити. Практично кожен із вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів України має подібну інституцію у своєму форматі. І кожна з них слугувала джерелом професійного росту і відігравала роль підготовчого етапу до старту у практичній діяльності видатних представників національного вокального мистецтва <...> Окрім цього, оперні студії консерваторій постають експериментальними творчими колективами, які збагачують мистецьке життя міста та краю, включаючи у свій репертуар взірці світової класики, нерідко відсутні на місцевих професійних оперних сценах, здійснюють регіональні прем'єри творів національних та зарубіжних композиторів, реалізують фондові записи, співпрацюють з оперними театрами у масштабних проектах тощо. Історія кожної з оперних студій українських консерваторій, інститутів та музичних академій має власну генезу, комплекс традицій, зумовлений генеральними напрямками та пріоритетами діяльності, репертуарними тенденціями, технічно-вокальними, режисерськими установками» [217, с. 264].

В історичному розвитку студії простежується тісний зв'язок із національною оперною традицією та водночас відкритість до європейського оперного мистецтва — такий синтез і обумовлює її художній універсалізм. Під цим поняттям розуміється здатність охоплювати широкий спектр жанрів, стилів і

творчих підходів, поєднувати різні мистецькі практики та виховувати митців універсального профілю, готових до викликів сучасного музичного театру.

Створення оперних студій стало відповіддю на потребу комплексної системи підготовки оперних співаків і артистів у вищих музичних закладах СРСР. Як пише у спогадах О. Муравйова, провідний педагог кафедри сольного співу Київської державної консерваторії у період 1920–1939 років, «щоб педагог міг відповідати за наслідки вокального виховання студента, його праця мусить бути такою, що зв'язує й контролює всі інші допоміжні дисципліни, пов'язані з вихованням голосу та співака-виконавця <...> В центрі уваги роботи в оперній майстерні мусить бути виховання співака-актора» [155, с. 130–131]. Результатом цього процесу у 1937 році стало заснування навчального театру — оперної студії, урочисте відкриття якої відбулося у рамках святкування 25-річчя Київської державної консерваторії. 31 грудня 1938 року студенти представили першу повноцінну постановку — оперу Д. Обера «Фра-Дияволо» у концертній залі консерваторії. Ця прем'єра мала велике значення, адже вперше було поставлено цілісну оперну виставу з костюмами та декораціями, а не окремі фрагменти, як практикувалося раніше. Диригував виставою відомий маєстро В. Пірадов, режисером і сценографом виступив Ю. Лішанський — учень Є. Вахтангова. Успіх «Фра-Дияволо» ознаменував появу в стінах консерваторії повноцінного навчального театру для молодих оперних виконавців. Студія відразу зарекомендувала себе як творча лабораторія, де робили перші кроки студенти різних спеціальностей — вокалісти, диригенти, піаністи, оркестранти і навіть композитори.

Уже наприкінці 1930-х афіша оперної студії поповнилася перлинами світового репертуару. Серед реалізованих проєктів — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха та інших опер. Творчий тандем режисера Ю. Лішанського і диригента В. Пірадова забезпечив високий художній рівень цих вистав, у яких задіяли обдарованих студентів-вокалістів (серед них — І. Масленникова, Е. Томм, Н. Гончаренко та ін.). Таким чином, ще до Другої світової війни оперна студія

заявила про себе як осередок перепрочитання класичної оперної традиції в межах академічного освітнього простору.

Друга світова війна перервала діяльність студії, проте навіть за такий короткий час були закладені основи, що дозволили театральному осередку відновити діяльність у повоєнні роки. Новий етап розвитку студії розпочався 1946 року, коли посаду головного диригента обійняв В. Тольба. Він присвятив оперній студії понад 25 років, поставивши за цей час 16 оперних вистав, чим сприяв професійному зростанню цілої генерації талановитих виконавців.

Сучасники згадують, що В. Тольба приділяв велику увагу педагогічній роботі. Під час репетицій він годинами працював зі студентами над найдрібнішими нюансами партитури, розкриваючи тонкощі оперної інтерпретації. Його вимогливість та емоційне залучення стимулювали молодь до самостійної копіткої праці, закладаючи підвалини професійної виконавської культури. Першою повоєнною прем'єрою стала опера О. Ніколаї «Віндзорські жарти» (відоміша під назвою «Віндзорські кумоньки»), яка була представлена публіці 12 лютого 1947 року. Постановку здійснив режисер Ю. Лішанський, а диригував сам В. Тольба.

Написана за мотивами шекспірівської комедії, опера стала корисним педагогічним матеріалом для молодих виконавців. Участь студентів-вокалістів у цій постановці сприяла формуванню навичок стилістично точного фразування та розуміння комічного жанру доби романтизму. Потрібно наголосити, що саме завдяки артистичній роботі В. Тольби як диригента, солісти, студентський оркестр та хор демонстрували узгоджене звучання та високий ступінь інтерпретаційної взаємодії.

У наступні роки оперна студія продовжила розширювати репертуар і впроваджувати нововведення. Важливо, що поряд із світовою класикою дедалі помітніше місце посідали українські опери. З 1951 року невід'ємною частиною репертуару студії стала опера М. Лисенка «Наталка Полтавка» (перше прочитання здійснили диригент В. Тольба та режисер О. Колодуб), що відіграла важливу роль у формуванні в студентів навичок інтерпретації націона-

льного музичного стилю. Гнучка, інтонаційно наближена до народного мовлення пластика мелодії М. Лисенка, сповнена водночас внутрішнього динамізму, відкривала широкі можливості для досягнення національної виразовості в оперному жанрі.

У наступному, 1952-му студія підготувала постановку ще одного національного опусу — опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (диригент В. Тольба, режисер О. Завіна). Цікаво, що студійна версія «Запорожця...» суттєво різнилася з тодішньою постановкою цього полотна в Київському театрі опери та балету, пропонуючи своє оригінальне прочитання.

Паралельно з національним репертуаром у студії активно освоювались і зразки академічної оперної спадщини. Постановка «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні (1952), «Алеко» С. Рахманінова, «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського (1955), «Чарівної флейти» В. А. Моцарта (1956) відкрила перед студентами-співачами широкий спектр стилістичних і технічних завдань, що вимагали глибшого занурення в європейські вокальні традиції. Робота з цими творами сприяла формуванню у студентів багатовимірного вокального мислення, зокрема розумінню ліричного й драматичного контрасту та освоєнню розгорнутих аріозних форм. Особлива увага при цьому приділялася інтонаційній точності, ансамблевій взаємодії та психологічному аналізу персонажів. Наголосімо, що моцартівська «Чарівна флейта» стала важливою віхою в репертуарній діяльності оперної студії, засвідчивши зростання виконавського рівня студентського колективу. Адже інтерпретація арій, дуетів та сцен опери австрійського композитора вимагає високих вокально-виконавських вмінь та акторських навиків. Як наголошує П. Походзей, «з усією переконливістю можна стверджувати, що період 1946–1958 років був часом динамічного відродження оперної студії» [179, с. 62].

На той час студія вже мала власний оркестр, хор і трупу, що забезпечувало можливість реалізовувати повноцінні сценічні проєкти європейського класичного репертуару. Ця тенденція до професіоналізації тісно пов'язана зі змінами в інфраструктурі консерваторії: протягом 1955–1958 років з боку то-

дішньої площі Калініна (сучасного Майдану Незалежності) був збудований новий корпус оперної студії з концертною залю на 800 місць, призначеною для навчального процесу. Архітектор Л. Каток надав споруді виразних рис венеціанського палаццо, що відповідало задумові створити не лише навчальний, а й художньо-представницький осередок академічного музичного театру.

Саме в цьому новому корпусі було здійснено прем'єрну постановку опери-феєрії «Лісова пісня» В. Кирейка, написаної за мотивами однойменної драми Лесі Українки (диригент Я. Карасик, режисер О. Колодуб, художник Д. Кульбак). Ця прем'єра фактично передувала першому сценічному втіленню опери у Львівському театрі опери та балету у травні 1958-го та засвідчила як творчу відкритість колективу до нової української музичної драматургії, так і потенціал студентської артистичної спільноти до реалізації масштабних національних проєктів. Головні партії у постановці виконували студенти та аспіранти, зокрема Д. Петриненко, М. Раков, А. Мокренко, Л. Остапенко. Як наголошує А. Задьора, «вистава мала шалений успіх, здобула перемогу на Всесоюзному оперному фестивалі 1958 року. Уривки з постановки записувались на радіо у 1961 і 1964 роках. Однак у 1966-му “Лісову пісню” вилучили з репертуару. Вона чекала свого відновлення аж до 1999-го, коли ще раз була поставлена Оперною студією НМАУ (режисер-постановник — Валерій Курбанов, диригент — Лев Горбатенко, балетмейстер-постановник — В'ячеслав Вітковський, художник-постановник — Олексій Гавриш)» [80].

Репертуар оперної студії у другій половині 1950-х — на початку 1960-х років вирізнявся жанровим і стилістичним розмаїттям. Попри домінування загальнодержавної ідеологічної парадигми, базованої на доктрині соціалістичного реалізму, репертуарна політика студії не обмежувалася лише постановками ідеологічно зумовлених творів. Навпаки, у програмі зберігається орієнтація на класичну оперну спадщину, національний репертуар та зразки сучасної української музики, що забезпечувало всебічну вокально-сценічну підготовку студентів. Поряд з ідеологічно забарвленими виставами (наприклад, «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, присвячена 50-річчю СРСР) на сцені постава-

ли класичні опери та нові оригінальні прочитання відомих сюжетів. П. Походзей підкреслює, що «ідеологічний диктат суттєво вплинув на її образну стилістику, репертуарні орієнтири, але не перетворив студію на заклад агітації. Образні трансформації, що відбулися в оперному мистецтві у контексті соцреалізму, можна визначати як адаптивні, що виявилось в орієнтації на оперну класику, монументалізацію сценічної дії. Водночас навіть у системі соцреалізму оперний сценізм оперної студії поєднував образні тенденції різного спрямування» [177, с. 164–165]. Як результат, до початку 1960-х оперна студія Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського сформувалася як потужний мистецько-педагогічний комплекс, що поєднував академічну традицію з творчим пошуком.

У 1960–1980-х роках діяльність колективу увійшла в період інтенсивного розвитку, що позначився як на художньо-сценічному, так і освітньо-педагогічному аспектах діяльності. Цей етап у розвитку оперної студії КДК ім. П. І. Чайковського характеризується концентрацією висококваліфікованих творчих кадрів, що зумовило суттєвий злет рівня постановочної роботи, оновлення репертуару та подальше удосконалення системи вокального навчання. Серед випускників КДК ім. П. І. Чайковського 1960–1970-х років, які свій перший сценічний досвід здобули на сцені оперної студії, — Д. Гнатюк, Є. Мірошніченко, А. Солов'яненко, А. Мокренко, З. Бузина, Є. Колесник та ін. Їхня творча діяльність, поєднана з педагогічною та концертною практикою, згодом відіграла значну роль у популяризації української оперної школи на міжнародному рівні. Як зазначає Т. Асадчева, «в період 1960-х років у штаті солістів оперної студії було лише 10 артистів, кожен з яких був самобутнім, цікавим та різноплановим співаком, виконуючи як ролі героїв, так і другорядні та характерні ролі. Саме у виставах оперної студії в повній мірі розкрилися обдарування таких прекрасних співаків, як Анатолій Мокренко, Михайло Раков, Галина Слуховська, Зінаїда Бузина, Віолетта Вотріна, Світлана Матеюк, Олександр Кацияєв, Тетяна Михайлова та інші» [9, с. 18]. Такий компактний, але сильний склад дозволяв передавати виконавські традиції від старших до

молодших. Досвідчені солісти не лише прикрашали вистави своєю вокальною та акторською майстерністю, а й наставляли студентів, які приходили їм на зміну. Ця неперервність поколінь створила феномен студії як творчої школи, де накопичувався живий досвід театру. М. Кондратюк¹¹, обіймаючи посаду ректора, а згодом завідувача кафедри оперної підготовки та кафедри сольного співу, послідовно сприяв системному розвитку оперної студії як структурного підрозділу музичних вишів. Зокрема, він докладав зусиль до закріплення за студією статусу творчої лабораторії, що відповідала б сучасним вимогам професійної підготовки вокалістів. Про це, зокрема, зазначає В. Антонюк у своєму дослідженні про цього митця, наголошуючи, що «у роки його роботи ректором <...> приміщення оперної студії було повністю реконструйоване: встановлено концертний орган, розширено оркестрову яму, що дало змогу вміщати не двадцять шість, а п'ятдесят п'ять музикантів <...> Саме тоді було “закладено” в плані цього нового статуту практику двох вистав на тиждень — у середу й суботу» [5, с. 172].

У репертуарі студії 1970-х органічно поєднувалися класичні твори і сучасні опуси. З одного боку, регулярно ставилися опери світового класичного репертуару — «Травіата» і «Ріголетто» Дж. Верді, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Паяци» Р. Леонкавалло та ін. знакові оперні полотна. У репертуарній політиці цього періоду зберігався баланс між класичною оперною спадщиною та творами сучасних композиторів, включно з радянськими та українськими авторами. Вибір таких творів часто зумовлювався не лише ідеологічними вимогами часу, але й їхньою педагогічною доцільністю, зокрема можливістю опанування студентами нових стилістичних моделей, драматургії, сценічної виразності та мовної артикуляції. Серед постановок того періоду — опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва, «Таня» Г. Крейтнера, музична композиція «Безсмертя» (на основі творів Ю. Мейтуса та М. Жиганова) та інші. Ці виста-

¹¹ 1974–1983 роки — ректор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського; 1972–1983 роки — завідувач кафедри оперної підготовки; 1994–2004 роки — завідувач кафедри сольного співу.

ви входили до регулярного репертуарного плану, а не виконувалися одноразово, що створювало умови для формування системного сценічного досвіду студентів у пізнанні сучасної музичної стилістики та драматургії.

1970-ті стали важливим етапом у розвитку кафедри оперної підготовки та діяльності оперної студії, позначеним оновленням викладацького складу і подальшим збагаченням репертуарної політики. До педагогічного колективу цього періоду увійшли відомі диригенти — Л. Горбатенко, В. Здоренко, Е. Сенько, Г. Стрілецький, а також режисери Р. Беліцький, В. Білоцерківський, В. Щоголев, кожен з яких зробив вагомий внесок у розширення постановочного процесу студії. Цей період вирізнявся як появою нових постановок, так і оновленням уже наявного репертуару. Серед опер, що з'явилися в афішах студії у 1970-х роках, — «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Любовний напій» Г. Доницетті, «Продана наречена» Б. Сметани та інші. Водночас здійснювалося методичне переосмислення і вдосконалення попередніх постановок, зокрема «Фауста» Ш. Гуно, «Севільського цирульника» Дж. Россіні, «Сорочинського ярмарку» М. Мусоргського, «Цареві нареченої» М. Римського-Корсакова, «Євгенія Онегіна» П. Чайковського.

Наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського активізувала міжнародну творчу взаємодію, зокрема з провідними європейськими вищими музичними закладами. Одним із найважливіших результатів цього етапу стала спільна постановка опери Г. Ф. Генделя «Дейдамія» у 1980 році, реалізована у співпраці з Лейпцизькою вищою музичною школою імені Ф. Мендельсона-Бартольдї (НДР). Згідно з досягнутими домовленостями, режисерську концепцію вистави втілила німецька постановниця Р. Ейзер, яка зуміла об'єднати зусилля обох мистецьких освітніх закладів, створивши виставу з органічною стильовою спрямованістю, де «гранично чіткий драматургічний задум опери вражає логікою розвитку сценічної дії, динамічністю мізансцен при загальному лаконізмі виражальних засобів. Чітко виділено “мікросвіти почуттів”, які існують поза дією і дозволяють героєві поринати у світ власних переживань. Подібна оперна

умовність цілком природна і доречна стосовно генделівського твору» [116, с. 21].

Унікальність цієї події полягала в тому, що опера «Дейдамія», яка вперше була представлена київській публіці, знаменувала відкриття нових перспектив у вивченні барокового репертуару, доти малознаного в академічній виконавській традиції СРСР. Постановку можна кваліфікувати не лише як творче кроскультурне досягнення, а й як важливий педагогічний експеримент, пов'язаний з розширенням стилістичного і жанрового спектра навчального театру.

У сценічній концепції постановки поєднувалися елементи епічної за характером драматургії, комічної стилістики оформлення сценічного простору та уваги до лірико-психологічного нюансування у співі — ознаки, характерної до Генделевої стилістики. Як зазначає І. Колодуб, оперний стиль Генделя вимагав від виконавців «динамічної гнучкості і певної рухливості голосу. У результаті великої роботи диригента Льва Горбатенка з виконавцями колектив домігся чіткості і злагодженості звучання в ансамблях, інтонаційної точності і виразності в сольних епізодах. Чималі зусилля доклав режисер для досягнення природного, осмисленого, емоційно насиченого звучання слова (опера виконувалась італійською мовою), і тому кожен студент вивчив дослівний переклад не тільки своєї партії, а й партнерів» [116, с. 20]. У процесі роботи над постановкою студенти набували комплексних навичок, що виходили за межі суто вокального виконавства. Важливим педагогічним акцентом було усвідомлення того, що вокал функціонує як невід'ємний компонент сценічного висловлювання. Це передбачало не лише опанування техніки академічного співу, а й розвиток сценічної пластики, пантоміми, елементів танцю, без яких реалізація сучасної оперної вистави була б неповною.

У межах проєкту особливу увагу фахової спільноти привернули виконавські досягнення студентів з обох освітніх закладів. Вокально-сценічний образ Дейдамії, створений молодого українською співачкою Н. Кравцовою, був наснажений чуттєвістю, жіночністю, зворушливою безпосередністю та

переконливою сценічною пластикою. Артистка продемонструвала вміння поєднувати чуттєвість і витонченість з емоційною безпосередністю, що відповідало естетичній природі музики Г. Ф. Генделя. Високу виконавську майстерність також виявив студент із Лейпцига — М. Фрідріх, який показав ґрунтовну вокальну підготовку, точне інтонування та органічне розуміння стилістичних особливостей барокового оперного письма. Виступи учасників вистави високо оцінила також завідувачка кафедри сольного співу Лейпцизької вищої музичної школи К. Пешель та тодішній голова Генделівського товариства професор В. Зигмунд-Шульце. Останній у своїх рецензіях в газетах «Freiheit» та «Neues Deutschland» писав: «те, що відбулося в Києві наприкінці минулого року, було новим досвідом <...> Яскрава виконавська майстерність студентів, змістовна й темпераментна режисерська робота вразили публіку з перших тактів. Переконливим був успіх чотирьох київських і двох лейпцизьких співаків-виконавців. Впевнено заявив про себе оркестр консерваторії під керуванням Льва Горбатенка» [Цит. за: 116, с. 21].

У травні 1980 року відбулася очікувана прем'єра і на сцені Вищої музичної школи у Лейпцигу, де виступили київські виконавці. З цього приводу В. Вольф у газеті «Leipzige Volkzeitung» писав, що «спільна постановка останньої опери Генделя не тільки результат тринадцятирічної дружньої роботи Київської консерваторії і Лейпцизької вищої музичної школи, а й нове якісне досягнення: спектакль став кульмінаційною подією в програмі Днів Києва у Лейпцигу» [Цит. за: 116, с. 21]. Він позитивно оцінив виступ у цій виставі студентів з України: «одухотворена і сповнена власної гідності» Дейдамія — у Н. Кравцової, «наполегливий у досягненні своєї мети, енергійний» Одісей — у Ф. Мустафаєва. Після успіху цієї вистави наші молоді співаки одержали запрошення виступити на тогорічному Генделівському фестивалі у Лейпцигу.

Новий етап у розвитку оперної студії КДК ім. П. І. Чайковського пов'язаний із запрошенням на початку 1980-х на посаду режисера Д. Гнатюка — видатного українського баритона та постановника. На основі свого багаторі-

чного сценічного досвіду митець сформував концепцію діяльності студентського театру, що передбачала пріоритетне звернення до української оперної класики як методично обґрунтованого фактору у вокальному становленні студента. Серед ключових його постановок, реалізованих на сцені оперної студії, вагоме місце посідають опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Обидві вистави, втілені у режисерському прочитанні митця, стали невіддільною частиною її репертуару. У межах збагачення жанрово-стильового діапазону студійного репертуару Д. Гнатюк здійснив нову постановку опер «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата» Дж. Верді та «Фауст» Ш. Гуно. Стосовно останньої постановки зазначмо, інтерпретація відзначалася сценічною цілісністю, чітким режисерським ритмом та особливою увагою до вокального тексту. Акцент був зроблений на логіці музично-драматичного розвитку образів, інтонаційній точності й виразності мовлення, що відповідало вимогам роботи з французькою оперною стилістикою. Як наголошує В. Бондарчук, «розпочавши роботу над виставою, Д. Гнатюк відчув потребу у зміні конструктивних методів режисерських рішень та механізмів сценічного втілення драматургії твору. Така мотивація детермінована специфікою роботи зі студентом-актором, виконавська майстерність якого ще не повністю сформована і вимагає глибокого переосмислення не тільки мистецьких явищ, а й психофізичних аспектів організації роботи з даною категорією акторів» [29, с. 291].

Початок 1990-х років ознаменувався не лише здобуттям омріяної для нашої держави незалежності, а й складними перехідними процесами та кризою, що охопила усі сфери державного та суспільного життя. Ці деструктивні явища, економічна нестабільність та інституційні зміни в системі мистецької освіти відчутно вплинули на діяльність оперної студії КДК ім. П. І. Чайковського. Негативно позначилися на її розвитку також і суттєві кадрові зміни: у 1993–1994 рр. пішли у засвіти О. Колодуб та О. Завіна — провідні режисери, які стояли біля витоків становлення інституції та впродовж десятиліть формували її художню стратегію. Втрата цих фігур мала прямі наслідки для ре-

пертуарної політики студії. Упродовж наступних років практично не здійснювалися нові постановки, в репертуарі «утрималися» лише кілька класичних вистав. Часто повторюючись, ці спектаклі свідчили лише про певну переорієнтацію студії з експериментального простору на збереження напрацьованих традиційних академічних форм.

