

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОРОБІЙОВ СЕРГІЙ ДМИТРОВИЧ

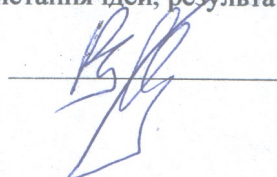
УДК 782.1:792.028.6]:78.071.1Лисенко](477)(043.3)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ
РЕЖИСЕРСЬКЕ ВИРІШЕННЯ
НАЦІОНАЛЬНИХ ОБРАЗІВ
У ОПЕРНОМУ ПРОЕКТІ «МАЙСЬКА НІЧ»
ЗА ТВОРОМ МИКОЛИ ЛИСЕНКА**

026 «Сценічне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

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


С.Д. Воробійов

Творчий керівник:

Ільченко Петро Іванович
заслужений діяч мистецтв України,
професор

Науковий консультант:

Касьянова Олена Василівна
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України

АНОТАЦІЯ

Воробйов С.Д. Режисерське вирішення національних образів у оперному проекті «Майська ніч» за твором Миколи Лисенка. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». — Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2023.

Зміст анотації

У науковому обґрунтуванні розглянуто концепт моделювання та реалізації оперного проекту «Майська ніч» за твором Миколи Лисенка в умовах актуалізації збереження і розвитку національних культурних традицій на тлі всесвітньої інтеграції музично-театрального мистецтва. У ході виконання дослідження встановлено чинники формування специфічних ознак українського етносу, особливості їх проявів у операх вітчизняного тематизму.

Мета дослідження — визначення режисерських підходів до створення національних образів персонажів у оперному проекті «Майська ніч» за твором М. Лисенка.

У першому розділі розглянутий соціокультурний аспект дослідження національних образів в українській опері, з'ясована специфіка проявів їх архетипів, ментальності, психології, соціальної і вікової диференціації крізь призму культурних традицій українського етносу. Архетипи української ментальності є одним із докорінних компонентів аналізу при створенні оперної вистави на національну тематику. Особливості ландшафту, історичні події, взаємопроникнення культур, національні традиції та індивідуальні риси певного соціуму мали вплив на модель поведінки українців. В оперному жанрі, де специфіка виразності персонажів та їх внутрішніх мотивацій є окремою складовою досьє, диференціація архетипів української ментальності (землі, свободи, матері, долі, рівності, обрядовості тощо) набуває аналітично-практичного значення. Дослідження ментальності є важливішим компонентом порівняно з архетипами, оскільки термін передбачає ширший спектр психологічних, культурних та історичних чинників, що проявляються у способі мислення, сприйнятті світу, поведінці індивіда або спільноти. Абсорбуючи у себе колективний досвід, ціннісні орієнтири, традиції, спосіб життя, сприйняття реальності, ментальність відображає інтелектуальний розвиток, емоційні та психологічні риси нації. Національний характер українського менталітету відіграє вагомую роль в обґрунтуванні моделей поведінки персонажів опери. Його основні риси, притаманні персонажам опери, обумовлені суспільно-політичними та філософськими поглядами Г. Сковороди (кордоцентризм), П. Куліша (антеїзм), Т. Шевченка (суспільне протистояння владі). Психологічні розвідки надали змогу розглянути внутрішні та зовнішні мотивації персонажів опери, які спонукали їх до певних дій і вчинків з окресленням характерних рис індивіда. Знання з психології та

етнопсихології дозволили визначити спосіб спілкування селян в опері як прояв їхньої ментальності та національного характеру. На цій підставі були окреслені аспекти індивідуальної та колективної геопсихічної свідомості, міфічного світогляду, національної вербальної та невербальної мови. Соціальна диференціація українського етносу в опері передбачала виокремлення характерних ознак представників різних верств населення: селянства, козацтва, інтелігенції, дворянства, духовенства, міщанства, чумацтва, шляхти з можливістю виявлення суперечностей, конфліктів та взаємодії між ними в історично-складному соціально-мозаїчному ландшафті того часу.

