

ВІДГУК

доктора мистецтвознавства, професора,
директора Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
Савчука Ігоря Борисовича

та

заслуженого діяча мистецтв України, професора,
професора кафедри оперної підготовки
та музичної режисури НМАУ «Київська консерваторія»
Ільченка Петра Івановича

на творчий мистецький проєкт
Суворової Ірини Олександрівни

«РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРИ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО “АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ” У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ»

Творчий мистецький проєкт Ірини Олександрівни Суворової «Режисерська інтерпретація опери Антіна Рудницького “Анна Ярославна — королева Франції” у контексті сучасного музичного театру», поданий на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», присвячено актуальній для сучасного українського мистецтвознавства й музично-театральної практики проблемі — поверненню до активного культурного обігу національної оперної спадщини та виробленню переконливої сценічної мови її сьогоденного прочитання. Обраний матеріал спонукає дослідницю й режисерку працювати водночас із кількома вимірами: історичною пам'яттю, композиторським текстом, драматургією оперного твору, виконавською природою музичного театру та актуальними формами візуально-пластичного мислення.

Звернення до опери Антіна Рудницького є принципово важливим. Творчість композитора, сформована на перетині української, центральноєвропейської та американської культурних традицій, належить до того значного пласту мистецької спадщини, який упродовж тривалого часу залишався недостатньо присутнім у репертуарі й науковому дискурсі материкової України. Опера «Анна Ярославна — королева Франції», створена в еміграційному середовищі, поєднує модерністські засади музичного мислення, національну інтона-

ційну природу, історико-державницьку проблематику та виразний психологічний потенціал. Відтак її сучасне сценічне прочитання є не лише актом репертуарного відновлення, а й способом осмислення цілісності української культури, єдності її материкової та діаспорної гілок.

Особливої ваги тема проєкту набуває в умовах російсько-української війни, коли культура дедалі виразніше виконує функцію захисту історичної правди, відновлення власної суб'єктності та утвердження європейської належності України. Постать Анни Ярославни у цьому контексті прочитується не як декоративний образ далекого Середньовіччя, а як символ давньої інтегрованості Київської держави у політичний і духовний простір Європи, культурної дипломатії, жіночого лідерства та відповідального служіння. Саме така оптика дозволяє авторці проєкту уникнути музейної реконструктивності й запропонувати виставу, в якій історичний сюжет стає засобом розмови про цінності сучасності.

Розглядаючи представлену працю у двох взаємодоповнювальних перспективах — мистецтвознавчій та режисерсько-постановочній, — відзначаємо її цілісність. Наукове обґрунтування не виконує ролі зовнішнього коментаря до сценічного задуму, так само як постановка не постає ілюстрацією наперед сформульованих теоретичних положень. Авторка послідовно вибудовує модель художнього дослідження, у якій робота з партитурою, лібрето, архівними матеріалами, історичними джерелами, сценічним простором та виконавцями утворює єдиний процес пізнання твору. Це відповідає самій природі освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, де результат має бути переконливим і як мистецька подія, і як рефлексія над механізмами її створення.

Наукове обґрунтування має чітку архітектоніку: вступ, три розділи, загальні висновки, список використаної літератури і джерел та додатки. Загальний обсяг праці становить 140 сторінок, із них 119 сторінок основного тексту; бібліографія налічує 99 позицій, додаткова частина містить сім матеріалів, серед яких афіша, сценографічні ескізи, титульні аркуші рукописної партитури й клавіру, програми попередніх постановок. Логіка розгортання матеріалу

є поступальною, спочатку — від визначення місця опери в українській музично-театральній культурі та аналізу її музичної драматургії — до формування авторської режисерської концепції, а далі — до осмислення постановочного процесу й оцінки сценічного результату.

У Вступі переконливо обґрунтовано актуальність обраної теми. Авторка пов'язує потребу нового прочитання опери з обмеженою історією її сценічного життя, недостатньою інтегрованістю твору до сучасного репертуару та необхідністю переосмислення національної оперної спадщини мовою театру XXI століття. Коректно сформульовано об'єкт і предмет дослідження, визначено мету — науково й творчо обґрунтувати сучасну режисерську інтерпретацію опери та реалізувати її у власному проєкті. Поставлені завдання охоплюють музикознавчий, театрознавчий, історико-культурний і практично-постановочний рівні, а їхня послідовність відповідає структурі праці.