Однак незважаючи на такі нелегкі часи, у середині 1990-х оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського (від 1995-го) ціною неймовірних зусиль змогла підготувати кілька надзвичайно цікавих та гучних прем'єр. Серед них важливе місце належить постановці опери Дж. Верді «Ріголетто» (диригент — В. Сіренко, режисер — В. Щоголев), де у головній ролі блискуче виступив відомий український баритон, соліст студії В. Жмуденко.

На відміну від попередньої інтерпретації, здійсненої наприкінці 1980-х, нову постановку було реалізовано мовою оригіналу, що відповідало принципам автентичності та історичної достовірності. Сценографічне рішення відзначалося виваженим мінімалізмом: монохромна задня завіса слугувала нейтральним тлом, на якому виразно окреслювалася акторська пластика та колористично вивірені костюми, покликані акцентувати психологічні риси персонажів. Основна увага режисерської концепції була зосереджена на внутрішньому світі героїв та театралізованому характері акторського виконання — рисах, що донедавна рідко асоціювалися з оперною сценою. Особливу емоційну насагу мала сцена з Джильдою у білому вбранні, яку зворушливо й витончено втілила на сцені нині знана співачка Н. Пелих.

Однією зі знакових подій у репертуарному житті оперної студії у другій половині 1990-х стала прем'єра експериментальної версії опери Ж. Бізе «Кармен», здійсненої у 1997 році під орудою диригента Р. Кофмана. Цей проєкт набув особливого значення не лише через новаторський підхід до інтерпретації класичного твору, а й завдяки тому, що Р. Кофман вперше у своїй творчій біографії виступив також як режисер і художник-постановник. Його прочитання оперного шедевру Ж. Бізе вирізнялося театральним гротеском, іронією та пародійністю, що разом сформували оригінальну художню стилістику вистави за межами усталеної інтерпретації цього сюжету.

Постановка викликала суперечливу реакцію як серед глядачів, так і в професійному середовищі, що, однак, засвідчило її інноваційний характер і спробу осмислення відомого опусу крізь призму тогочасних актуальних театральних практик (перенесення дії в інший історичний контекст) з акцентом на сценографічному оновленні, нестандартному трактуванні образів та художній реконструкції простору сцени. Звернення до одного з найскладніших творів світової опери в умовах студентського театру свідчило про амбітність і прагнення оновити саму модель роботи з канонічним репертуаром. Особливо виразними та водночас концептуально різними постали сценічні втілення образу пристрасної циганки Кармен у виконанні А. Швачки та М. Ліпінської. Для обох співачок ця вистава стала дипломним дебютом на сцені оперної студії, водночас позначивши початок їхньої професійної кар'єри.

Ще одним яскравим прикладом неординарного трактування академічної оперної спадщини стала наступна постановка Р. Кофмана — опера Р. Леонкавалло «Паяци», яку було реалізовано на сцені оперної студії у 2000 році. У цій виставі диригент-постановник активно залучив глядачів до інтерактивної співдії, що на той час було новаторським прийомом в українських оперних практиках. Поєднання різних смислових пластів — від кічу до авторської ідеї «театру в театрі», на думку О. Чекан та Ю. Чекана, є «особливою тонкістю режисерського рішення — за першим, зовнішнім шаром ховаються другий, третій, четвертий... Тим самим, постановка “Паяців” актуалізує постмодерні риси сучасної культури. Система алюзій, натяків, явних та прихованих цитат “усуває” веристську драму, наштовхуючи глядача-слухача на роздуми та інтелектуально вишукані пошуки неявних смислів постановки. У цьому, мабуть, найголовніше досягнення Кофмана-режисера» [239].

Р. Кофман творчо переосмислив образи комедіантів, надавши їм додаткових значень. Скажімо, Тоніо відіграє роль своєрідного трікстера. Виконавець В. Козін подав його через штампи, пов'язані з образом блазня Ріголетто з однойменної вердіївської опери. Ця свідомо використана паралель, базована на пізнаваних алюзіях, значно збагатила цей образ як мстивого блазня. Бєппо

(в інтермедії — Арлекін) завдяки режисерському баченню трансформується в «інопланетянина»: на сцені з'являлася літаюча тарілка, з якої лунали колоратурні руляди у виконанні С. Пащука, а сам Арлекін постає перед глядачем у скафандрі. Така гротескова сцена додала дії іронічного підтексту. До того ж, Каніо (головний Паяц) у цій постановці демонстрував усі можливі оперні кліше закоханого героя. Він «приміряв маски» усіх оперних коханців-тенорів — ставав в ефектні пози, з надривом виконуючи високі ноти (т. зв. арії крику, *arie d'urlo*) та драматично заломлюючи руки та закриваючи очі. Така самоіронічна гіперболізація оперних штампів водночас і віддає шану традиції, і в той же час висміює її. Інші дійові особи теж були наділені впізнаваними образами-масками. Скажімо, на сцені з'являвся сліпий персонаж, що «відсилає до образу Кота Базилю; ремісники, ніби з казок Джанні Родарі; а мандрівна театральна візок-труна стоїть на тлі пейзажу, який одночасно нагадує і типову Італію, і українське село» [239]. Таким чином, місце дії набуває узагальненого вигляду — «середньоіталійського чи середньоукраїнського», ніби підкреслюючи універсальність сюжету.

У квітні 2005 року у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського відбувся Міжнародний фестиваль, присвячений творчості відомого англійського композитора Б. Бріттена. У рамках фестивалю на сцені оперної студії відбулася прем'єра його опери «Поворот гвинта», що стала результатом плідної співпраці між Національною музичною академією України та Гілдгольською академією музики і драми (м. Лондон, Великобританія). Опера із неординарною сюжетною колізією відзначається складним музичним матеріалом та містичним сюжетом. Британському режисеру С. Медкофу та диригенту І. Андрієвському разом із солістами вдалося втілити на сцені інтригуюче багатопланове прочитання бріттенівського задуму, що втілювалося завдяки активному «використанню простору сцени, за рахунок включення балконів зали для глядачів та незвичайної декорації в найдаальших куточках сцени. Навіть органу, що стояв на великій сцені, знайшлося застосування в сцені біля церкви, де діти Флора та Майлз співають свій сексуально забарвлений

псалом бенедиктинців, перебуваючи під емоційним впливом розпусних привидів слуги Квінта та міс Джессел. Спектакль виявився професійно щирим, багатим на вибухову емоційність» [121]. Особливо критики відзначили зовсім юного виконавця — десятирічного Чарлі Мантона, який надзвичайно переконливо втілює на сцені роль хлопчика, котрого переслідує витвір його дитячої уяви [189]. Незважаючи на те, що вистава пройшла лише один раз, вона залишилась однією із найоригінальніших та несподіваніших постановок в історії оперної студії та музичного життя Києва.

Опера «Палата № 6» українсько-італійського композитора В. Зубицького, написана у 1981 році, була сценічно реалізована лише через чверть століття. Прем'єра твору відбулася 28 квітня 2006 року в оперній студії НМАУ ім. П. І. Чайковського (режисер О. Сенько, художник О. Фещенко, диригент Т. Сенько). Спектакль створено за однойменним оповіданням Антона Чехова, автор лібрето — В. Довжик. Як наголошує О. Зінкевич, в опері панує «задушлива (у прямому та переносному значенні), безпросвітно-безнадійна атмосфера лікарні» [83, с. 200]. Відчуття ворожого навколишнього середовища, загубленості та абсурду буття в сюжеті А. Чехова отримує в опері В. Зубицького нове, абсолютно сучасне звучання. Кожна з шести картин стає виразником божевільні. Скажімо, місце дії першої та третьої картин — Лікарня, другої та шостої — Палата № 6, відповідно четверта та п'ята формально виходять за межі злочасного флігеля, проте й далі існують у чітко визначеному А. Чеховим сюжетному наративі «скалічених душ»¹². Як зазначає О. Шубіна, «замкненість підкреслюється й інтонаційною єдністю опери, оскільки лейткомплекс божевільного будинку проникає в усі розділи як у вигляді цілісного проведення теми, так і на мікротематичному рівні» [249, с. 173].

У 2008 році оригінальне сценічне вирішення одноактної опери Дж. Пуччіні «Джанні Скіккі» запропонував молодий талановитий режисер, на той час студент кафедри оперної підготовки та музичної режисури В. Пальчиков. Цей

¹² Такою є сцена у Міській управі (Картина 4), в якій головному дійовому персонажеві, лікарєві Андрієві Юхимовичу, влаштовують допит, і сцена у Квартирі (Картина 5), з якої героя обманним шляхом забирають до божевільні.

твір ставився на оперній сцені Києва вперше, тому режисер, позбавлений традиційних театральних штампів, отримав повну свободу для втілення власних режисерських візій. Головним елементом сценографії художниця Н. Реброва зробила велике односпальне ліжко, на якому відбувається винахідлива підміна покійника і яке зі смертного одра з розвитком подій перетворюється на центральне місце театральної дії, коли «співаки-актори природно і невимусно діяли в конкретних сценічних ситуаціях, при цьому музика Джакомо Пуччіні превалує у виставі в усіх рішеннях. Цього домагався молодий диригент Сергій Голубничий, який чітко розмежовував грані опери-комедії з м'яким ліричним забарвленням та більш гострого фарсу» [189, с. 44]. Успіх вистави ще раз показав величезний творчий потенціал колективу, який може втілювати на сцені твори композиторів різних стилів та епох.

Ще однією знаковою подією, що репрезентувала сучасні режисерські тенденції в оперному мистецтві, стала постановка одного з найвідоміших творів К. В. Глюка — опери «Орфей та Еврідіка». Історія вічного кохання легендарного героя грецької міфології Орфея, який змушений долати безліч перешкод, щоб повернути до життя свою кохану дружину Еврідіку, була втілена у 2009 році молодого режисеркою Л. Левановою, диригентом В. Сіренком та хореографом В. Вітковським. Прем'єра пройшла з величезним успіхом, а сама вистава й до нині залишається однією з найуспішніших і найпопулярніших у репертуарі оперної студії. Цьому сприяє надзвичайно мелодична та яскрава музика німецького композитора, яка дає можливість збагатити вокально-виконавський досвід.

У кінці 2000-х сцена оперної студії перетворилася на справжній експериментальний майданчик, де молоді студенти-постановники отримали можливість втілювати у життя свої оригінальні проекти. Серед них — новітні перепрочитання академічної спадщини, звернення до малознаних на вітчизняній сцені творів, редакторські версії опер, а також перші сценічні інтерпретації опусів сучасних українських композиторів, що оновлюють виражальну мову національного музичного театру. Серед прикладів пошукової режисури

— постановка опери А. Загайкевич «Числа та вітер» (режисер О. Сенько), де постановник, «враховуючи особливу природу твору, яка є дуже далекою від реалістично-натуралістичного театру, знайшов цікаве рішення вистави, яке <...> відповідало природі твору, оскільки за законами режисури не можливо втілювати сюрреалістичний матеріал через реалістично натуралістичну форму. Потрібен був інший спосіб існування акторів, який він знайшов для цієї вистави» [179, с. 91]. Також значний резонанс отримала постановка опери «Розумниця» К. Орфа (режисер В. Пальчиков), інтерпретована з урахуванням гендерної проблематики. Молодий режисер Д. Тодорюк у новій версії «Іспанської години» М. Равеля надав своєму прочитанню гротесковості та сатиричного забарвлення, що опукло простежується в сценічному образі Концепсйон у виконанні С. Джамаладінової, нині популярної співачки Джамали. Репертуар оперної студії охоплює як рідко виконувані твори («Дзвіночок» Г. Доніцетті, «Телефон» Дж. Менотті та ін., «Сват мимоволі» В. Губаренка та ін.), так і сценічні прем'єри в Україні — зокрема, опера В. Кирейка «У неділю рано...». Усі ці ініціативи, підтримані Академією та низкою європейських культурних інституцій, засвідчили важливу роль оперної студії як осередку інноваційної сценічної практики, де поєдналася академічна підготовка, експеримент та прагнення молодих творців до оновлення жанру опери.

Аналіз широкого кола джерельних матеріалів, що висвітлюють діяльність оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття, дає підстави стверджувати, що саме в цей період було закладено фундаментальні засади подальшого розвитку цього творчого осередку. Ці досягнення набули визначального значення в історії студії, позначившись як інтенсивним розширенням репертуару, так і зростанням художнього рівня постановок. Упродовж цього часу оперна студія сформувалася як потужний центр української музичної культури, поєднуючи в собі функції навчального, професійного та експериментального театру з унікальним статусом творчої лабораторії. Це обумовлено низкою причин та подій, зокрема введенням в експлуатацію у 1957 році нової будівлі оперної студії, а також

формуванням у 1960-му постійного колективу театру, який включав солістів, артистів хору та оркестр. Значну роль у цьому процесі відіграло значне збагачення репертуару, що надало широкі можливості для розкриття вокального і сценічного таланту студентів-співаків. Репертуарна політика оперної студії цього періоду проводилась із урахуванням голосових можливостей майбутніх артистів, щоб вибір творів жодним чином не зашкодив голосові, а, навпаки, розвивав їх сценічну та вокальну майстерність. Поруч із традиційним навчальним оперним репертуаром, колектив оперної студії неодноразово звертався і до постановок маловідомих творів європейської оперної класики.

Новий виток розвитку оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського спостерігаємо у 2000-х роках. Позначений піднесенням новаторських пошуків, він значною мірою пов'язаний з відкриттям в музичній академії спеціалізації «музична режисура». Відкриття цього освітнього напрямку стало потужним стимулом для творчого оновлення діяльності оперної студії.

Молоді режисери привнесли в оперну студійну практику дух експериментаторства, сміливих творчих пошуків та прагнення до оновлення форм сценічної репрезентації оперного задуму. У їхніх постановках відчутне тяжіння до переосмислення класичних драматургічних моделей, застосування нових театральних підходів та розширення меж традиційної оперної естетики. Як наголошує В. Петриченко, «головне завдання оперної студії — навчання та виховання майбутніх режисерів, співаків-студентів вокального факультету НМАУ, віднайдення молодих талантів. Саме тут професіонали-початківці потрапляють у задзеркалля оперної рампи, стають частиною традиції музичної сцени» [170, с. 187]. Важливо, що впровадження новацій відбувається без відриву від базової вокально-сценічної підготовки.

Репертуарна політика студії вибудовується таким чином, щоби надати молодим режисерам можливість опанувати різноманітні стильові напрями, зберігаючи при цьому фокус уваги на композиторському задумі, вокальній традиції та техніці академічного співу. Такий зважений баланс між усталеними канонами та новаторськими підходами сприяє сталому розвитку цього творчо-

го осередка як творчої лабораторії та освітнього середовища, що відіграє ключову роль у формуванні нового покоління українських оперних митців.

3.3. ДІЯЛЬНІСТЬ ОПЕРНИХ СТУДІЙ УКРАЇНИ: КУЛЬТУРНИЦЬКІ ТА МИСТЕЦЬКІ ІНІЦІАТИВИ

В Україні оперні студії, що функціонують при закладах вищої мистецької освіти, відіграють ключову роль у формуванні професійної майстерності молодих вокалістів та сприяють розвитку національної оперної традиції. Вони зосереджені переважно в провідних культурних центрах держави — Києві, Харкові, Львові, Одесі та Дніпрі — й виступають важливими платформами для набуття сценічного досвіду, участі в постановках, публічних виступах та взаємодії з аудиторією.

Скажімо, міжнародна діяльність оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського тісно пов'язана з партнерськими ініціативами самого навчального закладу. Серед ключових інституцій-партнерів академії — Association Européenne des Conservatoires (Брюссель, Бельгія), Confucius Institute (Пекін, Китай), Foundation for United Nations (Болонья, Італія), Haliciana Schola Cantorum (Базель, Швейцарія), Opera Europa (Брюссель, Бельгія) та UNESCO House (Париж, Франція). До пріоритетних напрямів діяльності мистецького вишу належать участь співаків у програмах академічної мобільності, в академічних, всеукраїнських та міжнародних творчих проєктах та створення спільних освітніх програм з іноземними ЗВО [28]. Таке партнерство не лише відкриває широкі можливості для студентів і викладачів у сфері музичного мистецтва, а й сприяє збагаченню професійного досвіду, ознайомленню з новітніми виконавськими тенденціями та естетикою співу, а також актуалізує сучасні освітні практики в контексті європейського музичного простору.

Прикладом такої плідної комунікації стало відкриття у 2019 році при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за підтримки Центральної консерваторії музики КНР першого у Європі Музичного

центру Конфуція [319]. Його метою стало створення осередку для обміну досвідом у сфері китайської музичної культури між країнами (зокрема, для держав Центрально-Східної Європи). Ініціатива сприяє розширенню можливостей українських студентів, у тому числі співаків, щодо ознайомлення з традиціями китайської опери та музичного театру. До 2022 року було реалізовано кілька театральних концертних програм за участю молодих українських та китайських виконавців.

Як вже наголошувалося у попередньому підрозділі, першим міжнародним проєктом оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського стала постановка опери Г. Ф. Генделя «Дейдамія», яка мала значний вплив як на розвиток самої студії, так і на культурно-мистецьке середовище Києва та України. Передовсім ця німецько-українська співпраця сприяла підвищенню професійного інтересу до давніх пластів європейської музичної спадщини, яка в радянській вокальній педагогіці не була пріоритетною. Особливу увагу в процесі підготовки постановки було приділено принципам історично-інформованого виконання¹³, що лише починали проникати в музичну освіту. Залучення фахівців з Німеччини, зокрема з Вищої школи музики і театру Лейпцига, сприяло ознайомленню студентів і викладачів із принципами реконструкції барокового музичного тексту, орнаментативності, стилістики руху та сценічної пластики.

Проєкт було реалізовано в період пізньорадянського «застою», коли культурні контакти з Європою були вкрай обмеженими та суворо регламентованими. У цьому контексті факт офіційної співпраці з німецькими партнерами набує особливої ваги. По суті, його реалізація засвідчила про лібералізацію культурної політики (принаймні, в межах класичної музики) та водночас — високий рівень фаховості українських виконавців, здатних відповідати стандартам європейської оперної школи. Потрібно наголосити, що реалізований проєкт «Дейдамія» став радше винятком, ніж системною практикою у радянській мистецькій освіті, і до певної міри — щасливим збігом обставин

¹³ НІР — скорочено від Historically Informed Performance (укр. — історично-інформоване виконавство, історично обґрунтоване або автентичне виконання).

для Київської державної консерваторії, адже подібні ініціативи здебільшого реалізовувалися в Москві чи Ленінграді, де зосереджувався основний ресурс і формувалася зовнішня культурна політика Радянського Союзу.

Подальший період — понад чверть століття — позначений відсутністю подібних міжнародних проєктів в діяльності оперної студії, що було зумовлено низкою факторів. *По-перше*, 1990-ті роки були складними для культурної сфери України загалом: економічна криза, трансформація державних інституцій, нестача фінансування та відсутність сталої культурної політики. *По-друге*, як незалежна держава Україна лише формувала зовнішні зв'язки, зокрема в гуманітарній сфері. У цьому річисти бракувало не лише ресурсів, а й сталих інституційних механізмів для реалізації кроскультурних ініціатив. Знаковою подією, що ознаменувала новий етап міжнародної активності, стала постановка «Поворот гвинта» Б. Бріттена у 2005 році. Хоча вистава прозвучала лише один раз, вона увійшла в історію оперної студії як одна з найрезонансніших подій у сфері презентації здобутків сучасного оперного дискурсу.

Новий етап у вивченні, виконавській інтерпретації та публічній презентації оперного спадку Г. Ф. Генделя пов'язаний із відродженням інтересу до історично-інформованого виконавства в Україні доби незалежності. Цей виток був ініційований у межах співпраці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та фундації «Open Opera Ukraine», яка у 2019 році реалізувала знаковий проєкт — постановку опери «Ацис і Галатея» на сцені оперної студії ЗВО. Проєкт було здійснено за підтримки Українського культурного фонду в рамках V Італійського фестивалю бароко в Києві.

Участь у постановці «Ациса і Галатеї» Й. Галубека, відомого диригента та одного з провідних європейських фахівців у сфері барокового виконавства, справила вагомий вплив на розвиток практики історично-інформованого виконання (HIP) у рамках цього заходу. Його робота з українськими музикантами, зокрема проведені майстер-класи та сам репетиційний процес, сприяли не лише поглибленню знань про барокову стилістику, а й інтегруванню європейських стандартів HIP у виконавську оперну практику на українській сцені.

При цьому, особливу увагу було приділено реконструкції звучання барокового оркестру: використовувалися історичні інструменти (теорби, клавесини, барочні флейти, гобої, перкусія тощо), а також старовинні смички, відповідна система темперування та характерна для доби манера гри.

У постановці опери «Ацис і Галатея» чітко простежується намагання подолати традиційну сценічну статику, притаманну пасторальному жанру. Режисерка Т. Трунова застосувала активну пластику, чим мінімізувала ораторіальні риси Генделевого доробку, надавши подієвості хоровим сценам, у яких «14 хористів співають досить злагоджено і постійно рухаються, живуть» [107]. Барочна вокальна техніка стала викликом і водночас стимулом для українських солістів, які опанували стилістику фіоритур, колоратур та вільних каденцій у ключі наближеному до задуму німецького композитора. Таким чином, проект 2019 року є водночас продовженням та якісним оновленням ініціативи, започаткованої ще в радянський період завдяки постановці опери «Дейдамії», проте вже в новому культурно-політичному та естетичному контекстах, з чітким фокусом на історичну автентичність та діалог з європейськими трендами в інтерпретації барокової опери.