У другому розділі на підставі аналізу еволюційних модифікацій твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» визначено його трансформацію від першоджерела — повісті М. Гоголя до оперної вистави. Завдяки талановитому художньому відображенню колоритно-деталізованих національних образів, селянського побуту, притаманних вірувань, традицій, обрядів та актуальних соціально-політичних проблем М. Старицький трансформував гоголівську повість у драматичну театральну п'єсу та запропонував Лисенку написати музику. Завдяки композитору нова роль музичного супроводу у виставі повернула її драматичний жанр у напрям музично-драматичного, хоча повноцінно ним вона ще не стала. Новий контент музики диктує зміну рольових завдань персонажів, наповнення їх переживаннями, життєвими колізіями, характерними емоціями відповідно до тих чи інших подій, що призвело перетворенню драматичної вистави у музично-драматичну. Оновлена версія твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» впродовж сценічного життя змінювала формат утілених вистав з музично-драматичного до оперного в залежності від сценічного майданчику, задіяних матеріальних та людських ресурсів. Останній оперний варіант був реалізований у 1950-х роках Національною оперою України та, на жаль, забутий режисерами на 70 років. Окрім того, музично-драматична версія отримала істотні зміни у музичній частині й нині активно використовується музично-драматичними театрами України, про що кажуть створені за останні 10 років вистави Хмельницького, Сумського, Дніпропетровського та інших театрів. На підставі аналізу різних модифікацій твору Миколи Лисенка здобувачем була обрана першорівнева нотного матеріалу опери у виданні Л. Ідзіковського, що лягла в основу концептуального бачення оперного проекту «Майська ніч» з поділом на 3 картини (Сільська околиця, Біля ставка, Весілля), 5 сцен, 12 музичних номерів з розмовними діалогами, загальною тривалістю — одна година. Художньо-образне вирішення вистави передбачало застосування елементів національної сценографії українського села, символів свята Русалчиного Великодня (вінків, квітів, гілок, папороті тощо) з використанням арт-технологій для підсилення фантастичної сцени з русалками. Задля вирішення мізансцен автор розглянув яскраві образи живопису, що відображають сцени українського побуту та фантастичних слов'янських русалок. До них належать

картини М. Пимоненка, І. Крамського, С. Кожина, К. Трутовського, Г. Семирадського тощо.

У третьому розділі презентований режисерський концепт утілення оперного проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка з переосмисленням моделювання первісного творчого задуму у форматі телеверсії вистави. Узгодження з постановочною групою оновленої концепції проекту спонукало корекцію рольових завдань виконавського складу згідно зі специфікою режисури телеопери. Постановочно-репетиційний процес також був скорегований у відповідності оновлених мізансцен з окресленням вузлових моментів у розвитку драматургії опери. Узгодження взаємодій виконавців та структурних підрозділів забезпечило художню цілісність вистави в контексті алгоритму створення її телевізійної версії та підготовки проекту в цілому до презентації.

Наукова новизна дослідження полягає у міжгалузевому підході до визначення специфічних ознак національних образів у опері М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» на підставі окреслених архетипів, ментальності, психології українського етносу зі зверненням до новітніх розробок у галузях психології, етнопсихології, філософії, етнографії, культурології, філології, соціології, архітектури.

Практичне значення дослідження полягає у можливості його використання для створення вистав різножанрового спрямування за твором М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» у форматах для драматичного, музично-драматичного, оперного театрів.

Ключові слова: творчий мистецький проект; телеопера; національний образ персонажа; архетипи, ментальність, психологія українського етносу; модифікації твору Миколи Лисенка «Майська ніч, або Утоплена»: драматична, музично-драматична, оперна вистава; режисерське моделювання; режисерський концепт.

SUMMARY

Vorobiov S. The director's solution of national images in the opera project "May Night" based on the work of Mykola Lysenko. — Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in specialty 026 "Scenic Art". — National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, Kyiv, 2023.

Abstract content

In the scientific justification, the concept of modeling and implementation of the opera project "May Night" based on the work of Mykola Lysenko is considered in the conditions of actualization of the preservation and development of national cultural traditions against the background of the worldwide integration of music and

theater art. In the course of the research, the factors of the formation of specific features of the Ukrainian ethnos, the peculiarities of their manifestations in the operas of national themes were determined. The purpose of the research is to determine the director's approaches to the creation of national images of characters in the opera project "May Night" based on the work of M. Lysenko.