Методологічний апарат відзначається міждисциплінарністю та функціональною доцільністю. Історико-культурний і порівняльний підходи поєднано з герменевтичним, системним, жанрово-стильовим, інтонаційно-драматургічним, структурно-функціональним аналізом; до цього комплексу залучено театрознавчий підхід, методи художнього моделювання, проєктний метод та художній експеримент. Важливо, що методи не залишаються декларативним переліком: кожен із них співвіднесено з конкретним етапом роботи — від реконструкції історико-культурного контексту й аналізу лейтінтонаційної системи до створення режисерської експлікації, організації репетицій та перевірки сценічних рішень.

Суттєвою перевагою дослідження є джерельна база. До неї залучено рукописні партитуру й клавір опери, архівні матеріали, публіцистику та епістолярну спадщину Антіна Рудницького, фото- й відеосвідчення попередніх утілень, матеріали режисерського і репетиційного процесу. Порівняння концертної прем'єри у Сполучених Штатах 1969 року та постановки Національної опери України 1995 року дає змогу розглянути твір у динаміці його рецепції, а не в межах однієї усталеної моделі. Водночас опора на дослідження з

історії української музики, теорії режисури, сценографії, культурної пам'яті та сучасних театральних технологій формує належне теоретичне підґрунтя авторської концепції.

Наукова новизна праці визначена переконливо. Уперше опера «Анна Ярославна — королева Франції» стає предметом комплексного науково-творчого аналізу саме як матеріал сучасної режисерської інтерпретації; запропоновано її жанрове прочитання як лірико-історичної драми, адаптованої до умов навчального театру; зіставлено діаспорну й материкову традиції сценічного втілення; розроблено та апробовано авторську модель актуалізації історичної опери. Практичне значення полягає не лише у створенні конкретної вистави, а й у можливості використання запропонованих режисерських, сценографічних і організаційних рішень у професійному музичному театрі та мистецькій освіті.

Перший розділ «Опера Антіна Рудницького *“Анна Ярославна — королева Франції”* у контексті розвитку сучасного музичного театру» створює необхідну історико-музикознавчу основу проєкту. Постать Антіна Рудницького розглянуто як тип митця-універсала — композитора, диригента, піаніста, критика, педагога й організатора культурного життя. Авторка послідовно простежує формування його стилю на перетині галицької традиції, європейського модернізму й американського еміграційного досвіду. Важливо, що біографічний матеріал не самодостатній: він підводить до розуміння опери як зрілого художнього висловлювання митця, у якому особистий досвід відірваності від Батьківщини резонує з долею Анни Ярославни.

Змістовно вагомим є музично-драматургічний аналіз твору. Авторка виявляє взаємодію історико-політичної та психологічної ліній, розглядає функції сольних, ансамблевих і хорових сцен, простежує інтонаційне моделювання образів Анни, Генріха, Ярослава Мудрого, Ігоря та Луїзи Монморансі. Тридієва композиція осмислюється як рух від кризового, замкненого простору французького двору через епічно-ліричну сферу Київської Русі до фінального синтезу двох культурних світів. Такий аналіз є особливо продуктивним

для режисера, оскільки нотний текст прочитується як програма сценічної дії, де темп, регістр, фактура, оркестрова щільність і лейтінтонаційні зв'язки визначають темпоритм, пластику та просторову композицію майбутньої вистави.

Окремою перевагою першого розділу є порівняльне осмислення попередніх інтерпретацій опери. Концертна версія 1969 року постає як культурний маніфест української діаспори, де обмежені сценічні засоби компенсуються концентрацією на музиці, слові та національній символіці. Постановка 1995 року в Національній опері України репрезентує іншу модель — повноцінний синтетичний спектакль із розгорнутою сценографією, костюмом, хореографією та світловою партитурою. Зіставлення цих форматів допомагає авторці побачити не «єдино правильну» традицію, а поле можливих прочитань і визначити власну позицію щодо співвідношення музичної першооснови, історичної репрезентативності та режисерської дії.