Значними є здобутки колективу оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основним напрямком його діяльності є підготовка студентів-вокалістів до професійної кар'єри співаків-акторів. Важливим аспектом навчального процесу є вивчення та виконання творів західноєвропейської оперної класики. Своєрідну етапність у становленні студії простежуємо завдяки постановкам творів німецької опери доби романтизму («Віндзорські пустунки» О. Ніколаї, «Фра-Дияволо» Д. Обера), здобутків віденського класицизму («Чарівна флейта» В. А. Моцарта), зразків італійського бельканто («Любовний напій» Г. Доніцетті, «Травіата» Дж. Верді та ін.), неаполітанської комічної традиції («Сільські співачки» В. Фьораванті), національних композиторських практик XIX століття («Продана наречена» Б. Сметани) та необарокової драматургії XX століття («Розумниця» К. Орфа). Постановки цих опер вимагали від студентів не лише володіння во-

кальною технікою відповідно до стильових особливостей кожного твору, а й здатності адаптуватися до різних оперних естетик, працювати в ансамблі та опановувати складні сценографічні рішення простору сцени. Як зазначає Ю. Янко, «вибір опери для постановки в оперній студії здійснюється колегіально. Окрім викладачів кафедри сольного співу та оперної підготовки, до обговорення долучаються працівники оперної студії. Принципами відбору слугують: художня цінність обраного зразка; наявність серед студентів старших курсів кафедри сольного співу виконавського складу для створення образів головних і другорядних героїв; вокальні можливості молодих виконавців, адже оперна студія — студентський оперний театр; матеріальне підґрунтя для створення декорацій, костюмів та інших атрибутів вистави; затребуваність обраного зразка в оперних театрах» [255, с. 99].

Особливою рисою деяких вистав стало виконання опер мовою оригіналу, що стало значним досягненням для студентів і дало можливість глибше зрозуміти не лише музичну, а й мовну палітру творів. Серед таких постановок — «Шлюбний вексель» Дж. Россіні та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, у яких студенти продемонстрували не лише значну музичну компетентність, а й здатність до міждисциплінарного художнього аналізу — з урахуванням оригінального тексту, стилістики та драматургічних особливостей опери. Постановка комічної опери Д. Обера «Фра-Дияволо» (або «Готель в Террачині») силами оперної студії ХНУМ ім. І. П. Котляревського стала важливою подією для театральної спільноти Харкова. Прем'єра відбулася у 2014 році на сцені Харківського академічного театру музичної комедії під орудою народного артиста України, професора А. Калабухіна. Опрацювання студентами партій у стилі французької комічної опери XIX століття передбачало оволодіння специфікою вокальної артикуляції, інтонаційної гнучкості та виразності комедійної акторської гри. Зазначимо, що застосування елементів «пластичного театру» є особливо релевантним у стилізованих жанрах, як-от *opéra comique*, де поєднання вокального виконання з динамічною тілесною дією створює багатовимірну сценічну образність. У процесі підготовки студентів-початківців

це сприяє розвитку сценічної свободи, координації та здатності до вираження смислів поза вербальним рівнем. Як відомо, пластичний театр апелює до традицій пантоміми, модерного танцю, а також методик лексичного тіла (*corps-language*¹⁴) в системі Жака Лекока, його концептуального тілесного вираження у хореографії [Див. 287]. У такому контексті пластика руху та жесту стає не лише інструментом виразності, а й повноцінною частиною режисерської концепції.

Важливим досягненням у діяльності оперної студії стала постановка опери К. Орфа «Розумниця» у 2015 році. Цей твір уперше було представлено на харківській сцені ще у 1991 році під керівництвом народного артиста України, професора А. Калабухіна. Тодішня прем'єра викликала значний резонанс, ставши справжньою культурною сенсацією, що вирізнялася новаторською сценічною мовою та високим рівнем виконавської підготовки. Повернення до «Розумниці» через майже чверть століття — у 2015-му, а згодом і в 2017 році — засвідчило не лише стали актуальність цього твору, а й еволюцію режисерських підходів. Нові версії вирізнялися оновленим трактуванням драматургії, інтеграцією сучасних сценографічних рішень та акцентом на психологічній глибині персонажів. Постановник трансформував сценічну оповідь відповідно до естетичних викликів часу, зберігаючи при цьому ключові складові орфівської концепції музичного театру як синтезу музики, слова й жесту. З педагогічної точки зору проєкт мав виняткове значення для професійного зростання студентів, адже робота з ритмічно складним і драматургічно насиченим матеріалом вимагала від молодих виконавців високого рівня технічної дисципліни, ансамблевої взаємодії та сценічної свободи. У 2019 році оперна студія ХНУМ ім. І. П. Котляревського відзначила своє 80-річчя постановкою «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта на мові оригіналу. Вочевидь, вибір саме цього твору був обумовлений його винятковою роллю у формуванні європейського музично-театрального канону та педагогічною доцільністю.

¹⁴ *Corps-language* (фр. *langage du corps*) — невербальне спілкування за допомогою жестів, міміки, поз і рухів, що передає думки та почуття.

Окремо варто відзначити участь студентів студії в міжуніверситетських оперних проєктах, зокрема в межах програм Erasmus+ та EU4Culture, де передбачено не лише мобільність, але й спільну розробку навчальних курсів, обмін режисерськими концепціями, практику сценічного мовного коучингу та елементи міждисциплінарного перформативного досвіду (наприклад, вокал+рух/вокал+візуальне середовище). Такі форми співпраці дозволяють адаптувати освітній процес до міжнародних стандартів і водночас враховувати національні особливості вокальної школи.

У контексті розвитку оперної культури України другої половини ХХ — початку ХХІ століття знаковою є діяльність оперної студії у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, яка існує у цьому мистецькому виші від 1959 року. За відсутності власної театральної сцени, її оперні постановки відбуваються на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької або Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької. Потрібно наголосити на тому, що розвиток цієї театральної спільноти охоплює кілька етапів, кожен з яких відображає як зміни в системі професійної мистецької освіти, так і трансформації в культурному середовищі загалом. Передовсім це радянський період, характерною була імплементація на студентській сцені «пролетарського» художнього досвіду, коли «у репертуарі студії тих часів певне місце посідали обов'язкові твори ідеологічно витриманої тематики: “Жовтень” В. Мураделі, “А зорі тут тихі” К. Молчанова тощо. Колектив оперної студії був залучений і до участі у постанові опери М. Кармінського “Десять днів, які потрясли світ” на сцені Львівської опери» [77, с. 58].

Новий етап розвитку спільноти, що розпочався з набуттям Україною незалежності, характеризується посиленням інтересом до національної оперної спадщини, зокрема до маловідомих або тривалий час не представлених на сцені оперних творів галицьких композиторів. Показовим у цьому контексті є звернення до опер «Купало» А. Вахнянина (квітень 1990-го; нова редакція — грудень 2002-го) та «Роксоляна» Д. Січинського (грудень 1993-го), віднов-

лення яких стало не лише вагомим репертуарним кроком, а й виявом академічної й мистецької ініціативи щодо переосмислення історії українського музичного театру. Музичну редакцію та оркестровку здійснив М. Скорик, лібрето опрацював Б. Стельмах. Як наголошує М. Жишкович, ці оперні постановки позначені «високим виконавським рівнем оркестру, хору студії та хору студентів диригентського, а також хореографічної групи студентів вокального факультету. Виставу [Купало. — *О. Т.*] було показано 1992 р. у Києві в оперній студії Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського <...> та записано у фонд державної телерадіокомпанії. Прем'єра історико-романтичної опери Д. Січинського “Роксоляна” відбулась 14 грудня 1993 р. До того часу цей твір не був поставлений у жодному театрі <...> Вистава отримала позитивну оцінку музичної громадськості Львова» [77, с. 59–60].

Однією зі знакових робіт оперної студії стала постановка історичної опери С. Людкевича «Довбуш», яка відбулася в 2009 році. Приурочена до 155-річчя заснування Академії, ця прем'єра стала ваговою подією в культурному житті навчального закладу та української музичної сцени загалом. Як зазначають Л. Кияновська та Л. Мельник, «заплутане лібрето, складні та не завжди зручні для виконання сольні вокальні партії <...> численні ефектні моменти, багате оркестрування, масштабні хорові сцени, складають враження <...> істинно вагнерівської “монотонії розкоші”» [102, с. 57]. Вистава привернула увагу не лише до непересічної постаті С. Людкевича, а й до високого рівня професіоналізму студентів та викладачів, які працювали над реалізацією цього масштабного проєкту.

Кроскультурні контакти відіграють важливу роль у розвитку оперної студії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, сприяючи оновленню педагогічних підходів, збагаченню виконавського досвіду студентів та інтеграції навчального процесу в міжнародний мистецько-освітній простір. Співпраця з низкою закордонних інституцій, зокрема з Академією імені Кароля Ліпінського у Вроцлаві (Польща), Міжнародним мистецьким центром «Дунфан» (КНР) та Університетом Санья (КНР), забезпечує реаліза-

цію спільних освітньо-творчих програм, що включають майстер-класи, публічні лекції, вокально-сценічні тренінги, творчі лабораторії та міжінституційні академічні проєкти. Залучення до цих програм запрошених вокально-театральних коучів і виконавців із міжнародним сценічним досвідом (С. Соловій, З. Кушплер та ін.) формує у студентів уявлення про європейські та світові школи вокального-сценічного виконавства, а також про сучасні методики професійної підготовки. Витоки цих мистецьких кроскультурних практик у діяльності ЛНМА ім. М. В. Лисенка пов'язані з постаттю І. Кушплера, професора академії, видатного представника львівської вокальної школи, чия педагогічна та виконавська діяльність заклала підґрунтя для інтеграції міжнародного досвіду в систему підготовки студентів цього закладу [98].

Стосовно оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової зазначимо, що ця студентська театральна платформа відома в Україні своїми сміливими та експериментальними постановками, і часто залучає міжнародний досвід для реалізації своїх вистав. Як зазначає Л. Довгань, відома одеська співачка та педагог, нині — викладач оперного співу у НМАУ ім. П. І. Чайковського, «кафедра оперної підготовки [ОНМА ім. А. В. Нежданової. — *О. Т.*] — один з найважливіших творчих підрозділів музичної академії <...> де студенти-вокалісти потрапляють в задзеркалля оперної рампи, стають частиною континуальної традиції музичної сцени. <...> Саме тут синтезується пошук і досягнення професорів кафедр сольного співу і оперної підготовки, розкриваються здібності студента в спільній роботі з професійними співаками» [67, с. 228].

Від 2020 року М. Джаннетті обіймає посаду головного диригента оперної студії, що зумовило якісні зміни в її творчій діяльності. Як наголошує О. Філіппов, серед проєктів, що зреалізував митець, «були “Мавра” І. Стравинського (2021), що поєднувала неокласичну стилістику з іронічною драматургією, та “Украдене щастя” Ю. Мейтуса (2022), у якому українська літературна класика отримала сучасне музично-сценічне трактування. У співпраці з режисеркою Г. Жадушкіною було розроблено низку інноваційних постановочних концепцій: “Вільний стрілець” К. Вебера (2022 р.), “Казки

Гофмана” Ж. Оффенбаха (2022), “”Лючія ді Ламмермур” Г. Доніцетті (2022) та інші» [232, с. 129]. Під його керівництвом спільнота активно долучається до міжнародних культурних обмінів, фестивалів та спільних проєктів. Акцент у роботі студії останніх років зміщується в бік точної стилістичної відповідності втілення авторського задуму та орієнтації на мовну автентичність, а також на міжжанрову гнучкість і сценічну адаптивність, що значною мірою відповідає сучасним вимогам до професійної підготовки молодих виконавців у глобалізованому мистецькому контексті.

У жовтні 2024 року до 85-річчя оперної студії ОНМА ім. А. В. Нежданової відбулася неординарна подія — науково-творча конференція «Оперна студія: історія та перспективи розвитку» [48], яка зібрала представників оперних студій зі Львова, Дніпра, Києва, Харкова та Одеси. Конференція стала платформою для обміну досвідом та науковими досягненнями в галузі підготовки майбутніх оперних артистів. У ході заходу обговорювалися особливості функціонування оперних студій в Україні, їхня роль у формуванні професійних співаків, а також перспективи розвитку цієї важливої складової вищої музичної освіти. Серед порушених ключових тем заходу — інноваційні підходи у вокальній педагогіці, нові форми взаємодії з міжнародними партнерами, а також актуальні питання театральної та музичної драматургії, репертуарних стратегій оперних студій.

Ці питання знаходять практичне втілення в діяльності оперних мистецьких колективів держави, зокрема й у творчій роботі оперної студії Дніпровської академії музики. Художні досягнення цієї спільноти відзначаються активною творчою та науковою співпрацею з провідними академічними інституціями України та Європи. Серед її міжнародних партнерів — Клайпедський університет (Республіка Литва) та інші відомі заклади, взаємодія з якими сприяє розширенню професійних зв'язків, обміну педагогічним і практичним досвідом, а також забезпечує платформу для міжкультурного діалогу в межах вокально-сценічної діяльності.

Особливе значення мають спільні науково-практичні заходи (конференції, семінари, творчі майстерні), які проводяться за участю партнерських інституцій, що сприяє інтеграції дослідницького компонента в освітній процес. Як зазначає А. Тулянцев, «пріоритетні напрямки роботи оперної студії передбачають: теоретичні основи акторської майстерності в вокально-сценічній діяльності; стан розробки проблеми акторської майстерності в працях диригентів, режисерів, вокалістів, хормейстерів, педагогів та нормативних документах освіти; елементи педагогічної і вокально-акторської майстерності; акторська майстерність студента-вокаліста і практична діяльність викладача оперної студії; акторська майстерність викладача оперної студії як категорія сучасної педагогічної технології; практичні рекомендації використання акторських здібностей при поглибленні вокально-сценічної практики» [226, с. 328].

Вагоме значення для професійної підготовки молодих співаків має викладацька діяльність Н. Маргарит-Фронтоліні, позначена індивідуалізованим та експериментальним підходом до методики навчання. Її практика поєднує досвід роботи на сценах оперних театрів Італії, Франції, Німеччини, Великобританії, Швейцарії та Японії з принципами української вокально-акторської школи, що дозволяє створювати варіативні моделі підготовки молодих співаків, адаптовані до потреб сучасного виконавської практики. Як наголошує А. Тулянцев, «у методиці викладача Н. Маргарит-Фронтоліні чимало нового, змінного, варіативного, індивідуального, адже вона використовує свій виконавський досвід, у синтезі із українськими вокально-акторськими традиціями, на сценах оперних театрів Італії, Франції, Німеччини, Великобританії, Швейцарії, Японії. Педагог декларує, що, маючи багато спільного з іншими видами творчості (наукова, художня, технічна), сценічна — своєрідна, яка пов'язана з характером процесу, з його результатом — особистістю студента» [227, с. 44].

Концепція діяльності оперної студії як практичної школи вокальної майстерності в Дніпрі ґрунтується на поєднанні виконавсько-сценічних навичок, науково-методичних підходів, художньо-освітніх принципів та психологічно-емоційних аспектів [226, с. 329]. Ефективна реалізація цієї концепції

частково залежить від формування репертуару, який передбачає жанрову й стилістичну різноманітність, що, у свою чергу, збагачує професійні компетентності студентів та сприяє їхній здатності адаптуватися до багатовимірних практик сучасного світового музичного театру.

Потрібно наголосити, що репертуар оперної студії Дніпровської академії музики сформувався на ґрунті послідовного звернення до класичних зразків оперного мистецтва, які репрезентують ключові етапи його історичного розвитку. Такий підхід забезпечує комплексне освоєння студентами вокально-стилістичних моделей, характерних для різних епох, шкіл і композиторських стилів, а також сприяє формуванню інтерпретаційної гнучкості й акторської пластичності у роботі з вокальним матеріалом. Проте, окрім класичних оперних творів («Любовний напій» Г. Доніцетті, «Фальстаф» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Юлій Цезар» Г. Генделя та ін.), репертуар оперної студії також включає зразки оперетної музичної сцени, зокрема твори «Сільва» та «Маріца» І. Кальмана. Такий репертуарний баланс дає змогу студентам працювати з різними жанровими моделями, що відрізняються не лише вокальною технікою, а й специфікою драматургії, акторської гри, темпу сценічної дії та типом взаємодії з публікою.

Серед досягнень оперної студії — постановка опери Дж. Пуччіні «Ластівка», твору, що порівняно рідко виконується на сцені. Звернення до цього опусу італійського майстра є показовим із кількох причин. *По-перше*, ця опера дає змогу студентам опрацювати пізній стиль Дж. Пуччіні, де ліризм поєднується з елементами французької оперети та італійської вокальної драматургії. *По-друге*, опрацювання рідко виконуваних оперних полотен розширює репертуарне поле студії, сприяючи її позиціонуванню не лише як навчального підрозділу, а й як активного учасника сучасного мистецького процесу. Ця постановка також свідчить про рівень виконавської підготовки студентів, здатних працювати з стилістично та естетично складним матеріалом, та прагнення студії до репертуарного оновлення, розширення стилістичних меж, що є важливим чинником у формуванні векторів її професійного розвитку.

Етапним досягненням оперної студії Дніпровської академії музики стала постановка опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» (режисер — заслужений діяч мистецтв України В. Денисенко). Режисерське трактування твору ґрунтувалося на класичних принципах інтерпретації комічної опери, де важливу роль відіграють динамічний розвиток сценічної дії, чітка побудова мізансцен з акцентом на внутрішню мотивацію персонажів, а також поєднання легкості й витонченості драматургії з глибшими психологічними нашаруваннями конфліктів, закладених композитором.

Визначною подією для оперної студії та й для міста в цілому стала постановка опери Дж. Верді «Фальстаф» у квітні 2024 року. Цей твір, лібрето якого створене на основі шекспірівських «Віндзорських пустунках», є яскравим сценічним прикладом поєднання багатопланового драматургічного розвитку та складної музичної мови одного з останніх опусів італійського митця. Режисерське бачення В. Бабенка орієнтоване на чітке структурування багаторівневої комічної драматургії оперного задуму Дж. Верді, що поєднує елементи буфонади, фарсу та тонкої психологічної гри. Особливу увагу приділено деталізації сценічної взаємодії та виразному пластичному моделюванню сценічних образів. У цьому контексті образ Фальстафа постає не лише як комедійний типаж, а як багатовимірний драматичний персонаж, у якому поєднуються риси зруйнованої гідності, внутрішньої трансформації та самоіронічного усвідомлення власного становища. Така інтерпретація сприяє глибшому осмисленню драматургічного зламу в фінальному акті та надає твору глибоких психологічних вимірів в осмисленні шекспірівського задуму. Робота з оркестром (диригент І. Селіщев) вирізнялася динамічною точністю, зокрема в фіналах, адже вердіївська музика вимагає високого рівня координації між вокалістами, хором та інструментальним супроводом. Постановка «Фальстафа» у Дніпровській академії музики вийшла за межі суто навчального проєкту, поєднавши освітньо-мистецькі та комунікативні аспекти. Вистава не лише привернула увагу широкої громадськості, а й стала важливим етапом у розвитку оперної традиції в місті.

Отже, оперні студії є важливими осередками розвитку музичного мистецтва, що сприяють збереженню національної культури, підготовці виконавських кадрів і популяризації класичного мистецтва серед широких верств населення. В Україні функціонування оперних студій має історичні традиції, але нині стикається зі значними викликами, пов'язаними з соціально-економічними умовами, впливом війни та глобалізаційними процесами. В контексті нашого дослідження зроблено їх порівняльний аналіз за трьома ключовими параметрами: структура, функціонування та досягнення, які відображено в таблиці 3.1 та таблиці 3.2.

Таблиця 3.1
Структура оперних студій України

Місто	Музична академія	Рік заснування студії	Організаційна структура	Основні партнери
Дніпро	Дніпровська академія музики	1974	Входить до структури академії; інтегрована з концертним життям міста	Дніпровський академічний театр опери та балету та ін. культурні інституції міста
Київ	Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського	1930	Самостійний підрозділ у складі академії	Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, міжнародні інституції
Львів	Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка	1939	Підрозділ кафедри вокалу та режисури	Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, Mozart Festival та ін. фестивальні проекти міста
Одеса	Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової	1923	Творчо-навчальний підрозділ, підпорядкований адміністрації академії	Одеський національний академічний театр опери та балету, міжнародні та регіональні фестивалі
Харків	Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського	1920	Тісна інтеграція з кафедрою сольного співу	Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка, театральні платформи («Схід OPERA» та ін.) та фестивальні проекти

Як бачимо, Київська та Одеська музичні академії мають більш автономні оперні студії, що дозволяє їм реалізовувати великі творчі проєкти. Харківська й Львівська студії інтегровані з кафедрами, що сприяє академічному розвитку, але обмежує організаційну самостійність. Дніпровська студія є молодшою, проте активно розвивається завдяки місцевим ініціативам.

Таблиця 3.2
Функціонування оперних студій України

Місто	Репертуар	Робота з молоддю	Технічне забезпечення	Глядацька аудиторія
Дніпро	Класичний, вокальні сцени	Постановки для навчання вокалістів; після завершення освітнього етапу випускники отримують можливість взяти участь у конкурсному відборі до стажерської групи у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та Дніпровському академічному театрі опери та балету	Обмежені технічні можливості	Міська аудиторія, студенти, викладачі, гості міста
Київ	Класичний, сучасний, експериментальний	Молодіжні постановки режисерів-студентів; після завершення освітнього етапу випускники отримують можливість взяти участь у конкурсному відборі до стажерської групи у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка; робота у групі солістів оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського	Відносно сучасна технічна база	Міська аудиторія, студенти, викладачі, гості міста
Львів	Європейська та українська класика, вокальні сцени	Постановки для навчання вокалістів; фестивалі молодих виконавців; після завершення освітнього етапу випускники отримують можливість взяти участь у конкурсному відборі до стажерської групи у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. Соломії Крушельницької	Обмежені технічні можливості	Міська аудиторія, студенти, викладачі, гості міста

Продовження таблиці 3.2

Одеса	Класичний та сучасний репертуар, вокальні сцени	Постановки для навчання вокалістів; після завершення освітнього етапу випускники отримують можливість взяти участь у конкурсному відборі до стажерської групи у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та Одеському національному академічному театрі опери та балету	Стабільна інфраструктура	Міська аудиторія, студенти, викладачі, гості міста
Харків	Класичний, сучасний, вокальні сцени	Постановки для навчання вокалістів, спектаклі молодіжних оперних платформ («Схід OPERA»); після завершення освітнього етапу випускники отримують можливість взяти участь у конкурсному відборі до стажерської групи у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка	Частково оновлена інфраструктура	Міська аудиторія, студенти, викладачі, гості міста

Таким чином стає очевидним, що оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського демонструє послідовну репертуарну політику та забезпечена сучасною базою для професійної підготовки, Харківська та Дніпровська оперні студії орієнтовані на навчальні проєкти, часто з обмеженим технічним забезпеченням, Львівська й Одеська — активно інтегрують класичні традиції поряд з фестивальною діяльністю. Потрібно зазначити, що Київська оперна студія має найбільшу кількість відомих випускників, Львівська, Одеська та Харківська студії роблять акцент на фестивальній діяльності, що сприяє популяризації оперного мистецтва в регіоні та за його межами, успіхи Дніпровської студії є почасти локальними, їй також бракує системної міжнародної підтримки.