In the first chapter, the sociocultural aspect of the study of national images in Ukrainian opera is considered, the specifics of the manifestations of their archetypes, mentality, psychology, social and age differentiation through the prism of the cultural traditions of the Ukrainian ethnos are clarified. Archetypes of the Ukrainian mentality are one of the fundamental components of the analysis when creating an opera performance on national themes. Features of the landscape, historical events, interpenetration of cultures, national traditions and individual features of a certain society had an impact on the model of behavior of Ukrainians. In the opera genre, where the specifics of expressiveness of the characters and their internal motivations are a separate component of the dossier, the differentiation of the archetypes of the Ukrainian mentality (land, freedom, mother, fate, equality, ritualism, etc.) acquires analytical and practical significance. The study of mentality is a more important component compared to archetypes, since the term implies a wider range of psychological, cultural and historical factors that are manifested in the way of thinking, perception of the world, in the behavior of an individual or collective absorbing collective experience, value orientations, traditions, lifestyle, perception of reality, mentality reflects the intellectual, emotional and psychological features of a nation. The national character of the Ukrainian mentality plays an important role in justifying the behavior patterns of the characters of the opera. Its main features inherent in the characters are determined by the socio-political and philosophical views of G. Skovoroda (cordocentrism), P. Kulish (atheism), T. Shevchenko (social opposition to state rulers). Psychological research made it possible to consider the internal and external motivations of the characters of the opera, which prompted them to certain actions and deeds, outlining the characteristic features of the individual. The analysis of psychology and ethnopsychology made it possible to determine the nature of the communication of the peasants in the opera as a manifestation of their mentality and national character with the outline of individual and collective geopsychological consciousness, mythical worldview, national verbal and non-verbal language. The social differentiation of the Ukrainian ethnos is inherent in the plot events of the opera, provided for the delineation of the characteristic features of the representatives: the peasantry, the Cossacks, the intelligentsia, the clergy, the burghers, the nobility, the gentry with the possibility of identifying contradictions, conflicts and interaction between them in the historically complex social mosaic landscape of that time.

In the second chapter, based on the analysis of evolutionary modifications of M. Lysenko's work "May Night, or Drowned", its transformation from the original source — M. Gogol's story to an opera performance is determined. Thanks to his talented artistic depiction of colorful and detailed national images, peasant life, inherent beliefs, traditions, rituals and current socio-political problems,

M. Starytskyi transformed Gogol's story into a dramatic theater play and invited Lysenko to compose music. Thanks to the composer, the new role of musical accompaniment in the play turned its dramatic genre in the direction of musical-dramatic, although it has not yet fully become one. The new role of music began to dictate a change in the role tasks of the characters, filling them with experiences, collisions of life, characteristic emotions created in accordance with certain events. M. Lysenko's version of "May Night, or Drowned" during its stage life changed the format of embodied performances from musical-dramatic to opera depending on the stage location, material and human resources involved. The last opera format was implemented in the 1950s by the National Opera of Ukraine and, unfortunately, was forgotten by the directors for 70 years. In addition, the musical-dramatic version received significant changes in the musical part and is actively used by musical-dramatic theaters of Ukraine, as evidenced by the performances of Khmelnytskyi, Sumy, Dnipropetrovsk and other theaters created over the past 10 years. Based on the analysis of various modifications of Mykola Lysenko's work, the first version of the musical score of the opera published by L. Idzikovsky, which formed the basis of the conceptual vision of the opera project "May Night" with a division into 3 paintings (Village area, By the pond, Wedding), 5 scenes, 12 musical numbers with spoken dialogues, total duration — one hour. The artistic solution of the performance involved the use of elements of the national scenography of the Ukrainian village, symbols of the Mermaid Easter holiday (wreaths, flowers, branches, ferns, etc.) with the use of art technologies to enhance the fantastic scene with mermaids. In order to solve *mise-en-scenes*, the author considered bright images in fine art, reflecting scenes of Ukrainian life and fantastic slavic mermaids. These include paintings by M. Pymonenko, I. Kramskyi, S. Kozhin, K. Trutovskyi, H. Semiradskyi, etc.

The third chapter presents the director's concept of the realization of the opera project "May Night" based on the work of M. Lysenko with a rethinking of the modeling of the creative idea in the form of a television version of the play. Coordination with the staging group of the updated concept of the project led to the correction of the role tasks of the executive team in accordance with the specifics of directing the teleopera. The staging and rehearsal process was also adjusted in accordance with the updated *mise-en-scène* with an outline of key moments in the development of the opera's dramaturgy. Coordination of interactions between performers and structural divisions ensured the artistic integrity of the performance in the context of the algorithm for creating its television version and preparing the project as a whole for the presentation.

The scientific novelty of the study consists in an interdisciplinary approach to the determination of specific features of national images in M. Lysenko's opera "May Night, or Drowned" on the basis of outlined archetypes, mentality, psychology of the ukrainian ethnos with reference to the latest developments in the fields of psychology, ethnopsychology, philosophy, ethnography, cultural studies, philology, sociology, architecture.