Вдалим є включення до структури першого розділу історико-символічного аналізу образу Анни Ярославни. Дослідниця розглядає її як активного учасника культурного й політичного транзиту між Києвом і Францією, як вияв жіночої політичної суб'єктності та символ європейської інтегрованості Київської держави. Завдяки цьому історична тема набуває сучасного ідентифікаційного виміру, а опера постає не лише оповіддю про династичний шлюб, а твором про цивілізаційний вибір, відповідальність і культурне посередництво. Така інтерпретація є важливою для деколоніального повернення спадщини Київської Русі до українського історичного й мистецького наративу.

Другий розділ *«Сучасне режисерське прочитання опери “Анна Ярославна — королева Франції”»* є концептуальним осердям наукового обґрунтування. Авторка виходить із розуміння історичної опери як відкритого сценічного тексту, що здатний вступати в діалог із сучасними проблемами. Вона враховує тенденції інтермедіальності, жанрової гібридизації, посилення ролі режисера-інтерпретатора, синтезу вокальної, акторської та пластичної природи виконавця, однак не перетворює технологічне оновлення на самоціль. Визна-

чальним залишається пошук сценічного еквівалента музичної драматургії Антіна Рудницького.

Жанрове визначення постановки як лірико-історичної драми дає можливість змістити акцент із зовнішньої репрезентативності подій на внутрішню мотивацію персонажів. Центральною ідеєю стає відповідальність людини за власний вибір, а внутрішній конфлікт Анни — між особистим почуттям і державним обов'язком — перетворюється на смислове ядро вистави. Героїня постає не пасивним об'єктом династичної дипломатії, а активною суб'єктою історії, жінкою-державницею, яка свідомо приймає рішення й несе його наслідки. У такому прочитанні патріотичний та феміністичний аспекти не накладаються на твір механічно, а виводяться з його драматургічного потенціалу.

Найвиразнішою пластично-просторовою формулою проєкту є кінетична метафора переходу «від державного безладу до політичного порядку». Французький двір у першій дії представлено як фрагментований, затемнений і морально дезорієнтований простір; роздроблений герб Капетингів стає предметним знаком кризи монархічної системи. Київська Русь, навпаки, осмислена через відкритість, симетрію, теплу золотисто-рожеву світлову гаму та відчуття духовної впорядкованості. У третій дії простір поступово набуває цілісності, а відновлений герб унаочнює встановлення політичної та церковної рівноваги. Ескізи, подані у додатках, переконливо конкретизують цю градацію як своєрідний рух від темної, захаращеної сцени першої дії — до світлого вертикального образу фіналу.

Художньо-візуальна модель постановки демонструє системне мислення режисерки. Сценографія, світло, костюм і мультимедійні засоби не існують окремими шарами оформлення, а виконують драматургічні функції. Ламані лінії, затемнені фактури й просторове стискання у французьких сценах контрастують із врівноваженістю київських епізодів; світлова партитура моделює не лише місце дії, а й психологічні стани; костюм Анни еволюціонує від княжої простоти до стриманої королівської величі. Мультимедіа задумано як асоціативний коментар до музики й історичного контексту, а не як ілюстра-

тивне дублювання подій. Саме така підпорядкованість усіх засобів спільному надзавданню забезпечує цілісність режисерського задуму.

Важливим є принцип смислової співпраці з авторським текстом. Ірина Суворова зберігає тридієву композицію й музично-лібретну основу, водночас здійснює редакційні скорочення, перерозподіляє сценічні акценти та посилює внутрішню драматургію головної героїні. Найбільш дискусійним і водночас художньо мотивованим рішенням є трансформація фіналу, де замість традиційного хорового апофеозу вистава завершується сольною арією Анни. Така камеризація фінальної точки переводить увагу з церемоніальної величі на моральну відповідальність, милосердя й миротворчу місію героїні. Рішення органічно співвіднесене з інтимним характером вокальної лінії та загальною концепцією особистості як чинника державного порядку.