З огляду на загальну картину функціонування оперних студій в Україні, доцільно окреслити низку стратегічних кроків, здатних сприяти їхньому подальшому розвитку в умовах європейської інтеграції, цифрової трансформації та міжінституційної взаємодії. Одним із першочергових завдань є активі-

зація міжнародної діяльності оперних студій шляхом участі у грантових програмах Європейського Союзу, зокрема Erasmus+, Creative Europe та ін. Паралельно важливо розвивати двостороннє партнерство з театральними й музичними академіями країн Центрально-Східної Європи, США, Японії, Південної Кореї, Канади, де існує інституційно розгалужена культура академічної оперної освіти. Така співпраця сприятиме не лише мобільності студентів і викладачів, а й впровадженню інноваційних освітніх підходів, модернізації навчальних програм, розширенню репертуарної палітри та зміцненню міжнародного авторитету українських студій.

У контексті реформування матеріально-технічної інфраструктури пріоритетним є забезпечення умов для новаційної постановочної діяльності, зокрема в тих регіональних студіях, які наразі мають обмежений ресурсний потенціал. Йдеться, насамперед, про Дніпро, Львів, Одесу та Харків, де технічна база потребує оновлення. Інвестиції мають бути спрямовані на оснащення репетиційних і сценічних приміщень акустичними, світловими, мультимедійними засобами відповідно до міжнародних стандартів.

З огляду на фрагментарність і відсутність системної взаємодії між оперними студіями актуальним є створення єдиної цифрової платформи, яка б забезпечила координацію спільних проєктів, обмін педагогічними напрацюваннями, взаємодію між викладачами, диригентами, режисерами, концертмейстерами та студентськими колективами. Такий цифровий ресурс доцільно реалізувати під егідою Національної академії мистецтв України, Міністерства культури або Міністерства освіти і науки України, передбачивши підтримку з боку інших державних інституцій та міжнародних культурно-освітніх фондів. У перспективі платформа може стати середовищем для проведення спільних постановок, фестивалів, конференцій, онлайн-майстерень, а також координуватиме вектори міжінституційної взаємодії, спрямовані на посилення присутності українських оперних студій у світовому мистецькому просторі.

3.4. СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ДИСКУРС: СПЕЦИФІКА МІЖНАРОДНОЇ СПІВПРАЦІ

Сучасний оперний дискурс перебуває на етапі динамічного розвитку, що визначається пошуком нових художніх форм, синтезом традиції та сучасних технологій, а також активними глобалізаційними процесами в культурі. Інтеграція українського музичного театру у світовий культурний простір значною мірою зумовлена залученням грантових механізмів, міжнародних програм і проєктів, які розширюють можливості професійного розвитку, сприяють обміну досвідом та включенню українських митців у сучасний міжнародний мистецький контекст.

Міжнародні грантові програми, зокрема Erasmus+, Fulbright, Opera Eurora та інші, пропонують унікальні можливості для професійного розвитку, участі в постановках і стажуваннях, а також для реалізації творчих ініціатив. Водночас у вітчизняному науковому й практичному оперному дискурсі й досі бракує систематизованого осмислення доступних грантових інструментів, їхнього впливу на підвищення рівня виконавської майстерності та формування довгострокових творчих траєкторій українських митців. Додатково актуалізують цю проблематику сучасні виклики у сфері культури, зокрема обмеженість фінансових ресурсів, міграція професійних кадрів і зростання конкуренції на міжнародному мистецькому ринку, що зумовлює потребу в активному пошукові нових механізмів підтримки молодих виконавців.

В Україні існує низка наукових досліджень, які акцентують увагу на питаннях грантової підтримки виконавського мистецтва, зокрема оперного жанру, та її значення для професійного розвитку артистів. Серед авторів, які вивчають цю тему, слід відзначити дослідження М. Кобелі-Звір [110], яка у своїх працях детально аналізує вплив міжнародних грантових програм на підвищення професійного рівня українських митців. Її аналітика зосереджена на тому, як гранти сприяють вдосконаленню виконавської майстерності та розширенню кар'єрних можливостей артистів. Окрему увагу приділяє цьому питанню й О. Копієвська [120], яка окреслює роль грантових ініціатив у підтримці молодих талантів та створенні сприятливих умов для їхньої творчої реалізації.

Міжнародний досвід підтримки виконавського мистецтва через гранто-ві програми широко висвітлюється у працях провідних зарубіжних науковців. Зокрема, Дж. Поттс [301] та Дж. Голден [279] детально досліджують специфіку функціонування грантових програм у США, акцентуючи на їхньому впливі на кар'єрний розвиток молодих артистів. У своїх роботах вони аналізують, як фінансова підтримка сприяє відкриттю нових творчих можливостей, розширенню професійних горизонтів і підвищенню конкурентоспроможності митців на ринку виконавського мистецтва. Не менш вагомий внесок у вивчення міжнародного досвіду зробив М. Троцкі [317], який зосереджує увагу на європейських моделях фінансування культурних проєктів, зокрема у сфері оперного мистецтва. Його дослідження охоплюють такі інструменти підтримки, як гранти, фонди та інші програми, що сприяють розвитку оперних театрів, виконавців і постановок. Автор наголошує на важливості цих механізмів для сталого розвитку культурної індустрії в Європі. К. Шарп [309] у своїх працях аналізує успішні кейси використання грантів у Великій Британії для підтримки оперних співаків і розкриває їхню адаптацію в інших культурних контекстах. Вона детально досліджує, як фінансова допомога сприяє оперним виконавцям вдосконалювати майстерність, брати участь у міжнародних проєктах і просувати свою творчість на глобальному рівні. Проаналізований корпус досліджень засвідчує широкий спектр можливостей, які відкриває грантова підтримка у сфері музичного театру. В сучасних умовах фінансова підтримка з боку міжнародних фондів та програм постає як важливий інструмент структурної підтримки національних культурних інституцій, сприяє посиленню мобільності виконавців та розширенню освітніх і професійно-орієнтованих мистецьких програм.

Сьогодні в усьому світі функціонує безліч фондів, програм та асоціацій, які активно сприяють розвитку музичного виконавства, особливо оперного мистецтва. Вони фінансують участь у міжнародних конкурсах, організовують стажування, тренінги, обмінні програми та спеціалізовані майстер-класи, сприяючи формуванню нового покоління оперних співаків. Серед найвідомі-

ших організацій, що підтримують оперне мистецтво, можна виокремити Rising Stars Program, яка допомагає молодим талантам знайти шлях до міжнародної сцени, та Richard Tucker Music Foundation, яка підтримує американських оперних співаків через гранти й премії. KulturKontakt Austria і European Opera Centre спеціалізуються на європейських культурних ініціативах, розширюючи можливості для навчання й співпраці. Значний внесок у розвиток сучасного музичного театру здійснюють глобальні програми, зокрема UNESCO та Creative Europe, спрямовані на підтримку інноваційних мистецьких проєктів, а також DAAD і Fulbright, що розвивають академічні й творчі обміни. Показовою є діяльність Fondazione Pavarotti в Італії, яка зосереджується на збереженні та актуалізації спадщини Лучано Паваротті, водночас підтримуючи молодих оперних виконавців. Вагомими є також ініціативи British Council, Erasmus+, Elizabeth Greenshields Foundation, European Cultural Foundation та Prince Claus Fund, які сприяють реалізації освітніх програм, мистецьких резиденцій і міжнародних культурних проєктів.

Для українських артистів участь у програмах зазначених організацій відкриває доступ до високоякісного міжнародного навчання, репетиційних форматів, майстер-класів, а також до партнерських постановок, художніх резиденцій і стажувань. У цьому контексті грантова підтримка постає не лише як інструмент фінансування, а й як механізм транснаціонального обміну знаннями, методами та виконавським досвідом. Завдяки такій взаємодії українські виконавці отримують можливість не лише вдосконалювати професійну майстерність, а й репрезентувати українську вокальну школу в глобальному мистецькому середовищі, активізувати свою присутність у міжнародному оперному полі.

У межах нашого дослідження доцільно зосередитися на більш детальному аналізі найбільш впливових і знакових із цих організацій. Зокрема, це Фонд «ЕCHO Rising Stars Program» [270], де молоді оперні виконавці отримують унікальні можливості для просування своїх талантів на європейських сценах. Додатково, Фонд Річарда Такера [315] надає значну фінансову під-

тримку для талановитих оперних співаків. Важливим компонентом такої підтримки виступають стипендіальні програми та премії, ініційовані фондом, що відкривають доступ до участі у масштабних міжнародних постановках та конкурсах.

Фонд KulturKontakt Austria [286] також є важливим ресурсом для українських митців, пропонуючи гранти та стипендії, які дозволяють молодим оперним виконавцям з України удосконалювати свої професійні навички через культурні обміни та стажування в Австрії. Цей фонд є важливою платформою для інтеграції в європейську культурну спільноту та надає можливість брати участь у проєктах, що мають високу міжнародну репутацію. Французький Fondation de France [268] та італійський Fondazione Pavarotti [313] теж пропонують широкі можливості для підтримки українських оперних співаків, зокрема через резиденції, майстер-класи та міжнародні конкурси. Їхня діяльність дає можливість молодим талантам працювати з видатними митцями та набиратися досвіду, що є важливим для набуття професійних навиків та вмінь. Загалом, участь у таких міжнародних програмах і фондах створює для молодих виконавців унікальні перспективи для професійного зростання, обміну досвідом і розширення меж їхньої кар'єри.

Поряд із цим, програма European Opera [298] теж є важливою ініціативою, яка надає гранти та можливості для європейських оперних виконавців. Вона забезпечує участь у спільних проєктах, міжнародних постановках та освітніх програмах, що проводяться в рамках фестивалів й оперних подій по всій Європі. Для українських виконавців участь у цій програмі відкриває можливість безпосередньої взаємодії з провідними європейськими оперними колективами, що є важливим в умовах гострої конкуренції у сучасному артистичному середовищі.

Програми UNESCO та Creative Europe [268] також відіграють ключову роль у підтримці розвитку українських виконавців у музичному театрі. У контексті сучасних тенденцій розвитку європейської культурної політики грантова програма Creative Europe виступає одним із ключових механізмів підтрим-

ки музично-театральних ініціатив, зокрема в сфері академічного вокалу та опери. Її діяльність спрямована на сприяння міжкультурній мобільності, інституційній співпраці та інноваційному розвитку мистецьких практик у межах Європейського Союзу та асоційованих країн. Однією з важливих форм залучення молодих вокалістів до міжнародного професійного середовища є європейські платформи підтримки митців, зокрема European Opera Centre та OperaVision, що реалізують свої проєкти за підтримки Creative Europe. Ці платформи створюють умови для професійного становлення співаків, пропонуючи участь у стажуваннях, відкритих прослуховуваннях, спільних постановках, тренінгах та онлайн-програмах [298].

Варто відзначити ініціативу Opera Europa Next Generation (період 2025–2028 рр.) у межах Creative Europe. Програма спрямована на підтримку молодих артистів у сфері опери та балету, їхню професіоналізацію, формування передових виконавських компетентностей, а також інтеграцію в сучасні театральні практики, включно з менеджерськими та інституційними моделями супроводу. У межах цього проєкту щорічно понад 140 виконавців отримують можливість долучитися до різних форм практичної взаємодії з провідними театральними інституціями Європи [297]. Іншим прикладом цільового проєкту є Opera Out of Opera 2 (2022–2025) — міжнародна ініціатива, що поєднала академічний оперний репертуар із новими формами презентації вокального мистецтва, як-от концерти *open air*, мультимедійні постановки та залучення молодіжної аудиторії. Стипендіальні програми, що реалізуються в межах ініціатив Creative Europe або в партнерстві з ними (зокрема, Eva Kleinitz Scholarship від Opera Europa), надають фінансову підтримку молодим співакам для участі в освітніх проєктах, фестивалях та резиденціях. Такі стипендії не лише розширюють доступ до якісної фахової підготовки, а й зміцнюють присутність національних вокальних шкіл на європейській мистецькій мапі.

Стипендіальні програми Wagner Society [305] — одні з найавторитетніших грантових ініціатив у сфері академічного вокального мистецтва, що спрямовані на підтримку молодих музикантів, співаків, диригентів і театра-

льних фахівців, пов'язаних з оперною традицією Р. Вагнера. Щорічно фонд надає понад 250 стипендій, які передбачають участь у заходах престижного Байройтського оперного фестивалю, включаючи безкоштовне відвідування вистав, лекцій, майстер-класів та професійних зустрічей. Важливою особливістю цих ініціатив є те, що кандидати відбираються не централізовано, а за номінацією місцевих вагнерівських товариств, що дозволяє враховувати регіональні мистецькі контексти. Програма має чітко окреслений освітньо-культурний характер, де серед пріоритетних напрямків — формування у молодих виконавців знань та вмінь щодо сценічної реалізації характерних рис вагнерівської естетики.

У межах діяльності Міжнародного вагнерівського стипендіального фонду (дані на 2021 рік) 39 представників України (у середньому по двоє щорічно) отримали можливість відвідати Байройтський фестиваль як одну з ключових інституцій сучасної вагнерівської традиції. Серед учасників програми — солісти Національної опери України А. Швачка та Д. Агєєв, композитори В. Кияниця, М. Шалигін і О. Войтенко, піаністи М. Забара, Н. Вишинська та П. Лисий, а також музикознавці Я. Іваницька, Д. Полячок і О. Гончар.

Для українських оперних співаків програма Fulbright Creative & Performing Arts [318] відкриває значні перспективи реалізації індивідуального чи дослідницького проєкту в США за умови, що кандидат має обмежений професійний досвід та представить портфоліо вокальних робіт. У заявці має бути чітко сформульована мета, запропонований план роботи з хост-інституцією в США, а також лист (Affiliation Letter) від університету чи мистецької організації. Враховуючи високий рівень розвитку музичної освіти в США, участь у програмі Fulbright Creative & Performing Arts сприятиме формуванню міжнародного досвіду у професійному становленні виконавця.

Програми DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) [274] охоплюють широкий спектр стипендій і грантів, зокрема для фахівців у сфері музичного мистецтва, включаючи академічних вокалістів. Молоді співаки, які мають диплом про вищу мистецьку освіту, можуть подаватися на DAAD

Study Scholarships (Fine Art, Design, Visual Communication and Film, а також на інші спеціалізовані програми підтримки виконавського мистецтва). Умови участі передбачають наявність чітко сформульованого навчального або творчого проєкту, підтвердження від приймаючої німецької установи (музичної академії або консерваторії), а також демонстрацію високого рівня професійної підготовки, зокрема через прослуховування чи подання записів. Для оперних співаків особливо цінними є резиденційні формати підтримки DAAD (зокрема, Künstlerprogramme), що дозволяють протягом року працювати над власними мистецькими проєктами, брати участь у виставах та налагоджувати професійні зв'язки у німецькому оперному середовищі. Такі програми сприяють не лише фаховому зростанню виконавця, а й створюють умови для презентації власної національної вокальної школи та можливості співпраці з провідними оперними театрами Європи.

У контексті глобалізації мистецької освіти та зростання мобільності молодих виконавців питання залучення українських академічних співаків до стипендіальних і грантових програм британських благодійних фондів набуває особливої актуальності. Велика Британія має потужну систему підтримки класичної музики, зокрема вокального мистецтва, де вагоме місце посідають незалежні фонди, преміальні конкурси та внутрішні стипендії мистецьких закладів. Особливий інтерес становлять такі авторитетні британські інституції, як The Countess of Munster Musical Trust та The Kathleen Ferrier Awards, які забезпечують підтримку молодих музикантів у сфері класичного виконавства, зокрема академічного вокалу. Скажімо, The Countess of Munster Musical Trust [311] надає студентські стипендії (Study Grants) для осіб, які прагнуть продовжити академічну музичну освіту на післядипломному рівні у Великій Британії або визнаних закладах за її межами. Для українського співака участь у цій програмі передбачає попереднє зарахування до магістерської програми в одному з британських музичних вишів (наприклад, Royal Academy of Music, Royal College of Music, Guildhall School тощо), подання записів вокальних

творів (за регламентом фонду), а також обґрунтування свого творчого потенціалу.

Сьогодні молоді оперні співаки мають доступ до низки міжнародних ініціатив, які сприяють їхньому професійному зростанню, розвитку виконавської майстерності та інтеграції у глобальний музичний контекст. Одним із яскравих прикладів є престижний конкурс «Operalia», заснований видатним тенором і диригентом Пласідо Домінго. Конкурс позиціонується як міжнародна платформа виявлення молодих талантів, що надає фіналістам і переможцям не лише сцену для демонстрації виконавських вмінь, а й реальні можливості для побудови міжнародної кар'єри. «Operalia» вирізняється тим, що фінансова та організаційна підтримка конкурсантів здійснюється через систему міжнародних грантів, меценатських фондів та партнерських інституцій, що надають провідні оперні театри світу. Перемога або участь у фіналі часто відкриває двері до подальших контрактів, участі в престижних постановках та залучення до резидентських програм.

У свою чергу, The Kathleen Ferrier Awards [312] функціонує як престижна конкурсна платформа для молодих оперних співаків, незалежно від громадянства, за умови проходження принаймні одного року навчання у Великій Британії. Конкурс передбачає відбір учасників на основі відкритого прослуховування, де оцінюється не лише вокальна техніка, а й рівень інтерпретаційної глибини та сценічної зрілості. Для українського вокаліста участь у цьому конкурсі може стати важливим етапом входження у професійне британське та європейське вокальне середовище. Факт участі у фіналі або перемоги в конкурсі значно підвищує репутаційний капітал молодого співака й може сприяти залученню до агенцій, сценічних проєктів та фестивалів. Цей міжнародний досвід, у свою чергу, може допомогти українським артистам збільшити свою міжнародну видимість, знайти нові можливості для співпраці з театрами та концертними залами по всьому світу, що є ключовим для розвитку їхньої професійної траєкторії на світовій оперній сцені.

Сьогодні, мабуть, найбільш відома серед закладів освіти є програма Erasmus+ (Європейський Союз), яка також є важливим інструментом для українських виконавців, особливо студентів-вокалістів, оскільки вона фінансує професійні та навчальні обміни в європейських країнах [295]. Музичні театри та консерваторії Європи стають платформами для українських артистів, що дає можливість покращити свою майстерність, взаємодіяти з європейськими колегами, а також ознайомлюватися з новими театральними концепціями та традиціями. Такий досвід сприяє розвитку не тільки вокальних і сценічних навичок, але й здатності адаптуватися до різних культурних контекстів, що є важливим для побудови міжнародної діяльності.

Дослідження міжнародного досвіду у використанні грантових ресурсів для підтримки оперного мистецтва надає цінні перспективи для розвитку цієї сфери в Україні. У країнах з розвинутою грантовою системою, таких як Німеччина, США, Велика Британія та Італія, гранти активно сприяють розвитку молодих оперних талантів, підтримці інноваційних постановок і популяризації національних музичних традицій. К. Шарп та Дж. Ле Мете [309] підкреслюють, що в цих країнах гранти використовуються для фінансування стажувань, резиденцій, міжнародних обмінів і розвитку культурної співпраці. З іншого боку, С. Топелер та С. Дьюїс [316] засвідчують, що це дозволяє молодим артистам отримати доступ до важливих освітніх і професійних можливостей, що безпосередньо впливає на їхній професійний шлях і можливість заявити про себе на міжнародній арені.

Аналіз цих практик дає підстави для розробки схожих програм, які можуть бути адаптовані до українських реалій. Наприклад, фінансування стажувань і резиденцій для молодих українських оперних співаків, що дозволяє їм отримати безцінний досвід у провідних театрах і освітніх закладах Європи та США. Підкреслимо, що для ефективної участі в грантових програмах виконавцям важливо розуміти не лише умови, а й специфіку критеріїв відбору, які визначають їхню можливість отримати фінансування та підтримку. Серед основних вимог є високий рівень вокальної техніки, наявність професійного

досвіду, а також творчий потенціал, що має бути підтверджений відповідними записами виступів або портфоліо. Окрім цього, значну роль у відборі відіграють рекомендації від фахівців, які можуть свідчити про кваліфікацію і перспективи кандидата. Зазначимо, що кожна грантова програма має свої специфічні вимоги, які можуть змінюватись залежно від напрямку і цілей програми. Як зазначає М. Кобеля-Звір, окрім стандартних вимог, таких як технічні навички й досвід, багато програм враховують здатність кандидата до інтерпретації музичних творів, адаптивність до нових умов, а також мотивацію брати участь у міжнародних культурних обмінах та готовність до творчих експериментів [110].