The practical significance of the research lies in the possibility of using it to create performances of various genres based on the work of M. Lysenko "May Night, or Drowned" in formats for dramatic, musical-dramatic, and opera theaters.

Keywords: creative art project; teleopera; national character image; archetypes, mentality, psychology of the Ukrainian ethnic group; modifications of Mykola Lysenko's "May Night, or Drowned"; dramatic, musical-dramatic, opera performance; director's modeling; director's concept.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових виданнях

1. Воробйов С. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 18 - 29.

2. Воробйов С. Режисерський аналіз еволюційних модифікацій твору Миколи Лисенка «Утоплена» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4(52-53). С. 224 - 238.

3. Воробйов С. Втілення мистецького проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка у авторському режисерському моделюванні // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. №1 (54). С. 119-135.

Матеріали міжнародних конференцій

4. Воробйов С. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2-3 березня 2020р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 193-199.

5. Воробйов С. Опера Миколи Лисенка «Майська ніч» у режисерському проекті // Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22-23 лютого 2021р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2021. С. 204-211.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури. Матеріали дослідження презентовано на п'яти міжнародних та одній всеукраїнській науково-практичних конференціях.

1. Воробйов С. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: програма міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2-3 березня 2020р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 13.

2. Воробйов С. Опера Миколи Лисенка «Майська ніч» у режисерському проекті // Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: програма міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22-23 лютого 2021р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2021. С. 18.

3. Воробйов С. Утілення мистецького проекту «Майська ніч» за твором Миколи Лисенка в авторському режисерському моделюванні // Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки: програма міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 21-23 лютого 2022р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2022. С. 19.

4. Воробйов С. Режисерське вирішення масових сцен у оперному проекті «Майська ніч» за твором Миколи Лисенка // Дні науки: програма XXVII всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції, Одеса, 28-29 квітня 2023р. / Одеса: Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2023. С. 3. Сертифікат про участь.

5. Воробйов С. Свято Русалії в українській культурі, його відображення в опері Миколи Лисенка «Майська ніч» // Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика : програма міжнародної наукової конференції, Київ, 1-2 червня 2023р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. С. 22. Сертифікат про участь.

6. Воробйов С. Вирішення національної тематики в реаліях соціокультурних викликів сьогодення (на прикладі опери Миколи Лисенка «Майська ніч») // Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу : програма міжнародної науково-освітньої конференції, Київ, 8 червня 2023р. / Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. №21. С. 12. Сертифікат про участь.

7. Інтегровані заняття з музично-театрального мистецтва в Петрівській школі мистецтв (с. Нові Петрівці, Вишгородський район, Київської обл.). Керівник театрального колективу «Children of the Theatre» (2019–2023).

8. Проведення тематичного семінару та майстер-класу Воробйова С. Д. на тему «Акторська майстерність та сценічна мова як складові театральної дії в українському сучасному просторі» методичного об'єднання театральної майстерності комунального закладу Петрівської сільської ради «Центр культурних послуг» у Новопетрівському будинку культури, с. Нові Петрівці, 3 лютого 2023 року. Лист-подяка.

9. Презентація сцени Галі та Левка з опери «Майська ніч, або Утоплена» М. Лисенка у рамках концерту «Ансамблевий дивосвіт». Режисер Воробйов С. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, Зал імені академіка Олега Семеновича Тимошенка, 2023 рік.

10. Запис телеверсії опери М. Лисенка «Майська ніч». Режисер Воробйов С. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 11 червня 2023 року; відеомонтаж 12-18 червня 2023 року.

11. Презентація творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Режисерське вирішення національних образів у оперному проекті "Майська ніч" за твором Миколи Лисенка» на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 19 червня 2023 року, публікація з відкритим доступом на відео-платформі Youtube 23 червня 2023 року.