Третій розділ *«Реалізація авторського творчо-мистецького проекту як форма художнього та наукового дослідження»* має особливу цінність, оскільки демонструє, як теоретичні положення проходять перевірку постановочною практикою. Авторка відтворює тривалу генезу задуму: від первинного інтересу до української історичної опери у 2016 році — до отримання у 2023 році доступу до рукописної партитури й клавіру, що зберігаються у фондах Національної опери України. Оцифрування клавіру, концертна апробація другої дії, редакційна робота над матеріалом, вивчення історичних джерел і відвідування Софії Київської та Кирилівської церкви засвідчують послідовність і професійну відповідальність підготовчого етапу.

Постановочний процес інтерпретовано як метод творчого пізнання. Це положення є одним із найпереконливіших у праці: сценічне рішення виникає не після завершення дослідження, а всередині нього — у діалозі режисера з композитором, лібретистом, історичною епохою, виконавцями та сучасним глядачем. Репетиція у цьому разі стає лабораторією перевірки гіпотез, де музична структура випробовується пластичною дією, сценографічний образ — реальним темпоритмом, психологічна модель персонажа — вокально-сценічним існуванням артиста. Такий підхід відповідає сучасному розумінню *artis-*

tic research, де мистецька практика є не лише результатом, а й способом продукування знання.

Методологічним центром практичної частини є режисерська партитура. Авторка використовує її як інструмент синхронізації музичної драматургії, подієвого ряду, мізансцен, пластики, сценографії та світла. Музичні модуляції, темпові зміни, регістрові й темброві контрасти стають сигналами до трансформації сценічного простору; лейтінтонаційні характеристики визначають характер поведінки персонажів; оркестрова щільність і динаміка формують масштаб масових сцен та кульмінацій. У такий спосіб сценічна дія не «накладається» на музику, а неначе проростає з неї, що є принципово важливим критерієм професійної оперної режисури.

Заслуговує на позитивну оцінку репетиційна стратегія проєкту. Вона охоплює застільний аналіз, роботу над історичними обставинами й мотивацією, вокально-текстові та ансамблеві сесії, пластично-сценічні репетиції й музичні зведення. Використання дистанційних і гібридних форматів було зумовлене воєнними обставинами та географічною розпорошеністю учасників, але водночас стало продуктивним інструментом регулярної комунікації. Онлайн-робота дала змогу поглибити літературно-драматургічний аналіз і попередньо змодельовати внутрішню логіку ролей, тоді як очні репетиції забезпечили необхідний музично-пластичний синтез. Важливо, що цифровізація процесу осмислена не як заміна живої сцени, а як розширення постановочного інструментарію.

У підрозділі, присвяченому роботі з виконавцями, послідовно розкрито принцип формування вокально-сценічного образу. Еволюція Анни простежується від ліричної камерності, пластичної м'якості й дочірньої покори до стриманої величі королеви, дипломатки та морального центру вистави. Образ Генріха вибудовується на поєднанні владної репрезентативності з людською вразливістю; Луїза Монморансі — на контрасті експресивної вокальної лінії, прихованої агресії та психологічної нестабільності; Ігор — на драмі маніпульованої пристрасті й моральної слабкості. Хор функціонує як активний но-

сій колективного стану: відкритий і пластично рухливий у київських сценах, церемоніально-статичний у французьких. Оркестр осмислюється як коментатор внутрішніх процесів, а не лише музичний супровід.

Подієва драматургія вистави має ясну логіку: політична криза Франції формує вихідну ситуацію; клятва Луїзи на кинджалі переводить прихований конфлікт в активну дію; маніпуляція Ігорем, обман Анни й підготовка замаху послідовно нарощують напруження; невдалий замах стає кульмінаційною точкою; вигнання змовників і утвердження Анни як королеви завершують рух до нового порядку. Символічні предмети, світлові акценти та просторові переміщення підпорядковані цій подієвій логіці. Особливо переконливим є те, що масштаб історичного сюжету не нівелює психологічної конкретності: державна тема виявляється через особистий вибір і моральну відповідальність персонажів.