У контексті аналізу сучасних траєкторій професійного становлення українських оперних виконавців показовими є індивідуальні кар'єрні шляхи молодих співаків, які пройшли підготовку в провідних міжнародних програмах розвитку молодих артистів. Найпоказовішим прикладом останніх років є досвід В. Плужнікової (меццо-сопрано), котра у 23-річному віці стала учасницею Lindemann Young Artist Development Program при Metropolitan Opera (Нью-Йорк, США). Паралельно вона продовжила фахову підготовку в асистентурі-стажуванні у класі відомого педагога Г. Кабки. Упродовж 2017–2019 рр. співачка була учасницею Оперної академії Teatr Wielki Opera Narodowa у Варшаві. В. Плужнікова брала участь у низці міжнародних освітньо-виконавських проєктів, зокрема у програмі Corsod'Opera (Кортон, Італія), фестивалі «Bartók Plus» в Угорщині та проєкті молодих співаків Зальцбурзького фестивалю, де дебютувала в опері «Адріана Лекуврер» Франческо Чілеа. У 2020-му відбувся її дебют у США в опері «Дитя та чари» Моріса Равеля (Філадельфія). Співачка отримувала грантову підтримку VERA MUSIC FUND (Україна) та брала участь у спеціальних проєктах фонду. Виконавиця удосконалювала свою майстерність також за оперною програмою при театрі La Scala (Італія), що дало можливість активно провадити концертну діяльність. Іншим прикладом успішної участі у міжнародних програмах підготовки молодих виконавців є професійна діяльність українського бас-баритона В. Бу-

яльського (закінчив НМАУ ім. П. І. Чайковського в класі народного артиста України М. Ковалю), який від 2020-го є учасником Lindemann Young Artist Development Program при Metropolitan Opera. Як учасник програми, співак реалізував низку партій у діючому репертуарі театру. Дебют співака на сцені Metropolitan Opera відбувся у 2022 році.

Також успішним кейсом міжнародної професійної підготовки на основі грантових програм є вокально-виконавська творчість української співачки К. Ніколаєвої, учасниці Jette Parker Young Artists Programme при Королівському оперному театрі в Лондоні. Співачка здобула освіту в НМАУ ім. П. І. Чайковського у класі народного артиста України О. Дяченка. Упродовж 2019–2020 рр. була учасницею британської програми National Opera Studio (Лондон), яка існує на базі Royal Opera House, що стала важливим етапом її професійної підготовки та сприяла подальшому розвитку виконавської кар'єри. Також додамо, як зазначає сама виконавиця, значну роль у її професійному розвитку відіграла участь у майстер-класах провідних оперних співаків і педагогів, що є характерною складовою грантових програм підготовки молодих артистів.

Український баритон А. Бондаренко (закінчив НМАУ ім. П. І. Чайковського у класі заслуженого артиста України В. Буймістра) за свою зіркову кар'єру брав участь у численних міжнародних програмах стажування, зокрема і у престижній Зальцбурзькій оперній академії (Salzburg Festival Young Singers Project). Завдяки цій підтримці він мав змогу розвивати свої вокальні та сценічні здібності під керівництвом провідних європейських наставників і режисерів. Його кар'єра стрімко розвивалася після участі у міжнародних конкурсах та фестивалях, що часто підтримуються грантовими організаціями, зокрема він став переможцем конкурсу BBC Cardiff Singer of the World у номінації «Пісня». Здобутий професійний досвід дозволив А. Бондаренку успішно виступати на найпрестижніших світових сценах, таких як Лондонська Королівська опера, Гамбурзька державна опера, Баварська опера в Мюнхені та інші. Приклад А. Бондаренка демонструє, як грантові програми та участь у

міжнародних ініціативах сприяють реалізації творчого потенціалу та відкривають українським артистам двері до світового оперного мистецтва. Як бачимо, ці приклади показують, як гранти і фінансова підтримка можуть змінити професійний шлях оперного співака, надаючи йому не лише матеріальні можливості для професійного розвитку, але й доступ до міжнародних платформ, що є необхідними для досягнення успіху в глобалізованому культурному середовищі.

Важливим аспектом аналізу грантових можливостей для українських оперних співаків є також виявлення системних викликів, які виникають у процесі долучення до міжнародних програм підтримки та отримання фінансування. Однією з найпоширеніших проблем є недостатня обізнаність українських митців про наявні грантові можливості, умови участі, критерії відбору та механізми подання заявок. Відсутність системної інформаційної інфраструктури, а також неефективність каналів комунікації між українським мистецьким середовищем і міжнародними організаціями істотно звужують доступ до релевантних програм підтримки. Також обмежений рівень володіння іноземними мовами (передусім англійською) ускладнює комунікацію з міжнародними фондами, підготовку аплікаційних документів та повноцінну участь у резиденціях, стажуваннях та професійних програмах. Мовна бар'єрність впливає не лише на організаційний аспект участі, а й на процеси міжкультурної взаємодії та професійної інтеграції у закордонні середовища.

Вагомим чинником, що обмежує участь українських виконавців у міжнародних проєктах, є нестача фінансових ресурсів. Високі витрати на поїздки, участь у конкурсах, фестивалях, навчальних програмах чи резиденціях часто не покриваються повністю грантовими коштами, а внутрішні джерела фінансування залишаються обмеженими або нестабільними. Це призводить до ситуації, коли навіть успішні кандидати не можуть реалізувати надані їм можливості через відсутність додаткової підтримки. Також наголосімо, що у багатьох програмах відбір передбачає наявність значного сценічного досвіду, рекомендацій від відомих викладачів або участі в авторитетних проєктах. Для

молодих співаків на початку кар'єри такі умови можуть бути складно досяжними. Високий конкурсний поріг та складність процедур подачі аплікацій нерідко відлякують потенційних учасників, особливо тих, хто не має достатнього адміністративного або консультативного супроводу.

На рівні державної культурної політики досі бракує чітко окресленої стратегії міжнародної підтримки виконавських мистецтв, зокрема в оперному сегменті. Відсутність інституційних механізмів сприяння мобільності артистів, слабка інтеграція у міжнародні професійні мережі та недостатня підтримка міждисциплінарних чи інноваційних проєктів створюють додаткові складнощі для українських співаків, які прагнуть бути конкурентоспроможними на глобальному рівні. Водночас постійна трансформація світових тенденцій у сфері оперного мистецтва актуалізує потребу у гнучкому впровадженні інновацій у національному оперному дискурсі, що повинні узгоджуватися зі специфікою національного культурного контексту. Адаптація новітніх методик виконавської підготовки, оновлення репертуарної політики, впровадження сучасних форм вокальної освіти та активне залучення до міжнародних форматів співпраці — все це має відбуватися без втрати національної ідентичності, навпаки, з її посиленням і модернізацією. І саме участь українських співаків у міжнародних проєктах сприяє репрезентації української музичної культури у глобальному вокальному просторі. Також, через інтерпретацію національного репертуару на міжнародній сцені, популяризацію української мови та тематики в оперному жанрі, розширюються інструменти культурної дипломатії, що стають невід'ємною частиною формування культурного іміджу держави. У цьому сенсі грантова підтримка, мистецький обмін та міжінституційна співпраця не лише розширюють можливості окремих виконавців, а загалом потужно формують культурну суб'єктність України в глобалізованому мистецькому світі.

Висновки до Розділу 3

Проведене дослідження засвідчило, що оперне мистецтво сьогодення розвивається завдяки синергії новаторських підходів до сценічної постановки, ефективних освітньо-практичних форматів підготовки співаків та режисерів, а також активному залученню глобальних ініціатив підтримки і співпраці у лоні вокально-виконавської творчості. Взаємодія цих чинників визначає тенденції і перспективи розвитку національної оперної сцени.

У сфері сценічних інновацій з'ясовано, що оперний сценізм у ХХІ столітті набув особливої значущості як комплексний феномен, що об'єднує музичну, драматургічну та візуально-пластичну складові в єдине художнє ціле. Сучасна опера прагне бути «тотальним мистецьким видовищем», де кожен елемент — від вокального виконання до світлового чи мультимедійного оформлення — працює на цілісну сценічну концепцію твору. В українській оперній практиці спостерігається активне впровадження інноваційних режисерських та сценографічних рішень (мультимедійні технології, нестандартні сценічні прийоми тощо). Експериментальні постановки розширюють межі традиційної оперної естетики, інкорпоруючи елементи інших жанрів та медіа.

Водночас наголошено про важливість збереження жанрової природи опери, її драматургічної глибини, символічності та емоційної виразності навіть за умов найсміливіших експериментів. Наголосимо, що сценічні новації не лише збагачують виражальні можливості оперного театру, а й змінюють роль виконавця: сучасний оперний вокаліст дедалі частіше виступає співворцем постановки, поєднуючи вокальну майстерність з акторською грою, пластикою та інколи участю у режисерському задумі.

Важливим чинником сталого розвитку оперної культури в Україні є функціонування освітньо-творчих платформ, зокрема оперних студій у вищих музичних навчальних закладах. Серед них особливе місце посідає оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, яка репрезентує унікальну модель інтеграції освітнього процесу з професійною художньою практикою. Поєднуючи функції навчального підрозділу та по-

стійно діючого театру, студія забезпечує студентам (вокалістам, диригентам, режисерам) можливість набуття практичного досвіду в умовах, наближених до повноцінної сценічної діяльності. У репертуарі студії поєднуються класичні опери, що є основою вокально-режисерської підготовки, та експериментальні постановки у діяльності студентів-режисерів. Такий підхід забезпечує спадкоємність національної оперної традиції і водночас відкритість до європейського оперного досвіду. Аналіз показав, що випускники оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського, як і подібних студій в інших містах, демонструють високий рівень професійної підготовки та здатність адаптуватися до сучасних вимог музичного театру.

Діяльність оперних студій у різних регіонах України (Київ, Харків, Львів, Одеса, Дніпро) підтверджує їхню роль як платформ для культурно-мистецької комунікації та інновацій. Кожна з них, базуючись на спільній освітній місії, розвинула власні напрямки творчої роботи, що відображають як місцеві мистецькі традиції, так і загальносвітові тенденції. Скажімо, репертуар оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського є різножанровим — від європейської класики XVIII–XIX століть до сучасних творів (як приклад, опера К. Орфа «Розумниця»), що вимагає гнучкості й глибокого розуміння різних оперних стилів, а також сприяє розвитку вокально-сценічної майстерності. Не менш показовою є діяльність Львівської оперної студії, яка приділяє значну увагу національній оперній спадщині. Відновлення та сценічне втілення маловиконуваних українських опер (зокрема «Купало» А. Вахнянина, «Роксоляна» Д. Січинського) на сцені оперної студії Академії дало змогу не лише актуалізувати сторінки національної музично-театральної спадщини, а й створити умови для осмислення їх у сучасному художньому контексті. Оперна студія Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової вирізняється експериментальними постановками та активною співпрацею з зарубіжними митцями. Запрошення іноземних диригентів і режисерів стимулює впровадження новітніх методик та орієнтацію на стилістично автентичне виконання оперних творів. Отже, оперні студії фак-

тично стали творчими лабораторіями, де поєднуються педагогічні цілі з художніми експериментами.

Нарешті, аналіз міжнародного досвіду оперної сфери засвідчив, що у XXI столітті вагомим чинником поступу є глобальні програми підтримки молодих виконавців і кроскультурна співпраця. Українські оперні студії та митці дедалі активніше долучаються до міжнародних грантових програм (таких як Erasmus+, Fulbright, Opera Europa тощо), які відкривають можливості стажувань, участі у спільних постановках і професійного обміну. Дослідження підтвердило, що грантові механізми й міжнародні проєкти суттєво розширюють професійні горизонти українських співаків та режисерів, підвищують їхню конкурентоспроможність на світовій сцені та водночас сприяють популяризації українського оперного мистецтва за кордоном, виступаючи інструментом культурної дипломатії. Узагальнено думку, що системна грантова підтримка молодих талантів веде до зростання їхньої виконавської майстерності та творчої активності, а світовий досвід підтверджує ефективність таких моделей фінансування для сталого розвитку оперних театрів і кар'єр митців.

Підсумовуючи, проведені дослідження підтвердило, що оперна культура України XXI століття розвивається шляхом творчого синтезу традиції й інновації, активного оновлення освітніх практик та інтернаціоналізації мистецьких зв'язків. Сценічні інновації збагачують оперу новими формами виразності та розширюють аудиторію, освітні моделі на кшталт оперних студій забезпечують виховання універсальних митців, а глобальні ініціативи й проєкти інтегрують національне оперне мистецтво у світовий контекст.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених завдань у вступі, отримано такі висновки

1. Обґрунтовано, що опера є комплексним багатовимірним видом мистецтва, який поєднує музику, драму, поезію, хореографію та візуально-сценічні елементи в єдиному художньому цілому. Така тотальна синтетичність жанру зумовлює необхідність міждисциплінарного підходу до її вивчення. Урахування естетичних, історико-культурних, психологічних та перформативних аспектів функціонування опери як театрального дійства дозволяє адекватно осягнути специфіку оперного жанру в усій його складності. В результаті опера постає як цілісний сценічний феномен, дослідження якого потребує синтезу методів різних наук.

Методологія аналізу опери у рамках праці вибудована на перетині кількох наукових підходів. Філософсько-естетичний підхід дає змогу осмислити онтологічну природу опери та її естетичну сутність, культурологічний — розглядає оперу як віддзеркалення світогляду епох і носія культурної пам'яті, музикознавчий — зосереджується на музично-стильових особливостях і драматургії, а театрознавчий — акцентує сценічне втілення (режисуру, акторську гру, сценографію тощо). Взаємодоповнення цих підходів формує методологічну основу міждисциплінарного аналізу оперного театру. Комплексне залучення філософських, культурологічних, музикознавчих і театрознавчих концепцій дозволило розглянути оперний театральний простір у повноті його естетичних, жанрових, історичних, перформативних та інших вимірів, що підтверджує ефективність обраних теоретико-методологічних засад дослідження.

2. У роботі визначено характерні онтологічні риси оперного жанру та простежено основні етапи його історико-стильової еволюції, особливо в аспекті співвідношення традиція-новаторство. Встановлено, що поєднання класичних академічних традицій з інноваціями є ключовою ознакою сучасного

оперного театру. З одного боку, сучасна українська опера спирається на глибинний пласт історичної спадщини — канонічний репертуар, усталені жанрові форми та виконавські школи; з іншого — в останні десятиліття вона активно еволюціонує шляхом творчих експериментів, упроваджуючи нові художні підходи й технології у постановочну практику. Наголосимо, що саме ця природа жанру — академізм vs новація — визначає специфіку розвитку українського оперного мистецтва в незалежній Україні. З'ясовано, що новаторські тенденції розвиваються не всупереч, а паралельно з класичною основою опери, утворюючи діалектичну єдність традиції та експерименту. Режисери й постановники, залишаючись вірними естетичним канонам жанру, водночас творчо переосмислюють класичні опери через сучасні концепції, оновлюють сценографію, переносять дію в актуальні контексти тощо.

3. Досліджено художні експериментальні тенденції, характерні для українського оперного театру XXI століття, та простежено їхній вплив на оновлення оперної сцени. Показано, що естетика сучасної української опери суттєво змінюється під впливом постмодерністських течій та міжвидового синтезу. Жанрово-стильовий діапазон оперних постановок значно розширився: поряд із традиційною «великою» оперою на академічних сценах з'являються твори нових форматів — від камерних моноопер до авангардних «постоперних» проєктів. Сучасні українські опери нерідко відходять від лінійно-сюжетної драматургії, де лібрето набуває форми поетичного або документального колажу, вокалісти одночасно виступають і як співаки, і як драматичні актори-перформери. Усі ці процеси відображають переорієнтацію оперної вистави з фабульної логіки на перформативність та символічну багатозначність сценічної дії.

Одним із визначальних чинників оновлення оперної сцени стала цифрова революція у сценографії та постановочній сфері. Відзначимо, що впровадження новітніх мультимедійних технологій (цифрової сценографії, відеопроекцій, LED-екранів, технологій AR/VR тощо) докорінно змінило художній ландшафт оперного театру. Сучасні українські постановки поєднують

традиційні матеріальні декорації з віртуальними кінетичними середовищами, перетворюючи сцену на інтерактивний інтермедійний простір тотального занурення глядача. Новітні технології розширюють діапазон виражальних засобів опери, дозволяючи створювати принципово нові візуально-звукові світи, проте ставлять питання про збереження «живої» природи оперного мистецтва. Надмірна технічність не повинна витіснити вокальну майстерність і драматичну гру. Аналіз сучасних українських вистав свідчить, що інтеграція цифрових засобів є найбільш успішною тоді, коли технології підпорядковані художньому задуму режисера. Український оперний театр, активно освоюючи мультимедійні експерименти, поступово сформував баланс між традицією та новацією: нові технології збагатили форму оперної вистави, не порушуючи її змістовної цілісності та емоційної глибини.

4. Оперна сценічність постає як багатовимірна категорія сучасного оперознавства, що охоплює історичні, естетичні, режисерські та педагогічні аспекти функціонування оперного мистецтва. У широкому розумінні сценічність відображає театральну часопросторову природу опери як синтетичного виду мистецтва, здатного інтегрувати музику, поетичний текст, драматургію, візуальні та пластичні компоненти в єдиний сценічний образ. У вузькому розумінні сценічність пов'язується зі специфічно сценічними прийомами та механізмами театрального втілення опери, зокрема з її внутрішньою драматургічною організацією, візуальною виразністю та системою постановочних рішень. Таке трактування зосереджується на аналізі конкретних режисерських, акторських і сценографічних стратегій, через які формується сценічна образність твору. Відтак вузьке розуміння сценічності стосується практичних принципів драматургічно-просторової реалізації опери та ефективності її сценічної комунікації з глядачем. В історичній перспективі оперна сценічність зазнавала суттєвої еволюції — від орієнтації на ідеали «життєвої правди» та ілюзорності в добу реалізму до експериментальних форм авангардного й постдраматичного театру. Подальший розвиток оперної сцени супроводжувався появою новаторських режисерських і сценографічних підходів, що

розширили межі традиційної оперної естетики та актуалізували перформативний потенціал жанру. З естетичних позицій феномен оперної сценічності осмислюється як система художніх принципів, спрямованих на формування цілісного емоційно-психологічного впливу оперної вистави. У цьому вимірі сценічність постає як здатність оперного дійства продукувати інтенсивне естетичне переживання шляхом взаємодії музичної драматургії, сценічної дії та візуальних засобів. Режисерський вимір оперної сценічності передбачає розгляд опери не як завершеного музичного тексту, а як відкритої художньої структури, що набуває цілісності лише в процесі сценічного втілення. Саме постановка як простір поєднання музики, дії та візуального ряду актуалізує перформативну природу оперного твору, визначаючи його концептуальні акценти, темпоритм, просторову організацію та способи комунікації з аудиторією. Педагогічний вимір оперної сценічності пов'язаний із передачею професійних знань, виконавських традицій і сучасних інтерпретаційних практик. Як синтетичне мистецтво, опера потребує комплексної освітньої моделі, що інтегрує музичну, драматургічну, пластичну та сценічно-візуальну підготовку. У процесі навчання формується цілісне сценічне мислення, здатність поєднувати різні художні компоненти оперного дійства, що забезпечує тяглість і динамічний розвиток оперного жанру в межах професійної театральної культури.

5. У дисертації проаналізовано структурно-організаційні зміни в українському оперному театрі після 1991 року та окреслено нові стратегії діяльності оперних установ у контексті суспільно-культурних трансформацій. Зазначено, національні академічні театри опери і балету, залишаючись провідним осердям збереження класичної мистецької спадщини, демонструють поступову інтеграцію сучасних підходів у стратегію розвитку та модернізацію інституційної діяльності.

Відбувається перехід від монопольної ролі державних театрів до плюралістичної оперної екосистеми: поряд з академічними сценами з'явилися незалежні оперні проєкти, фестивальні ініціативи, камерні трупи. Співіснування усталених інституцій та нових творчих об'єднань розширює простір опер-

ного дискурсу, стимулює конкуренцію та обмін інноваціями, що поживляє розвиток жанру. Виявлено, що ця синергія класичних оперних інституцій і незалежних проєктів сприяє залученню нової аудиторії та підвищенню конкурентоспроможності української опери на світовій сцені.

Висвітлено специфіку оновлення репертуарної політики оперних театрів України під впливом глобальних трендів. До традиційного канону поступово додається «нова хвиля» постановок — як сучасних національних опер, так і оригінально переосмисленої класики. Аналіз показав, що хоча на великих сценах досі переважають класичні вистави, паралельно розвиваються і здобувають визнання інноваційні постановки, які репрезентують актуальні тенденції музичного театру. Українські оперні режисери опановують принципи постдраматичного театру та інтерактивні форми комунікації з публікою: глядач усе частіше стає співтворцем дійства, що передбачає його активну залученість, а не пасивне споглядання. Відтак на оперних сценах з'являються вистави на гострі соціальні теми, експериментальні прочитання класики, нестандартні сучасні твори — усе це свідчить про гнучкість оперного жанру і здатність українських театрів адаптуватися до викликів часу, зберігаючи при цьому вірність своїм художнім традиціям.

6. У дослідженні детально охарактеризовано діяльність незалежної оперної формації «Nova Opera» як визначного новаторського явища українського оперного мистецтва XXI століття. «Nova Opera», заснована 2015 року режисером Владиславом Троїцьким у співпраці з групою молодих композиторів, за короткий час стала символом авангардного оновлення оперного жанру. На відміну від стаціонарних академічних театрів, ця формація діє як відкрита творча лабораторія без постійної трупі: до кожного проєкту залучаються різні митці залежно від задуму. «Nova Opera» свідомо відмовляється від канонів академізму, поєднуючи оперу з нетрадиційними елементами — електронною музикою, мультимедійними проєкціями, перформансом, а подекуди і з видовими популярними практиками. Такий міждисциплінарний під-

хід істотно розширив естетичні горизонти української опери, водночас посиливши інтерес до неї з боку міжнародної мистецької спільноти.

У дисертації проаналізовано художньо-естетичні засади діяльності формації «Nova Opera», її експериментальні підходи та оцінено значення цього колективу для оновлення національного оперного простору. Ключові постановки «Nova Opera» стали доказом того, що сучасна опера здатна до глибокої трансформації жанрових меж і сценічної мови. Так, імпровізаційна опера «Коріолан» (2014) започаткувала постмодерні тенденції в українській опері, а опера-цирк «BABYLON» (2018) вперше об'єднала оперний спів із сучасним цирковим мистецтвом та цифровими технологіями на українській сцені. Активна міжнародна діяльність колективу (зокрема, копродукція «GAZ» 2019 р. за участю іноземних партнерів) і його реорганізація у 2020 р. в експериментальну лабораторію «Opera Aperta» засвідчили зрілість та високий професійний рівень формації. Менш ніж за десятиліття «Nova Opera» сформувала якісно новий творчий простір в українському оперному мистецтві, утвердившись як провідна експериментальна формація країни. Її діяльність стала каталізатором жанрових пошуків і суттєво вплинула на трансформацію національної оперної традиції.