З М І С Т

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. НАЦІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ В ОПЕРІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «МАЙСЬКА НІЧ, АБО УТОПЛЕНА» : СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ	20
1.1. Образи українського етносу в опері, їх характерні ознаки.....	20
1.1.1. Архетипи персонажів опери	20
1.1.2. Український менталітет у контексті обґрунтування логіки вчинків дійових осіб.....	26
1.1.3. Психологія українського селянства, її прояви у спілкуванні персонажів.....	31
1.2. Вплив соціокультурних умов на життєдіяльність українського етносу.....	36
1.2.1. Культура і побут українського села, їх відображення в опері.....	36
1.2.2. Звичаї і обряди українського народу, їх прояви у творі М. Лисенка....	42
1.2.3. Соціальна диференціація персонажів опери, їх характерні риси.....	46
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	50
РОЗДІЛ 2. РЕЖИСЕРСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТВОРУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «УТОПЛЕНА» В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ БАЧЕННІ ЗДОБУВАЧА.....	52
2.1. Еволюційні модифікації твору М. Лисенка «Утоплена»	52
2.1.1. Трансформація повісті М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» в драматичну виставу «Утоплена»	52
2.1.2. Музично-сценічний контент М. Лисенка до драматичної вистави «Утоплена»	58
2.1.3. Перетворення драматичної вистави у музично-драматичну, її сценічне життя	61
2.1.4. Переосмислення музично-драматичної вистави в оперу «Утоплена»...	66

2.2. Концепція оперного проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка у режисерському задумі здобувача.....	69
2.2.1. Ступінь переосмислення композиторського задуму опери у власному баченні творчого аспіранта.....	69
2.2.2. Концептуальне бачення художнього образу вистави та образів персонажів.....	73
2.2.3. Моделювання вузлових (знакових) мізансцен	77
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	82
РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОНЦЕПТ УТІЛЕННЯ ОПЕРНОГО ПРОЕКТУ «МАЙСЬКА НІЧ» ЗА ТВОРОМ М. ЛИСЕНКА.....	84
3.1. Переопрацювання оперної вистави в телевізійну версію.....	84
3.1.1. Причини звернення та переосмислення означеної тематики в телеверсію вистави.....	84
3.1.2. Узгодження оновленої концепції проекту з постановочною групою....	87
3.2. Особливості постановочно-репетиційного процесу для телеверсії опери.....	89
3.2.1. Визначення завдань виконавському складу в контексті розвитку сценічної дії.....	89
3.2.2. Постановочно-репетиційний процес крізь призму оновлених мізансцен.....	92
3.2.3. Узгодження взаємодії виконавців та структурних підрозділів із забезпечення художньої цілісності вистави.....	95
3.3. Алгоритм створення телевізійної версії проекту.....	98
3.3.1. Складання графіку послідовності телезапису структурних компонентів проекту.....	98
3.3.2. Монтаж і підготовка телеверсії проекту до презентації спеціалізованій раді.....	99
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	101
ВИСНОВКИ.....	102
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	104

ДОДАТКИ.....	121
Додаток 1. Афіша вистави.....	121
Додаток 2. Буклет вистави	122
Додаток 3. Постановочний план оперної вистави «Майська ніч» за твором М. Лисенка.....	123
Додаток 4. Ескізи художнього оформлення вистави	167
Додаток 5. Ескізи костюмів.....	170
Додаток 6. Графік послідовності телезапису структурних компонентів вистави.....	172

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Кінець XX – початок XIX століття позначився активізацією світових глобалізаційно-інтеграційних процесів, які чинять великий вплив на театральне мистецтво загалом та оперне зокрема. «Для сучасних світових процесів властивим є таке явище, як культурна глобалізація, що характеризується зближенням культури між різними країнами та зростанням міжнародного спілкування. <...> популярні міжнародні культурні явища можуть поглинати національні або перетворювати їх на інтернаціональні. Багато дослідників розцінюють це як втрату національних цінностей і виступають за відродження національної культури». Таку аналітику впливу глобалізаційних процесів на національні та інтернаціональні культурні цінності надав В. Дерєга [36, с.131]. Проблеми і протиріччя розвитку культури в світі, що глобалізується, аналіз процесів інтеграції окремих національних культур в єдину світову художню систему О. Данильян і О. Дзьобань [35]. Вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів на розвиток художньої культури в Україні з окресленням проблеми її можливої асиміляції із західно-європейською традицією визначили М. Кубаєвський[59], Т. Чаркіна[130], В. Шейко[134]. Проблеми розвитку театрального мистецтва в контексті нової парадигми української культури досліджені Т. Уваровою[123], Ю. Сагіною[105].

Збереження та розвиток національної тематики в мистецтві набуває особливого значення в умовах військового конфлікту. Музичний театр є важливим чинником формування культурної ідентичності та національної свідомості українського етносу. Він сприяє збереженню та передачі наступним поколінням культурної спадщини, підтримує та розвиває мову, традиції та ціннісні орієнтації поколінь. Однак умови глобалізації та інтеграції можуть підірвати ці процеси, зводячи національну тематику до другорядного плану.