Загальні висновки відповідають поставленим завданням і узагальнюють результати без істотного розриву між теоретичною та практичною частинами. Доведено значення опери А. Рудницького як вагомого явища української історичної опери й діаспорної культури; визначено роль музичної драматургії у формуванні режисерського задуму; встановлено відмінності між попередніми інтерпретаційними моделями; сформовано авторську концепцію та художньо-візуальну систему; обґрунтовано метод режисерської партитури; осмислено постановочний процес як художнє дослідження. Практичний результат має значення для подальшого сценічного життя твору, оновлення національного репертуару та підготовки режисерів музичного театру.

Основні положення праці оприлюднено у трьох одноосібних статтях у фахових мистецтвознавчих виданнях. Матеріали широко апробовано на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, круглих столах і творчих заходах. Особистий внесок здобувачки охоплює формування концепції, музично-драматургічний аналіз, створення режисерської експлікації, розроблення сценографічного, просторового, світлового й пластичного рішення, керівництво репетиційним процесом та координацію творчо-постановочної

групи. Наукове обґрунтування містить належний довідково-бібліографічний апарат. При цьому, використання допоміжних цифрових інструментів задекларовано прозоро, а концепція, висновки й мистецькі результати представлені як самостійний інтелектуальний внесок авторки.

Високо оцінюючи науково-творчий рівень проєкту, його актуальність, концептуальну цілісність і практичну значущість, вважаємо за доцільне поставити здобувачці кілька запитань, що мають дискусійний характер і спрямовані на поглиблення окремих положень роботи:

1. У проєкті образ Анни Ярославни прочитується крізь сучасну оптику жіночого лідерства й політичної суб'єктності. Які режисерські принципи дали змогу актуалізувати цей вимір, не перетворюючи історичну постать на прямий анахронічний еквівалент сучасної героїні?

2. Редакційні скорочення та заміна традиційного хорового апофеозу сольною арією Анни є важливими складниками авторської інтерпретації. Де, на Вашу думку, проходить межа допустимого режисерського втручання в музично-драматургічну структуру опери і якими критеріями Ви керувалися, визначаючи цю межу?

3. Кінетична метафора руху «від державного безладу до політичного порядку» послідовно реалізується у сценографії, світлі й пластиці. Які конкретні лейтінтонаційні, темброві або композиційні елементи партитури стали головними музичними опорами цієї візуальної метафори?

4. Гібридна модель репетиційного процесу виявилася продуктивною в умовах війни та географічної розпорошеності виконавців. Які компоненти режисерської роботи зі співаком-актором, на Ваш досвід, можуть ефективно здійснюватися дистанційно, а які принципово потребують спільної фізичної присутності в сценічному просторі?

5. Запропонована постановочна модель розроблена з урахуванням можливостей навчального театру. Які її елементи Ви вважаєте універсальними й придатними для перенесення на професійну оперну сцену, а які мали б бути

переосмислені в умовах іншого масштабу, складу виконавців і виробничої структури театру?

Поставлені запитання не знижують загальної високої оцінки роботи, а засвідчують продуктивність порушеної проблематики та відкритість авторської концепції до подальшої наукової дискусії та сценічного розвитку. Представлений проєкт демонструє професійне володіння методологією режисерського аналізу оперного твору, здатність працювати з музичною партитурою як джерелом сценічної дії, розвинене візуально-пластичне мислення та вміння організувати складний колективний постановочний процес.

Усе зазначене дає підстави зробити висновок, що творчий мистецький проєкт Ірини Олександрівни Суворової «Режисерська інтерпретація опери Антіна Рудницького “Анна Ярославна — королева Франції” у контексті сучасного музичного театру» та його наукове обґрунтування є самостійною, завершеною, концептуально цілісною кваліфікаційною працею, виконаною на високому професійному рівні. Творча й науково-дослідницька складові проєкту взаємно доповнюють одна одну, а отримані результати мають мистецьку, наукову, педагогічну та суспільно-культурну цінність. Робота відповідає вимогам, що висуваються до творчих мистецьких проєктів на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, а Ірина Олександрівна Суворова заслуговує на присудження освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво».

доктор мистецтвознавства, професор,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

І. Б. САВЧУК

заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри оперної підготовки
та музичної режисури НМАУ «Київська консерваторія»

П. І. ПІЛЬЧЕНКО

Підписано: пачальник загального відділу
Національної музичної академії України