7. Дослідження висвітлює значущість Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як унікального явища академічного оперного театру в сучасному українському мистецтві. Оперна студія цього ЗВО виконує подвійну функцію: з одного боку, це освітній підрозділ музичної академії, де відбувається практична підготовка молодих співаків, диригентів і режисерів, з іншого — повноформатний театр при навчальному закладі, на сцені якого ставляться оперні вистави професійного рівня. Як академічний осередок, студія відіграє важливу роль у збереженні оперних традицій, регулярно та системно презентуючи на своїй сцені класичні твори українського та світового репертуару. Така діяльність формує тяглість виконавських традицій і забезпечує якісну підготовку молодого покоління оперних митців.

Водночас Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського є експериментальним майданчиком, де відбувається апробація новаторських творчих ідей у межах академічного навчання. Уперше діяльність цього навчального молодіжного оперного осередку розглянуто в широкому контексті сучасного оперного театру України. Визначено його роль як академічного центру оперної творчості, що поєднує освітню складову з функцією експериментальної сцени. На базі студії впроваджуються сучасні режисерські підходи, переосмислюються інтерпретації оперної класики, здійснюються постановки творів молодих українських композиторів. Така діяльність відкриває студентам і випускникам можливість реалізувати себе в інноваційних сценічних форматах.

8. Аналіз діяльності оперних студій при українських музичних академіях (консерваторіях) показав їхню важливу роль у формуванні оперного дискурсу та балансу між традицією і новацією в масштабах країни. Такі студії діють у Києві, Львові, Одесі, Харкові та інших містах, створюючи мережу навчально-творчих центрів, де молоді співаки, диригенти й режисери проходять сценічну практику ще під час навчання. Звертаючись у своїх репертуарно-навчальних запитах як до класичного оперного спадку, так і до творів сучасних композиторів, оперні студії тим самим забезпечують тяглість національної оперної традиції та водночас є професійним середовищем для молодіжних художніх експериментів.

Дослідження систематизувало основні напрями діяльності оперних студій і висвітлило їх вплив на традиційний та інноваційний ландшафт оперного мистецтва України. Студійні театри, менш обтяжені комерційними ризиками, можуть дозволити собі сміливі експерименти — від мінімалістичних режисерських трактувань оперної класики до постановки сучасних камерних опер. Активна участь колективів оперних студій у фестивалях, конкурсах, міжнародних обмінах сприяє професійному зростанню молодих виконавців і розширенню культурних зв'язків. Найкращі студенти проходять стажування за кордоном, запозичують новий досвід, а співпраця з зарубіжними театральними академіями збагачує репертуар і постановочну культуру студій. У під-

сумку наголосимо, що підтримка й розвиток державної мережі оперних студій при ЗВО є стратегічно важливою для української оперної екосистеми: саме в цих осередках народжуються майбутні професійні кадри і випробовуються новаційні ідеї, які визначатимуть обличчя національної опери в прийдешні десятиліття.

9. Окреслено стратегічні напрями подальшого розвитку українського оперного мистецтва з урахуванням зростання міжнародної співпраці та реалізації глобальних культурних ініціатив. Один із ключових векторів — інтернаціоналізація оперного життя, глибше включення України у світовий оперний простір. Участь українських співаків, композиторів і театрів у міжнародних проєктах та копродукціях сприяє репрезентації української музичної культури на глобальній сцені. Популяризація українських оперних здобутків за межами країни є стратегічним інструментом культурної дипломатії, який формує позитивне сприйняття України у глобальному культурному дискурсі. Використання можливостей європейських грантових програм (зокрема, Erasmus+, Creative Europe тощо) є важливим ресурсом підтримки українських оперних ініціатив у контексті інтеграції до європейського культурного простору. Розширення міжінституційної співпраці з провідними театрами й академіями Європи та світу відкриває широкі перспективи для обміну досвідом, підвищення професійних стандартів та реалізації спільних оперних проєктів на основі міжнародного партнерства. Іншим не менш важливим вектором є внутрішній розвиток оперної екосистеми України на засадах синергії традиції й новації. Підкреслимо, що сталий поступ у розвитку українського оперного мистецтва можливий за умови взаємодоповненої діяльності академічних інституцій (національних театрів, музичних академій) та незалежних експериментальних колективів. Збереження класичних оперних традицій має поєднуватися з відкритістю до сучасних тенденцій — новітніх технологій постановки, актуальних тематичних акцентів, інновацій в режисурі та сценографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алішер А. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 2. С. 170–175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240004>
2. Алішер А. Театрально-декораційне мистецтво як складова культури України. *Візуальність в естетичних практиках: український вимір*. Матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (Черкаси, 24–25 жовтня 2019 р.). Черкаси : ФОП Гордієнко, 2019.
3. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
4. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 29–39.
5. Антонюк В. Микола Кондратюк: виміри особистості. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 163–176. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_18 (дата звернення: 03.10.2024).
6. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект [монографія]. Київ, 1999. 166 с.
7. Архимович Л. Українська класична опера : історичний нарис ; ред. В. Довженко ; АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1957. 310 с.
8. Асадчева Т. Музична сенсація в Києві: опера «Креонт» Дмитра Бортнянського повернулася на сцену через 200 років. *Вечірній Київ*. 13.11.-2024. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/104964/> (дата звернення: 03.12.2024).

9. Асадчева Т. Творча діяльність Оперної студії НМАУ періоду 60–80-х років ХХ ст.: особливості функціонування, основні постановки, видатні особистості : магістерська робота ; наук. керівник: Таранченко О. Г. ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, каф. сольного співу. Київ, 2013. 78 с.
10. Афанасьєв В., Корнєєва Л. Академізм. *Велика українська енциклопедія*. URL : <https://vue.gov.ua/Академізм> (дата звернення: 12.03.2025).
11. Афіша. Опера «Вій» Віталій Губаренко. *Одеський національний академічний театр опери та балету*. URL : <https://operahouse.od.ua/events/viy/> (дата звернення: 03.12.2024).
12. Афоніна О. Музикознавчі рефлексії в логосі історії музики. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Вип. 3. С. 10–14. <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.2>
13. Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях [монографія]. Суми : ФОП Цьома С. П., 2025. 162 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6165> (дата звернення: 09.11.2025).
14. Афоніна О. Музично-театральна творчість в логосі історії культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 4. С. 95–101. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293725>
15. Баланко О. Актуальні проблеми сучасного камерно-вокального виконавства на Україні. Київське музикознавство. *Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі*. 2009. Вип. 29. С. 3–10.
16. Баланко О. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 29. С. 74–83. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2016_29_11/ (дата звернення: 01.06.2025).
17. Бастун М. Культурологічний підхід в освіті як засіб соціалізації особистості майбутнього педагога. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Психологія. Педагогіка. Соціальна робота*.

2012. Вип. 6. С. 61–64. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vknuppcr_2012_6_21 (дата звернення: 04.05.2025)

18. Бевзюк-Волошина Л. Малий і Великий світи Данила Лідера. *Спілка*. URL : <https://nstdu.com.ua/publication/maliy-i-velikiy-svit-danila-lidera/> (дата звернення: 01.06.2025).

19. Беловольченко Г. Заборонена, але незламна: про що прем'єрна феєрія «Коли цвіте папороть. *Дивись.info*. 13.12.2017. URL : <https://dyvys.info/-/2017/12/13/zaboronena-ale-nezlamna-pro-shho-prem-yerna-feyeriya-koly-tsvite-paporot/> (дата звернення: 13.03.2025).

20. Бенъ С. Bel canto в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитеза. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 111–123. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/4064/1/ben.pdf> (дата звернення: 05.02.2025).

21. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть [монографія] ; Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 231 с.

22. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 190–205.

23. Білаш К. Прем'єра «Катерини» в Одеській опері. Фоторепортаж. *LB.UA* 20.09.2022. URL : https://lb.ua/culture/2022/09/20/529908_premiera_-_katerini_odeskiy.html (дата звернення: 01.06.2025).

24. Білополий В., Прокоф'єва К., Складановська М. Культурологічний підхід : допоміжні матеріали до вивчення курсів та спецкурсів «Вітчизняна та світова література», «Екологічна культура», «Історія культури», «Прикладна культурологія», «Теорія культури», «Українська культура», «Філософія культури»; Придніпровська державна академія будівництва і архітек-

тури. Дніпропетровськ : ПДАБА. URL : <http://srd.pdaba.u.ua:8080/bitstream/123456789/5025/1/Культурологічний%20підхід.pdf> (дата звернення: 01.06.2025).

25. Бімберг Г. З цікавістю до Генделя. *Музика*. 1981. № 5. С. 14–20.

26. Богута Н. Особливості організації сценічного простору. *Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності*. Збірник тез II Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Черкаси, 26–27 квітня 2017 р.). Черкаси : ЧДТУ, 2017. С. 22–25.

27. Бондаренко А. Репертуар оперної студії при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського в 2016–2019 роках: основні тенденції. *Молодий вчений: Культурологія*. 2019. № 12 (76). С. 210–213. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-12-76-45>

28. Бондарчук В. Міжнародна діяльність Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського як вектор розвитку бренду вишу. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 2 (55). С. 50–64. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266547](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266547)

29. Бондарчук В. Оперна студія НМАУ як площа втілення режисерського методу Д. Гнатюка на прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст». *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 285–296. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_22 (дата звернення: 04.02.2025).

30. Бондарчук В. Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... д. мист. : 26.00.01 — Теорія та історія культури ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 345 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0519U000245> (дата звернення: 09.11.2025).

31. Борко І. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 4. С. 161–167. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250289>

32. Бородіна А. Проблема збереження академічного вокального мистецтва в умовах глобалізації культури. *Теоретичні та практичні аспекти*

управлінської діяльності у сфері культури і мистецтв. Збірник матеріалів науково-практичної конференції з міжнародною участю. Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих національної академії педагогічних наук України. Київ, 2017. С. 45–47. URL : <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/713512/1/Теоретичні-20та20практичні20аспекти20управлінської20діяльності2020у20сфері20культури20і20мистецтв.pdf> (дата звернення: 04.02.2025).

33. Браун Л. Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: Українська опера «Наталка-Полтавка» між водевілем і національним символом. *Українська музика : науковий часопис*. 2021. № 4(42). С. 32–49. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2021-4-3>

34. Бурнашов І. Сучасність опери: класичне мистецтво у часи пошуків та експериментів. Оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами за 2019 р. URL : https://nlu.org.ua/storage/-files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/opera19.pdf (дата звернення: 04.02.2025).

35. Бурнашов І. Оперне мистецтво України. Сучасні виклики (огляд довідка за матеріалами преси та неопублік. док.). Вип. 11(5). Київ : НПБ України, 2013. 25 с. URL : http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2013/opera13.Pdf (дата звернення: 04.02.2025).

36. Бурнашов І. Експерименти в сучасному оперному мистецтві України. Оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами за 2016–2017 рр. Вип. 6/4. URL : https://nlu.org.ua/storage/-files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2017/opera.pdf (дата звернення: 04.02.2025).

37. Ван Чень. Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя*. 2017. № 1. С. 89–93. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2017_1_18 (дата звернення: 14.09.2025).

38. Ван Чень. Методика формування виконавського артистизму студентів магістратури в процесі вокально-фахової підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017.

22 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0418U000588> (дата звернення: 09.03.2025).

39. Варакута М., Гаштова О. Концертна арія. Історія розвитку музичного жанру. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. № 13. С. 62–69. <https://doi.org/https://doi.org/10.15421/22186>

40. Васильківський А. Концертне виконавство як феномен культури: комунікативний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. Журнал*. 2024. Вип. 2. С. 28–32. <https://doi.org/10.32461/-2226-3209.2.2024.308269>

41. Вергеліс О. «Шевченківську премію витратили на продукти». Композитори Nova Opera про мистецтво під час локдауну. *ГЛАВКОМ*. 05.12.-2020. URL : <https://glavcom.ua/country/culture/shevchenkivsku-premiyu-vitratili-na-produkti-zasnovniki-nova-opera-pro-mistectvo-pid-chas-lokdaunu-722322.html> (дата звернення: 15.11.2024).

42. Веселовська Г. Український театральний авангард [монографія]. Київ : Фенікс, 2010. 368 с. URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Veselovska.pdf> (дата звернення: 08.02.2024).

43. Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови. Київ : Пульсари, 2004. 398 с.

44. Вовкун В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 207–211. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221810>

45. Волошин П. Вокально-виконавська манера як творчий чинник сучасного вокального мистецтва. *Мультидисциплінарний міжнародний журнал Věda a perspektivy*. 2022. № 2 (9). С. 133–141. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-2\(9\)-132-141](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-2(9)-132-141) URL : <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/123456789/15523/-1/1211-Текст%20статті-1214-1-10-20220224.pdf> (дата звернення: 14.09.2025).

46. Вороновська О. Концепт міфу в оперному мистецтві. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2023. Вип. 1. С. 41–46. <https://doi.org/10.24195/-artstudies.2023-1.6>

47. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. 272 с.
48. Всеукраїнська науково-творча конференція «Оперна студія: історія та перспективи розвитку». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. URL : <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/programma-konferencziyi-18-19.10.2024.pdf> (дата звернення: 01.03.2025).
49. Гавалюк Р. Камерна опера «Русалонька» у «Малярці» (У Львові відбулася дуже неординарна театральна подія в особливій локації). *Львівська національна опера*. 05.11.2024. URL: <https://opera.lviv.ua/kamerna-opera-rusalonka-u-maliartsi-u-lvovi-vidbulasia-duzhe-neordynarna-teatralna-podiia-v-osoblyviy-lokatsii-roksoliana-havaliuk/> (дата звернення: 14.09.2025).
50. Гавва О. Щодо питання про понятійне розрізнення академічності й академізму. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. Вип. 32. С. 14–18. <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i32.1018>
51. Гарафонов О., Дерев'янка Д., Яценко І. Трансформація художніх засобів цифровізованому глобальному світі. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. Міжнародна науково-практична конференція (Київ, 23–24 березня, 2022 р.). Київ : КНУКіМ, 2022. С. 131–133.
52. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Європейські школи академічного співу: специфіка взаємодії. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 1 (196). С. 106–109. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-1\(196\)-106-109](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-1(196)-106-109)
53. Гоголь Н. Культурологічний підхід у теоретико-методичних працях зарубіжних учених початку XXI століття. *Scientific achievements of modern society. Abstracts of the 9th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Liverpool, United Kingdom. 2020. № 83. Р. 449–456.
54. Голинська О. «Лоенгрін» — черговий український прорив Львівської опери. *Музика*. 01.03.2019. URL : https://mus.art.co.ua/loenhrin-cherhovyy-ukrains-kyu-proryv-l-vivs-koi-opery/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 14.09.2025).

55. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 1(58). С. 129–140. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284762](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284762)
56. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика. Київ : Музична Україна, 1990. 144 с.
57. Горпинич В. Морфологія української мови [підручник]. Київ : Академія, 2004. 335 с.
58. Гоцуляк С. Лоенгрін як удар по архаїці: Львівська опера зробила прорив музичною драмою Вагнера. *Україна молода*. 07.05.2019 URL : <https://umoloda.kyiv.ua/number/3454/164/133088/> (дата звернення: 14.09.2025).
59. Гребенюк А. Сучасний міф: проблема експлікації. *Гілея: науковий вісник*. 2017. Вип. 121. С. 102–105. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2017_121_30 (дата звернення: 03.12.2025).
60. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти [монографія]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 270 с.
61. Грицан Н. Техніка сценічного мовлення [навчально-методичний посібник]. 2-ге видання, перероблене і доповнене. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2020. 286 с.
62. Губаренко В. «Вій». *YouTube*. 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AZEnzb8PH5Q> (дата звернення: 16.09.2025).
63. Давидова Ю. Понад 200 костюмів та динамічні декорації: у Харкові покажуть прем'єру опери «Попелюшка». *Суспільне Харків*. 08.02.2022. URL: <https://suspilne.media/kharkiv/205020-ponad-200-kostumiv-ta-dinamicni-dekoracii-u-harkovi-pokazut-premeru-operi-popeluska/> (дата звернення: 04.11.2024).
64. Даць І. Культурологічні виміри режисерської практики ХХ ст. в Україні (на прикладі методології Володимира Скляренка). *Вісник Національ-*

ної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. Вип. 2. С. 69–73.
<https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262209>

65. Дзьобань О., Романюк С. Інформаційна картина світу: філософський підхід до розуміння сутності. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Серія : Філософія, філософія права, політологія, соціологія.* 2013. Вип. 2. С. 116–124 URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnyua_2013_2_16 (дата звернення: 16.09.2025).

66. Добронравова С., Шевченко В. Сутність та значення академічного сольного виконання в українській музичній культурі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2017. Вип. 37. С. 183–196. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_37_20 (дата звернення: 04.11.2024).

67. Довгань Л. Навчання і виховання оперних артистів-вокалістів в Одеській державній музичній академії [монографія]. Одеса : Апрель-Пресс, ЭКСМО-Пресс, 2008. 246 с.

68. Донченко Н., Винар О. Емоційна пам'ять як складова вдосконалення творчого процесу артиста театру в його професійній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 1. С. 281–285. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2019_1_55 (дата звернення: 04.11.2024).

69. Донченко Н. Режисерська діяльність: парадигма цілісності творчої системи та праксеологічні установчі процеси сценічної майстерності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 2. С. 255–260. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286912>

70. Донченко Н. Структуризація орієнтирів художньо-творчої мотивації створення сценічного образу ролі актором драматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022. № 1. С. 226–230. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257736>

71. Драч І. Травестія на сучасній оперній сцені: нове життя давнього прийому. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2009. № 3(4). С. 23–30.

72. Драч І. Феномен Каллас. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 139. С. 143–157. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301129>
73. Дудко О. Оперний театр: між ідеологією і культурою. Центр міської історії. 2019. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/themes/reherit/opera/> (дата звернення: 04.11.2024).
74. Дьяченко В. Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип. 17. С. 181–187.
75. Е. З. Впервые на советской сцене : «Дейдамия» Генделя увидела свет рампы в Оперной студии Киевской консерватории. *Советская музыка*. 1981. № 7. С. 132.
76. Єрошенко О. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/-0408U004140> (дата звернення: 24.04.2025).
77. Жишкович М. Сторінки літопису оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. *Театрознавчий журнал «Процесіум»*. 2009–2010. № 3 (25) — № 1 (26). С. 57–63. URL : <https://dc6c6bb6e1.cbaul-cdnwnd.com/d72e20b3426fe2cf46d8bc0b10b76a09/200000037-7bf267cef4/Сторінки%20літопису%20оперної%20студії%20ЛНМА%20ім.%20М.Лисенка%20-%20Мирослава%20Жишкович.pdf> (дата звернення: 30.12.2024).
78. Жуковська Т. Виконавська культура у площині сучасних українських мистецтвознавчих досліджень. *Культура і сучасність*. 2015. Вип. 2. С. 141–146. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146941>
79. Загрійчук І. Міф і музика як спосіб осягнення цілісності: історія і сучасність. Вагнер і Ніцше: 150-ліття зустрічі : збірник матеріалів міжнародної наукової конференції. Львів, 7–8 листопада 2018 р. Львів, 2018 С. 75–80.
80. Задьора А. Ірина Шестеренко про прем'єру «Лісової пісні» Віталія Кирейка в Будапешті: рефлексії та перспективи. *Музика*. 18.05.2024. URL :

<https://mus.art.co.ua/iryna-shesterenko-pro-prem-ieru-lisovoi-pisni-vitaliia-kyreyska-v-budapeshti-refleksii-ta-perspektyvy> (дата звернення: 04.05.2025).

81. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0408U005283> (дата звернення: 01.10.2024).

82. Зенкін К. Від музичної драми Вагнера до «тотального музичного театру» сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 238–250.

83. Зінькевич О. Про «Палату № 6» В. Зубицького (побіжні замітки). *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 200–206.

84. Зінська Т. Особливості функціонування музичного виконавства в соціокультурному просторі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2010. Вип. 16. С. 146–152.

85. Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX — початку XXI століття : дис. ... к. мист. : 26.00.01 — Теорія та історія культури ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 161 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0419U000750> (дата звернення: 01.12.2024).

86. Іваницька Я. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 212 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0408U001401> (дата звернення: 24.05.2025).

87. Ідак Ю., Климович Т., Лясковський О. Основи об'ємно-просторової композиції : навч. посібник. Львів: Львівська політехніка: 2020. 212 с.

88. Изваріна О. М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський) ; Донецький держ. ун-т економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського. Донецьк : ДонДУЕТ ім. М. Туган-Барановського, 2003. 216 с.

89. Ізваріна О. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2018. Вип. 3. С. 66–70. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.6670>
90. Ільченко П. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 47–59. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2020.46.234593>
91. Ільченко П. Режисерський аналіз драматургії оперного твору у світлі новітніх тенденцій розвитку музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 1(66). С. 74–94. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(66\).2025.333443](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(66).2025.333443)
92. Кабка І. Метаморфози оперного жанру в українському музичному мистецтві доби Незалежності : бакалаврська робота ; наук. керівник Лігус М. В. ; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», факультет гуманітарних наук, кафедра культурології. Київ, 2025. 74 с. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/-api/core/bitstreams/be9f86f3-261b-49f1-bb90-3e6c3dd70f27/content> (дата звернення: 06.08.2025).
93. Каблова Т., Тетеря В. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. *Культура і сучасність*. 2018. Вип. 1. С. 73–77. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_1_16 (дата звернення: 04.12.2024).
94. Каїро А. Функціональне мистецтво: вступ до інфографіки та візуалізації ; переклад з англ. Л. Белея за ред. Р. Скакуна. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2017. 350 с.
95. Канарська А. Сміливі ініціативи Одеської опери. *Збруч*. 06.12.-2018. URL : <https://zbruc.eu/node/85151> (дата звернення: 04.11.2024).
96. Канюка Л. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 148–153. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.-2022.257674>

97. Капічіна О. Проблеми музичного семіозису ХХ ст. [монографія] ; Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля. Луганськ : Видавництво СХУ ім. Володимира Даля, 2012. 279 с.
98. Карась Г. Майстер-клас з академічного вокалу як форма активізації навчального процесу у мистецьких закладах вищої освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні записки*. 2022. Вип. 204. С. 130–133. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-130-133>
99. Кармазін А. Ювілейний триптих: композитор, опера, виконавець. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. № 3. С. 26–30. <https://doi.org/10.32782/-art/2023.3.5>
100. Касьянова О. Підготовка режисера-хореографа в реаліях сьогодення. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 54–60. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_8 (дата звернення: 14.02.2025).
101. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0400U002611> (дата звернення: 03.06.2026).
102. Кияновська Л., Мельник Л. Прапрем'єра опери «Довбуш» Станіслава Людкевича. *Просценіум*. 2009. С. 56–57. <https://dc6c6bb6e1.cbaul-cdnwnd.com/d72e20b3426fe2cf46d8bc0b10b76a09/200000036-b4d32b5ced/Прапрем'єра%20опери%20Довбуш%20станіслава%20Людкевича%20-%20Любов-%20Кияновська%2С%20Лідія%20Мельник.pdf> (дата звернення: 14.02.2025).
103. Кияновська Л. Діалоги з минулим, сучасним і майбутнім. *Львівська національна опера*. 2017. URL : <https://opera.lviv.ua/dialohy-z-mynulym-suchasnym-i-maybutnim/> (дата звернення: 14.02.2025).
104. Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. № 1. С. 34–39.
105. Кияновська Л. Притча про любов, самопожертву і подолання страху (прем'єра опери «Русалонька» Ясухіро Касаматсу у Львівському теат-

рі опери та балету імені Соломії Крушельницької). *Львівський національна опера*. 05.11.2024. URL : <https://opera.lviv.ua/prytcha-pro-liubov-samopozhertvu-i-podolannia-strakhu-prem-iera-opery-rusalonka-yasukhiro-kasamatsu-u-lvivsko-mu-teatri-opery-ta-baletu-imeni-solomii-krushelnytskoi-liubov-kyianovska/> (дата звернення: 14.02.2025).

106. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття [монографія]. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

107. Кізлова О. Гендель у Києві! *Дзеркало тижня*. 19–25 жовтня 2019. № 39 (435). С. 16. URL : https://dt.ua/ART/gendel-u-kiyevi-326668_.html.

108. Кізлова О. Традиції або інертність: чого не вистачає українській опері. *Mind*. 05.02.2019. URL : <https://mind.ua/openmind/20193374-tradiciyi-chi-inertnist-chogo-brakue-ukrayinskij-operi> дата звернення: 14.02.2025).

109. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Пости: навчальний посібник. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.

110. Кобеля-Звір М. Основні підходи до визначення поняття гранту. *Київський економічний науковий журнал*. 2023. № 2. С. 16–21. <https://doi.org/10.32782/2786-765X/2023-2-2>

111. Коваленко О. Філософський підхід до визначення сутності поняття «обдарованість». *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2011. Вип. 20(73), С. 137–142. URL : <http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2011/20/26.pdf> (дата звернення: 16.09.2025).

112. Ковальчук О. Художник театру Анатолій Петрицький: практика та експеримент в українській сценографії XX століття [монографія]. Одеса : Гельветика, 2021. 364 с. <https://doi.org/10.31500/978-966-992-793-4>

113. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі XX століття: Київські реалії [монографія]. Київ : Фенікс, 2019. 272 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Kovalchuk-Scenographic_practice_text.pdf (дата звернення: 07.11.2025).

114. Ковальчук О. Федір Нірод: образні пошуки в сценографії музичного театру. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. Вип. 8.

С. 112–134. URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-8.pdf> (дата звернення: 12.03.2025).

115. Колесник, Є., Кульбаба А., Тонкошкура, О. (2022). *Оперна студія: робоча програма навчальної дисципліни за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»*. Освітньо-наукова програма «Оперний спів» за освітнім ступенем «бакалавр». Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 34 с.

116. Колодуб І. Дейдамія. *Музика*. 1981. № 5. С. 20–21.

117. Коляда А. Просвітницька діяльність незалежної платформи «Open Opera Ukraine»: нові форми співпраці з українським суспільством. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20(1). С. 139–146. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306923](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306923)

118. Коляда А. Соціально орієнтований мистецький проєкт як інструмент творення сучасного культурного простору України: оперні практики : дис. ... доктора філософії : 034 — культурологія ; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. 255 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/dysertation_Koliada.pdf (дата звернення: 24.11.2025).

119. Коляда А. Сучасні оперні практики в контексті постколоніальних дискусій: український досвід. *Культура України*. 2024. Вип. 86. С. 41–47. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.05>

120. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06 ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 487 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0518U000764> (дата звернення: 04.05.2025).

121. Копыця М. Опера ужасов на сцене академии музыки Украины. *Зеркало недели*. 08.04.2005. URL : https://zn.ua/ART/opera_uzhasov_na_stsene_akademii_muzyki_ukrainy.html (дата звернення: 27.05.2025).

122. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21.

С. 367–378. URL : https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/-21/35.pdf (дата звернення: 09.09.2025).

123. Кравченко А. Інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації в театральних та кінопросторах культури. *Сучасне мистецтво*. 2024. № 20. С. 93–100. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319162>

124. Кравченко А. Семіотика театального і кінотексту в медіальних проєкціях дигітальної культури. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 6. С. 248–255. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-30>

125. Кравченко А. Театр і кіно в епоху штучного інтелекту: інтерактивні моделі гейміфікації. *Культурологічний альманах*. 2025. № 1(13). С. 337–344. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.38>

126. Красіліна І. Опера-seria як символ досконалості у європейській культурі XVIII століття. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 3(11). С. 315–321. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.3.36>

127. Красовська Л. Музична виразність у вокальних творах. *Вісник Харківської державної академії дизайну й мистецтв. Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 193–195.

128. Крижанівська М. Українці вперше виконали у Єгипті біля давнього храму оперу «Аїда» Джузеппе Верді. *ZAXID.NET*. 05.11.2019. URL: https://zaxid.net/ukrayintsi_vpershe_vikonali_u_yegipti_bilya_davnogo_hramu_operu_ayida_dzhuzeppe_verdi_n1492359 (дата звернення: 09.04.2025).

129. Крипчук М. Прийом трансформації в сценографії XX століття. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2021. Вип. 8. С. 461–464. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.09.2021.86>

130. Кузик В. Опера «Тарас Бульба». Микола Лисенко — Левко Ревуцький — Борис Лятошинський. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 74–88. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_8 (дата звернення: 09.04.2025).

131. Курбанов В. Традиційність і проблеми інтерпретації оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 3. С. 30–35.

132. Курильчук М. Фауст зі спецефектами: японські технології в Київській опері. *Вікенд*. 30.09.2019. URL : <https://weekend.today/gorod/faust2019.htm> (дата звернення: 09.04.2025).

133. Кусяк І. Роль сценічної мови в трансформаційному процесі ціннісних орієнтацій сучасного актора. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 1. С. 133–136. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/-NZTNPUm_2012_1_24 (дата звернення: 09.04.2025).

134. Кучер Л. Діяльність оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка як учбового підрозділу у 1970–90-ті рр. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. Вип. XIV. С. 108–121.

135. Легенький Ю., Бойко О., Гоцалюк А. Театральний простір і час. 2023. № 28. С. 165–172. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.18>

136. Легенький Ю., Стрельчук В., Гоцалюк А. Апгрейд сценічного дизайну оперних вистав на сцені сучасних західноєвропейських театрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64 (1). С. 176–181. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-24>

137. Лисенко Я., Худієнко Ю. Особливості професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 23. С. 114–123. <https://doi.org/10.33287/222239>

138. Лісун Д. Інтерпретація музичного твору як засіб розвитку емоційної сфери творчої сфери творчої особистості музиканта-виконавця. *Педагогіка та психологія*. 2008. Вип. 34. С. 101–108.

139. Ло Шуньхай, Вороновська О. Сучасне сприйняття оперного мистецтва: багатогранність та контрасти. *Теорія та методика навчання (з галу-*

зей знань). *Інноваційна педагогіка*. 2024. Вип. 70. Т. 1. С. 44–47. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/70.1.8>

140. Локарева Г., Гринь Л. Вокальне мистецтво в професійній підготовці актора музично-драматичного театру: теорія та практика [монографія]. Запоріжжя : ДВНЗ «Запоріж. нац. ун-т», 2014. 329 с.

141. Лотоцька Н. У Києві відбудеться прем'єра віднайденної опери «Креонт» Бортнянського. Оперу вважали втраченою протягом понад 200 років. *LB.UA*. 04.11.2024. URL : https://lb.ua/culture/2024/11/04/643222_kiievi_vidbudetsya_premiera.html (дата звернення: 03.02.2025).

142. Лю Бінъ. Французька лірична трагедія в структурі оперного спадку А. Сальєрі: жанрові традиції та новації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 213 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0420U100278> (дата звернення: 09.08.2025).

143. Мадішева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02; Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1993. 175 с.

144. Мазур І. Колір у сценічному просторі. Класифікація кольорів. Український сценографічний авангард ХХ століття : тези лекції для студентів V курсу. Львів : Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського, 2022. 18 с. URL : <https://www.ldufk.edu.ua/wp-content/uploads/2023/10/lekcziya-21.pdf> (дата звернення: 03.05.2025).

145. Мазур І. Художник-сценограф — автор декорації-концепції : тези лекції для студентів V курсу. Львів : Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського, 2022. 18 с. URL : <https://www.ldufk.edu.ua/wp-content/uploads/2023/10/lekcziya-11-1.pdf> (дата звернення: 03.02.2025).

146. Макаревич М. «Постать, що багато пояснює». Сергій Жадан та Алла Загайкевич розповідають про роботу над оперою Вишиваний. Король України. *НВ*. 08.05.2021. URL : <https://life.nv.ua/ukr/art/sergiy-zhadan-i-alla-za->

gaykevich-rozpovili-pro-operu-vishivaniy-korol-ukrajini-interv-yu-50158639.html

(дата звернення 14.04.2025).

147. Маковецька І. Сценічне перевтілення співака в оперній виставі: психологічні аспекти. *Українська музика : науковий часопис*. 2018. Вип. 3(29). С. 40–45. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/-264/255> (дата звернення: 15.08.2024).

148. Маковецька І. Оперні арії українських композиторів на заняттях з постановки голосу: дидактичний ракурс. *Українська музика : науковий часопис*. 2019. Вип. 3–4(33–34). С. 22–29. <https://doi.org/10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-22-29>

149. Марченко К. Виконавська культура майбутніх артистів-вокалістів як науково-педагогічна проблема. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2022. Вип. 80. С. 76–80. <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2022.80.2.14>

150. Мисюга Б. Сценічна феноменологія Євгена Лисика. *Збруч*. 03.04.2020. URL : <https://zbruc.eu/node/96733> (дата звернення: 01.06.2025).

151. Михайлова Н. Творчість і співтворчість у комунікативній системі «режисер — хормейстер — актор». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 91–95.

152. Мізіна К. Чим нова NOVA OPERA? Розповідають творці опер «IYOV» і «Вавилон». *HROMADSKE*. 12.10.2016. URL : <https://hromadske.ua/posts/chym-nova-nova-opera> (дата звернення: 16.09.2025).

153. Москалець О. Людмила Монастирська: «Найголовніше — працювати над собою!». *Музика*. 20.05.2016. URL : <https://mus.art.co.ua/lyudmyla-monastyrskaja-najholovnishe-pratsyuvaty-nad-soboyu/> (дата звернення: 16.09.2025).

154. Моцар О. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини XX — початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 207 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0417U000144> (дата звернення: 16.04.2025).

155. Муравйова О. Спогади. Матеріали. Київ : Музична Україна, 1984. 150 с.
156. Мустафаєв Ф. Синергетика інтелектуального та емоційно-чуттєвого у творчій діяльності вокаліста. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 169–174. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180633>
157. Мухіна Л. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX — початку XX століття: автореф. дис. ... д. філософ : 025 — Культура і мистецтво. Музичне мистецтво ; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 232 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0821U102196> (дата звернення: 30.03.2025).
158. Ніколаєнко В. Сучасні підходи до розвитку артистичних дій в оперно-вокальному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. Вип. 1. С. 231–235. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257739>
159. Нова українська опера «Катерина» — на Суспільному. *Суспільне мовлення*. 05.01.2023. URL : <https://corp.suspilne.media/newsdetails/5757> (дата звернення: 01.06.2025).
160. Новаторська опера-кабаре «ТГШ. Подорож у часі». *Музика*. 27.10.2024. URL : <https://mus.art.co.ua/novatorska-opera-kabare-thsh-podorozh-u-chasi/> (дата звернення: 21.02.2025).
161. Олексюк О., Тушева В. Методологія наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки [навчальний посібник]. Київ : Університет ім. Б. Грінченка, 2020. 176 с.
162. Оленський Є., Ольховський А. Б. Лятошинський та його опера «Золотий обруч». *Українська музика : науковий часопис*. 2020. № 1(35). С. 95–98. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/124> (дата звернення: 09.03.2025).

163. Опера-міф «Ukraine — Terra Incognita»: давні пісні, симфонічна музика. *Young Men Christian Association*. URL: <https://ymca-lviv.org/our-programms/ukraine-young-opera/> (дата звернення: 14.09.2025).

164. Опера «Русалонька» Ясухіро Касаматсу. *Львівська національна опера*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/rusalonka/> (дата звернення: 14.09.2025).

165. Опера-балет «Вій» В. Губаренка. Театральне мистецтво. *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. Архів. 2019. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/opera-balet-vij-v-gubarenka/> (дата звернення: 14.09.2025).

166. Оперна студія імені Героя України Василя Сліпака. *Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка*. Офіційний сайт. URL: <https://lnma.edu.ua/оперна-студія-імені-героя-україни-вас/> (дата звернення: 04.12.2025).

167. Паламар С. Емоційна взаємодія у співтворчості вокаліста і концертмейстера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 1. С. 65–70. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_13 (дата звернення: 14.09.2025).

168. Пальцевич Ю. Барокова опера у відкритому просторі. *Музика*. 05.12.2017. URL: <https://mus.art.co.ua/barokova-opera-u-vidkrytomu-prostori/> (дата звернення: 16.08.2025).

169. Панчишин Р. Детермінанти поведінки людини: філософсько-правовий вимір: дис... канд. юридичн. наук: 12.00.12; Львівський державний університет внутрішніх справ. Львів, 2016. 205 с. URL: <https://uacademic.info/-ua/document/0417U003572> (дата звернення: 04.05.2025).

170. Петриченко В. Спеціалізація «Режисура музичного театру» // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. Київ: Музична Україна, 2004. С. 181–189.

171. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2020. № 32. С. 49–53. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.-2020.32.202450>
172. Поліщук Т. Музика без купюр. Оновлена версія «Севільського цирюльника» відбулася з аншлагом у Національній опері. *Music-review Ukraine*. 27.04.2019. URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/D9821D610AAA-024FC22583E70071D809?OpenDocument> (дата звернення: 16.08.2025).
173. Поліщук Т. Режисер Анатолій Солов'яненко трохи «похулиганив». *День*. 25.04.2019. URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/rezhyser-anatoliy-solovyanenko-trokh-pokhulyhanyv> (дата звернення: 16.08.2025).
174. Полянська Г. Національні традиції музичного театру та їх спадковий розвиток. *Українське музикознавство*. 2002. Вип. 31. С. 56–66.
175. Пономаренко О. «Молодіжна оперна програма» у розвитку оперного мистецтва України: історія, тенденції, перспективи : магістерська робота ; наук. керівник: Фадєєва К. В.; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, кафедра оперного співу. Київ, 2022. 67 с.
176. Попова А., Войченко О. Театральність як елемент художньої структури вокального виконавства. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 103–107. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2018.148233>
177. Походзей П. Національні оперні традиції на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Культура – текст – особистість. Українські перспективи*. Збірник тез доповідей Всеукраїнської наук.-теор. конф. (Київ, 1–2 червня 2017 р.). Київ : ІК НАМ України, 2017. С. 137–141.
178. Походзей П. Оперне мистецтво і проблеми виховання фахівців для оперного театру в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 1(34). С. 119–126. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2017_1_14 (дата звернення: 15.02.2025).

179. Походзей П. Оперна студія НМАУ імені П. І. Чайковського у контексті музично-театральної культури другої половини XX — початку XXI століття: дис. ... к. мист. : 26.00.01 — Теорія та історія культури ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2021. 226 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0421U103039> (дата звернення: 08.09.2024).

180. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0408U003773> (дата звернення: 09.10.2025).

181. «Пробний камінь...» Россіні уперше прозвучить в Україні. 02.02.2017. URL : <https://mus.art.co.ua/probnyj-kamin-rossini-upershe-prozvu-chyt-v-ukrajini/> (дата звернення: 06.03.2025).

182. Прудникова О. Інформаційна культура інформаційного суспільства: філософський вимір. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. Серія : Філософія. 2016. № 4. С. 44–53. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnuuauph_2016_4_7 (дата звернення: 04.05.2025).

183. Пяртлас М. Новітні тенденції в сучасному оперному театрі. *Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції*. Програма Міжнародної науково-практичної конференції (26–28 лютого 2024 р.). Київ, 2024. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Programa-konferentsiyi-26-28.pdf> (дата звернення: 04.05.2025).

184. Рахманін Є. Сучасні тенденції розвитку музичного театру на прикладі формації «Nova opera» : магістерська наукова робота ; наук. керівник О. Корчова / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 72 с.

185. Рева Т. Основні форми благодійної діяльності оперних театрів України в умовах воєнного стану (на прикладі національних опер Києва, Одеси та Львова). *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур* : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 2–3 лютого

2023 р.) / упоряд. В. Дячук. Київ : НАКККиМ, 2023. С. 206–208. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/230319_Konf_DIaChUK_ZMIST_00.pdf#page=206 (дата звернення: 05.09.2025).

186. Репертуар подій «Коли цвіте папороть» — Львівський Національний Академічний театр опери та балету. *Львівська національна опера*. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/koly-tsvite-paporot/> (дата звернення: 16.09.2025).

187. Рильов К. «Поворот гвинта» відбувся. *День*. 08.04.2005. URL : <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/povorot-hvynta-vidbuvsya> (дата звернення: 03.04.2025).

188. Рожок В. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 1. С. 86–94. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/-Chasopys_2014_1_12 (дата звернення: 03.04.2025).

189. Рожок В. Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: історія і сучасність (до 70-річчя від дня заснування). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 21–46.

190. Рощенко О., Сяньвей Є. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф [колективна монографія] ; Харківська державна академія культури. Харків : Естет Прінт, 2021. 175 с.

191. Савченко І., Ліпницька І. Словник театрознавчих термінів і понять ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2021. 143 с.

192. Савчук О. Опера та сучасні арт-технології. Виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49. Т. 2. С. 28–33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-5>

193. Самойленко О. Музичний театр у діалозі з історичним часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2(7). С. 11–19.

194. Самченко В. Олександр Родін, композитор і автор лібрето опери «Катерина». Фоторепортаж. *LB.UA* URL : https://lb.ua/culture/2022/09/20/529-908_premiera_katerini_odeskiy.html (дата звернення: 01.06.2025).
195. Сбітнєва О. Розвиток вокальної культури майбутніх вокалістів у процесі фахового навчання. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. Вип. 2 (101). Ч. 1. С. 188–196.
196. Семененко Н. Чарівний голос бароко. *День*. 2017. № 145–146. 18.08.2017. URL : <https://old.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/charivnyy-golos-baroko> (дата звернення: 01.12.2025).
197. Сердюк Д. Семантика інтонаційного розвитку музичної драматургії образу (на прикладі образу Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема»). *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 38. С. 70–85. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-6>
198. Ситник Т. Вдосконалення процесу вокального виконавства студентів у класі сольного співу. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць*. 2011. Вип. 8. С. 358–364.
199. Сікорська І., Толошніак Н. Опера. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-75547> (дата звернення: 09.05.2025).
200. Сіренко Т. Щодо формування виконавської культури студентів-вокалістів. *Вісник Луганського національного університету*. 2013. Вип. 18 (277). Ч. II. С. 101–110.
201. Скибенко С. Віват, Опера! *День*. № 20. 05.02.2019. URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vivat-opera> (дата звернення: 09.05.2025).
202. Скринник-Миська Д. Філософська (психоаналіз) та художня (модерн) інтерпретація буття людини: паралелі і колізії. *Мультиверсум. Філософський альманах: зб. наук. пр.* 2007. Вип. 64. С. 72–81. URL : <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/75017/07-Skrynnyk-Myska.pdf?sequence=1> (дата звернення: 16.09.2025).

203. Скуратівський В., Муха А. Образ художній. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL : <https://esu.com.ua/article-74649> (дата зверення: 01.02.2025).
204. Снайдер Т. Червоний князь : таємні життя габсбурзького ерцгерцога [монографія]. Київ : Грані-Т, 2011. 294 с.
205. Солов'яненко А. Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 ; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2005. 163 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0405U000985> (дата звернення: 04.05.2025).
206. Солов'яненко А. Становлення національних форм оперної режисури. До синтезу театральних традицій: кийвська сцена. *Культура і сучасність: альманах*. 2010. Вип. 2. С. 177–181.
207. Соломонова О. Інтерпретаційні стратегії сучасного музично-театрального мистецтва: тенденції, чинники. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 104–120. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224>
208. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Стар, 2016. 19 с. URL : <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/709237/1/Словник%20-художній.pdf> (дата звернення: 16.09.2025)
209. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0406U000117> (дата звернення: 07.05.2025).
210. Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 33 с.
211. Стахевич О. Філософсько-естетичні аспекти категорії творчості у музично-виконавському мистецтві. *Сучасна картина світу: природа, суспільство, людина*. зб. наук. праць ДВНЗ «УАБС НБУ». 2008. С. 287–295.

212. Суспільне Одеса. Опера «Катерина»: історія створення світової прем'єри, 2023. *YouTube*. URL : https://www.youtube.com/watch?v=HdQ_lkAImRA (дата звернення: 16.08.2025).

213. Сюй Сяожань. Актуальні питання вивчення оперного лібрето у світлі проблеми художньої інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 40. С. 135–150. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-10>

214. Танська Л. Візуальний поворот як інтерпретативна модель сценічного синтезу мистецтв у культурі XX–XXI століття. *Культура і сучасність*. 2021. № 2. С. 63–67. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249230>

215. Тарасюк Л. Особливості формування культури вокального виконавства в системі професійної підготовки студентів-вокалістів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 38. Т. 3. С. 161–167. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-28>

216. Татаренко М. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 213–218. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.-2022.257733>

217. Телішевський М. Оперна студія як складова виховання співака-професіонала. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 264–269. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19%2-81%29_57 (дата звернення: 03.04.2024).

218. Тихомиров А., Пивоварова К. Метафора в театральній практиці. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. Міжнародна науково-практична конференція. Київ, 23–24 березня, 2022 р. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 208–210.

219. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : Підруч. для студ. вищ. навч. закл. з гуманіт. спец. ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

220. Тонкошкура О. Грантові можливості для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України: міжнародний досвід та перспективи.

Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2024. № 4(65). С. 82–97. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324592](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324592)

221. Тонкошка О. Оперна студія Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Етапність звершень. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 267–276. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269742>

222. Тонкошка О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі. *Мистецтвознавство України*. 2025. Вип. 25. С. 31–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346001>

223. Тонкошка О. Театр в епоху цифрових технологій. *Науковий журнал. Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2). С. 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)

224. Тоцька Л. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Серія : Педагогічні та історичні науки. 2012. Вип. 107. С. 208–217. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped_2012_107_30 (дата звернення: 06.09.2024).

225. Трегуб Г. Євген Станкович: «Індивідуальність — це тренд сучасної європейської культури». *Український тиждень*. 06.08.2016. URL : <https://tyzhden.ua/ievhen-stankovych-individualnist-tse-trend-suchasnoi-ievropejskoi-kultury/> (дата звернення: 09.05.2025).

226. Тулянцев А. Оперна студія Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 325–332. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_33_41 (дата звернення: 01.06.2025).

227. Тулянцев А. Становлення оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Число 1. С. 40–45. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2016_1_7 (дата звернення: 01.03.2025).

228. Уманець О. «Opera Rustica» («Сільські сцени») Є. Станковича: камерні трансформації оперного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 128–135. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-21>

229. Ушаньова-Рудько І. Жіночі образи в українській опері 1920 — початку 1930-х років : наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття ступеня доктора мистецтва : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 128 с.

230. Ушаньова-Рудько І. Семантична інтерпретація образу Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Мистецтвознавство України*. 2023. № 23. С. 217–230. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294867>

231. Фіалко В. Творчий метод Данила Лідера. *Антиквар*. 16.04.2019. URL : <https://antikvar.ua/tvorchij-metod-danila-lidera/> (дата звернення: 01.06.2025).

232. Філіппов О. Репертуарні традиції та творчі експерименти оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Слобожанські мистецькі студії. 2025. № 3 (09). С. 126–130. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.23>

233. Філіппова О. Де живе Дракон? Про нові плани Одеської опери. *Чорноморські новини*. 06.12.2018. URL : <https://chornomorka.com/archive/-22012/a-11897.html> (дата звернення: 26.03.2025)

234. Форсюк Т. Опера Дж. Россіні «Севільський цирюльник» крізь призму режисерського аналізу творчого мистецького проекту. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 38–47. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.-2021.47.256719> (дата звернення: 16.08.2025).

235. Хілобок Н. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 191–198. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_26 (дата звернення: 16.08.2025).

236. Хіріна Г., Калашник М., Новіков Ю. Переосмислення ролі митця в епоху нового часу: філософсько-мистецтвознавчий аналіз. *Гілея : науковий вісник*. 2024. Вип. 197–198(7–8). С. 34–42. URL : <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/cb06f9b7-27fb-4198-9e10-2dfcf5195956/content> (дата звернення: 16.08.2025).

237. Хоролець Л. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. Вип. 1. С. 219–225. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257734>

238. Цугорка О. Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. Вип. 3. С. 291–299. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266127>

239. Чекан Е., Чекан Ю. Комедия del arte Романа Кофмана. *Зеркало недели*. 07.07.2000. URL : https://zn.ua/ART/komediya_del_arte_romana_kofmana.-html (дата звернення: 27.07.2025).

240. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя [монографія]. Львів : Видавництво УКУ, 2024. 236 с.

241. Чекан Ю. Театр San Cassiano в історії опери: початок креативної індустрії. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 162–169. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297536>

242. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. № 5. С. 68–79. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_7 (дата звернення: 16.08.2025).

243. Черкашина-Губаренко М. Нова постановка опери Віталія Губаренка «Сват мимоволі» у Харківській Схід опері. *Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів*. Програма Міжнародної науково-практичної конференції (2–3 березня 2020 р.). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020.

244. Черкашина-Губаренко М. Опера ХХ століття : нариси. Київ : Музична Україна, 1981. 208 с.

245. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.

246. Шиленко Л. Прийоми сценографічного рішення в постановках опери-фесрії Віталія Кирейка «Лісова пісня». *Вісник Київського національно-*

го університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 38. С. 89–99.

247. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX — початку XXI століття / Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття [колективна монографія] ; Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 827-866. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/-pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf (дата звернення: 02.12.2024).

248. Шпирка А. Методи емоційної саморегуляції у формуванні емоційної виразності майбутнього вокаліста. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 84–89. <http://orcid.org/0000-0003-1415-0504>

249. Шубина О. Жизнь как ад и смерть как просветление в опере В. Зубицкого «Палата №6». Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. № 15. С. 172–175. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_15_43 (дата звернення: 04.08.2024).

250. Шуляр О. Історія вокального мистецтва [монографія]. Ч. І. Івано-Франківськ, 2014. 391 с.

251. Шуляр О. Історія вокального мистецтва [монографія]. Ч. II. Івано-Франківськ, 2013. 360 с.

252. Шуміліна О. Опера «Креонт» Дмитра Бортнянського: з Португалії — в Україну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 2 (63). С. 37–54. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310283](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310283)

253. Шутько С. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 3–4(52–53). С. 203–216. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251822](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251822)

254. Юдова-Романова К. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і*

мистецтв. Серія сценічного мистецтва. 2021. Вип. 4(1). С. 39–54.
<https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236>

255. Янко Ю. Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці XX – початку XXI ст. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. Вип. XIV. С. 92–107. <https://doi.org/10.34064/khnum2-14.07>

256. Ap Siôn Pwyll. The Sounds That Changed America. *Welcome to the Barbican*. URL : <https://www.barbican.org.uk/s/reichglassadams> (date of access: 03.12.2025).

257. Arblaster A. Viva la Libertà! Politics in Opera. London : Verso Books, 1997. 348 p.

258. Ashley T. Written on Skin review — an erotic yet brutal meditation on art. *The Guardian*. 20.03.2016. URL : <https://www.theguardian.com/music/2016/-mar/20/written-on-the-skin-review-barbican-london> (date of access: 21.09.2025).

259. Aviles-Rodriguez G. Playing Hopscotch on Dangerous Ground: Site-Based, Transit-Oriented Opera in Los Angeles. *Cambridge Opera Journal*. 2023. Vol. 35(2). P. 178–194. <https://doi.org/10.1017/S0954586723000113>

260. Bentia Iu., Koliada A. Chornobyldorf: Einige Lektionen zur Gestaltung der Zukunft. *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*. 2022. #133. S. 86–99. URL: <https://www.positionen.berlin/post/chornobildorf> (date of access: 16.09.2025).

261. Blum R. Augmented reality-infused production of Wagner's 'Parsifal' opens Bayreuth Festival. 26.07.2023. URL : https://apnews.com/article/bayreuth-wagner-festival-augmented-reality-parsifal-2a276b879590a377bbb5fed754fe5de-2?utm_source=chatgpt.com (date of access: 13.04.2025).

262. Broadhurst S., Harvey N. M. Intermediality, Hybridity, and Disruption, in the Operas of Wagner and Verdi. *Body, Space & Technology Journal*. 2024. Vol. 23. № 1. P. 1-17. <https://doi.org/10.16995/bst.11229>

263. Budden J. The Operas of Verdi. Vol. 1 : From Oberto to Rigoletto. New York : Oxford University Press, 1978. 548 p.

264. Budden J. The Operas of Verdi. Vol. 2 : From Il Trovatore to La Forza del Destino. New York : Oxford University Press, 1978. 548 p.
265. Budden J. The Operas of Verdi. Vol. 3 : From Don Carlos to Falstaff. New York : Oxford University Press, 1978. 564 p.
266. Clément C. Opera, or the Undoing of Women. Translated by Betsy Wing. Foreword by Susan McClary. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1988. 201 p.
267. Colas D. Musical Dramaturgy / The Oxford Handbook of Opera ; ed. H. M. Greenwald. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. 177–205. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.008>
268. Culture and creativity: the arts that bind us together. *Fondation de France*. URL : <https://www.fondationdefrance.org/en/culture-creativity> (date of access: 16.09.2025).
269. Dahlhaus C. Richard Wagner's Music Dramas. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 161 p.
270. ECHO — Rising Stars. *ECHO — European Concert Hall Organisation*. URL : https://www.concerthallorganisation.eu/risingStars?utm_ (date of access: 04.12.2025).
271. Ephraim D. Bellini's Norma and the challenge of Regieoper. *Cultural and Religious Studies*. 2023. Vol. 11. № 7. P. 297–307. <https://doi.org/10.17265/-2328-2177/2023.07.001>
272. Fischer-Lichte E. The transformative power of performance: a new aesthetics ; transl. from German by Saskya Iris Jain. London : Routledge, 2008. 232 p.
273. Forgas J. P., Bower O. H. Mood Effects on Person-Perception Judgments. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1987. № 53(1). P. 53–60.
274. Funding programmes for musicians and artists. *www.daad.de*. URL : <https://www.daad.de/en/studying-in-germany/scholarships/music-art/> (date of access: 28.02.2025).

275. Gossett P. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008. 675 p.

276. Havelková T. *Opera as hypermedium : Meaning-making, immediacy, and the politics of perception* : PhD thesis, Faculty of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis, Universiteit van Amsterdam. Amsterdam, 2017. 198 p. URL : <https://hdl.handle.net/11245.1/5daa5796-4c7e-487a-a7d2-50308a36-aa2e> (date of access: 20.01.2025).

277. Henson K. *Opera Acts : Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 282 p.

278. Higgins C. Soldiers, sirens and a ‘sign of hope’ as Ukrainian opera premieres in Lviv. *The Guardian*. URL : <https://www.theguardian.com/world/-/2023/may/11/ukrainian-opera-the-terrible-revenge-premiere-lviv-soldiers-hope> (date of access: 13.05.2025).

279. Holden J. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy. Why culture needs a democratic mandate*. London : Demos, 2006. 69 p. URL : <https://demos.co.uk/wp-content/uploads/files/Culturalvalueweb.pdf> (date of access: 16.02.2025).

280. Hunter M. *The Culture of Opera Buffa in Mozart’s Vienna : A Poetics of Entertainment*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999. 331 p.

281. IYOV (opera-requiem) NOVA OPERA, 2015. *YouTube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0AWFrzRNEBQ> (date of access: 16.09.2025).

282. Izard C. E. The structure and functions of emotions: Implications for cognition, motivation, and personality. In I. S. Cohen (Ed.), *The G. Stanley Hall lecture series*. American Psychological Association. 1989. Vol. 9. P. 39–73. <https://doi.org/10.1037/10090-002>

283. Johnson W. L. *Dramatic Expression in Opera, and Its Implications for Conversational Agents. Technical report, DTIC Document*. 2003. P. 91–100. <https://doi.org/10.21236/ada462170>

284. Kattenbelt Chiel. *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*. Cultura, Lenguaje y

Representación / Culture, Language and Representation, Vol. VI (2008). P. 19–29.
 URL : <https://www.e-revistas.uji.es/index.php /clr/article/viewFile/24/24> (date of access: 20.01.2025).

285. Kreuzer G. Operatic Configurations in the Digital Age. *The Opera Quarterly*. Volume 35. Issue 1–2. 2019. P. 130–134.
<https://doi.org/10.1093/oq/kbz017>

286. KulturKontakt Austria: an Austrian Programme for Artists. Culture & Creativity. 15.09.2015. URL : <https://www.culturepartnership.eu/en/article/kultur-kontakt-austria> (date of access: 16.09.2025).

287. Lecoq J. Theatre of Movement and Gesture. London : Routledge, 2006. 184 p.

288. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre ; transl. Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006. 224 p.

289. Levine L. W. Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1988. 306 p.

290. Locke R. P. Music and the exotic from the Renaissance to Mozart. New York ; Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 449 p.

291. Locke R. P. Musical exoticism: images and reflections. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2009. 421 p.

292. Malatesta C. Z. The role of emotions in the development and organization of personality. In R. A. Thompson (Ed.), Nebraska Symposium on Motivation, 1988: Socioemotional development University of Nebraska Press. 1990. P. 1–56.

293. McClary S. Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2002. 248 p.

294. Muller J., Muller F. Early Opera: Production and Counter-production. Earlymusicworld. URL : <https://www.earlymusicworld.com/operaproduction> (date of access: 19.02.2025)

295. National Erasmus+ Office in Ukraine. URL : <https://erasmusplus.org.ua> (date of access: 28.03.2025).

296. Nicolescu B. Peter Brook and Traditional Thought. *Gurdjieff International Review*. 2001. URL: <https://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm?utm> (date of access: 15.01.2025).
297. Opera Europa. Membres. *Opera Europa*. URL : <https://opera-europa.org/fr/membres> (date of access: 28.03.2025).
298. Operas. *European Opera Centre*. URL : <https://www.operaeurope.eu/operas> (date of access: 13.05.2025).
299. Ovsyannikova-Trel O., Maidenberg-Todorova K., Niu Q., Wang Y., Zhao Y. The category of the opera image as a complex phenomenon. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Vol. 13. Iss. 2. Special XXXVIII. P. 66–69. URL : https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130238/papers/A_10.pdf (date of access: 13.04.2025).
300. Plutchik R. Emotion in the context of evolution. In: *Emotion: A psychoevolutionary synthesis*. New York : Harper & Row, 1980. P. 119–127.
301. Potts J. Art & innovation: An evolutionary view of the creative industries. *UNESCO Observatory Journal: Multi-disciplinary Research in the Arts*. 2007. № 1. P. 1–18. URL : https://www.researchgate.net/publication/43520391_Art_innovation_An_evolutionary_economic_view_of_the_creative_industries (date of access: 13.05.2025).
302. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality*. 2005. № 6 (Fall 2005). P. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
303. Rao N. Y. Chinatown Opera Theater in North America. University of Illinois Press, 2017. 416 p.
304. Reich M. The Story of Minimalism — Part One: A New Way of Listening | All Classical Radio. *All Classical Radio*. 05.15.2018. URL : <https://www.allclassical.org/the-story-of-minimalism-part-one-a-new-way-of-listening/> (date of access: 03.12.2025).

305. Richard Wagner Scholarship Foundation. *Richard-Wagner-Stipendienstiftung*. URL : <https://www.richard-wagner-stipendienstiftung.de/en/> (date of access: 13.04.2025).
306. Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice : The Creation of a Genre*. Berkeley : University of California Press, 1991. 684 p.
307. Rosselli J. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The role of the impresario*. Cambridge [Cambridgeshire] : Cambridge University Press, 1984. 214 p.
308. Said E. W. *Orientalism*. New York : Vintage Books, 1994. 394 p.
309. Sharp C. *The Arts, Creativity and Cultural Education: an International Perspective*. Caroline Sharp, Joanna Le Métais. INCA Thematic Study. London : INCA, QCA, NFER, 2000. 68 p. URL : https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a8235c4e5274a2e8ab58125/1200_QCA_The-arts-creativity-and-cultural-education-finalreport.pdf (date of access: 13.04.2025).
310. Till N. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge, U.K. : Cambridge University Press, 2012, 351 p. <https://doi.org/10.1017/CCO97811-39024976>
311. The Countess of Munster Musical Trust. *The Countess of Munster Musical Trust*. URL : <https://www.munstertrust.org.uk/> (date of access: 28.05.2025).
312. The Kathleen Ferrier Awards. *The Kathleen Ferrier Awards*. URL : <https://ferrierawards.org.uk/about/> (date of access: 28.04.2025).
313. The Luciano Pavarotti Foundation. *Fondazione Luciano Pavarotti*. URL : <https://www.lucianopavarottifoundation.com/en/> (date of access: 13.04.2025).
314. *The Oxford Handbook of Opera* / ed. by H. M. Greenwald. Oxford University Press, 2014. 1152p. URL : <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/97801953-35538.001.0001>
315. The Richard Tucker Music Foundation. *The Richard Tucker Music Foundation*. 2024. URL : <https://www.richardtucker.org> (date of access: 20.01.2025).

316. Topeler S., Dewees S. Are there Limits to Financing Culture through the Market? Evidence from the U.S. Museum Field. *International Journal of Public Administration*. 2005. № 28(1–2). P. 131–146. <https://doi.org/10.1081/PAD-200044548>

317. Trocki M. Zarządzanie projektem europejskim. Warszawa : Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, 2007. 352 s.

318. US Fulbright Program — Study/Research: Creative & Performing Arts. *US Fulbright Program — Home Page*. URL : <https://us.fulbrightonline.org/-applicants/application-components/arts> (date of access: 28.04.2025).

319. World's first Music Confucius Classroom opens in Kiev. *China daily.com.cn*. 11.06.2019. URL : <https://www.chinadaily.com.cn/a/201906/11/-WS5cff7baea31017657723095a.html> (date of access: 20.01.2025).

320. Yaskyevych I. Opera of Postmodernism and New Challenges of Opera Criticism. *Critical Stages / Scènes critiques*. 2020. Issue No. 21. URL : <https://www.critical-stages.org/21/opera-of-postmodernism-and-new-challenges-of-opera-criticism/> (date of access: 20.01.2025).

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

**Статті у наукових фахових виданнях України,
що відображають основні наукові результати дисертації:**

1. Тонкошкура О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі. *Мистецтвознавство України*. 2025. Вип. 25. С. 31–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346001>

Ключові слова: арт-технології, оперна вистава, режисура, цифровий театр, сценічний простір, мультимедіа, інновації.

2. Тонкошкура О. Грантові можливості для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України: міжнародний досвід та перспективи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 4(65). С. 82–97. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324592](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324592)

Ключові слова: оперне мистецтво, виконавська майстерність, грантові програми, міжнародний досвід, культурні інституції, підтримка молодих артистів.

3. Тонкошкура О. Оперна студія Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Етапність звершень. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 267–276. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269742>

Ключові слова: Оперна студія НМАУ імені Петра Чайковського, опера «Дейдамія», оперна творчість, постановочний процес, оперний режисер.

4. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2), С. 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)

Ключові слова: мультимедійна виражальність, цифрові технології, віртуальний театр, інтерактивність, сценічний простір.

Наукові праці апробаційного характеру:

5. Тонкошкура О. Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського в академічному вимірі як сучасний музичний театр [тези доповіді]. Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 24–26 лютого 2025 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. С. 182–186. URL : <https://publishing.knmau.edu.ua/catalog/book/943> (дата звернення: 01.07.2025).

6. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій [тези доповіді]. Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 26–28 лютого 2024 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. С. 187–191. URL : <https://publishing.knmau.edu.ua/catalog/book/944> (дата звернення: 01.07.2025).

Відомості про апробацію (доповіді на конференціях):

1. Тонкошкура О. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі [доповідь]. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 6–8 листопада 2025 року. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/14_Programa-2025.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

2. Тонкошкура О. Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського в академічному вимірі як сучасний музичний театр. [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури»*. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 24–26 лютого 2025 року. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Op-rezh-2025-programa_1.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

3. Тонкошкура О. Мистецькі проекти воєнного часу на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української*

війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення». Київ, ІПСМ НАМ України, 29–30 травня 2024 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-09/UKR_29-08_n.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

4. Тонкошкура О. Неофольклорні тенденції у сучасному музичному театрі (на прикладі театрального життя Києва) [доповідь]. *IV Międzynarodowa i interdyscyplinarna konferencja naukowa „Historyczne korzenie tożsamości współczesnych Słowian”*. Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego we współpracy z: Katedra polonistyki, Naukowo-edukacyjny Instytut filologii, Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki w Kijowie, Instytut Problemów Sztuki Współczesnej Narodowej Akademii Sztuk Ukrainy w Kijowie, Centrum Współpracy Polsko-Ukraińskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zielona Góra — Kijów, 29–30.09.2023. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-09/Program%20konferencja%20slawistyczna_2023_red_Sawczuk.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

5. Тонкошкура О. Оперна сценографія у цифрових трансформаціях [доповідь]. *IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Київ, ІПСМ НАМ України, 16–17 листопада 2022 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/-program/2023-07/Conf_metodology2022.pdf (дата звернення: 10.12.2025).

6. Тонкошкура О. Оперна студія Київської державної консерваторії імені Петра Чайковського у період Другої світової війни [доповідь]. *Międzynarodowa Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „Między bestialstwem a heroizmem — człowiek, społeczeństwo, kultura i technologia wobec wyzwań i zagrożeń wojny”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, Polska Katedra Filologii Polskiej Instytut Filologiczny, Kijowski Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki (Kijów), Ukraina przy współpracy: Instytut Badawczy Sztuki Nowoczesnej Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy (MARI, Kijów), Ukraina Stowarzyszenie Współpracy Polsko-Ukraińskiej w Zielonej Górze. Zielona Góra — Kijów, 22–25.09.2022. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/anons/2022-05/Mij_geroizmom%20i%20varvarstvom_pol.pdf (дата звернення: 10.12.2025).