Конкурентний мистецький ринок вимагає від режисерів утілювати вистави з огляду на культуру швидкого споживання контенту глядачем, з використанням трендових та уніфікованих європейських тенденцій, що веде до змін оригінального музичного та літературного тексту твору. На превеликий жаль, часто-густо такі версії зазнають змін історичних подій, часу і місця дії, скорочення ритуально-обрядових дійств, що виконують певну драматургічну функцію у концептуальному вирішенні вистави. Видалення або купюризація важливих для розуміння твору звичаїв, традицій, обрядів, ментальних особливостей поведінки українців у суспільстві, родині в контексті певної епохи перетворюють оригінальну версію композиторського задуму на кардинально інший твір, який вже не відображає істинних, закладених автором проблем. Знецінення достовірного відображення культурних особливостей української нації впливає на просвітницьку, аксіологічну, виховну функції театру, які є одними з найголовніших у синтезі з дозвіллєвим компонентом.

Саме тому проблема підтримки вітчизняної культурної спадщини в умовах домінування зарубіжного репертуару стає актуальним завданням у музичному театрі України. Нині у світі широко інтерпретуються події у нашій країні, зростає інтерес до української культури та мистецтва з боку багатьох зарубіжних країн, що потребує більш яскравої візуалізації вистав із використанням новітніх мультимедійних технологій. Оптимізація співвідношення вітчизняних традицій і зарубіжних новацій у постановці вистав українського тематизму вимагає від режисера — автора дослідження комплексного, міжгалузевого підходу до вирішення проблеми інтерпретації національних образів у авторському мистецькому проекті за твором М. Лисенком.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Виконання дослідження здійснено відповідно до планів наукової роботи кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Об'єкт дослідження: твір Миколи Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» як класичний зразок лірико-фантастичної опери.

Предмет дослідження: архетипи образів українського етносу, їх відображення в опері.

Мета дослідження: визначення режисерських підходів до створення національних образів персонажів у оперному проекті «Майська ніч» за твором М. Лисенка.

Завдання дослідження:

- розглянути соціокультурний аспект дослідження національних образів у опері М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена»; з'ясувати специфіку проявів їх архетипів, ментальності, психології, соціальної диференціації крізь призму культурних традицій українського етносу;
- проаналізувати особливості режисерського переосмислення здобувачем означеного твору М. Лисенка в оперний проект «Майська ніч» на підставі еволюційних видозмін оригіналу;
- визначити режисерський концепт утілення оперного проекту в аспекті створення його телевізійної версії.

Теоретична база дослідження репрезентована дисертаціями, монографіями, статтями у фахових наукових виданнях із обраної проблематики в контексті:

- *розвитку культури і мистецтва України на тлі світових глобалізаційно-інтеграційних процесів:* О. Данильян і О. Дзьобань, В. Деріга, М. Кубаєвський, Ю. Сагіна, Т. Уварова, Т. Чаркіна, В. Шейко;
- *особливостей українського етносу: архетипів* — О. Боровицька, А. Волков, Д. Воронік, О. Гордійчук, О. Донченко, О. Куліш, М. Лановик, Т. Лисоколенко, І. Процик, Т. Урись, О. Химович, С. Pearson; *менталітету* — П. Балтаджи, О. Бондаренко, Г. Бузд, О. Король, В. Кремень, О. Крутій, О. Кульчицький, О. Рубан, М. Серєєв, О. Тиховська, В. Храмова, Б. Цимбалістий, А. Шавель; *психології* — В. Галаган, О. Губко, В. Землюк, В. Летцев, А. Львовчкіна, А. Маслюк, В. Орлов, О. Отич, І. Рибчин,

О. Савицька і Л. Співак, О. Столяренко, В. Турбан, О. Фурса, В. Шусть; *соціальної диференціації* — С. Гірняк, О. Гуржій, К. Івангородський, В. Кіцелюк, Г. Макушина, Т. Мартинова, В. Станіславський, А. Філінюк, І. Щербак, В. Янів; *культурних традицій* — Т. Борисова, В. Войтович, О. Воропай, М. Глушко, Р. Киричев, Г. Лозко, С. Макарчук, М. Мендюк, П. Одарченко, П. Писаренко і О. Гармаш, Г. Рачковський, Р. Сілецький, Р. Тарнавський, О. Тиховська Г. Царинник;

• *особливостей драматургії твору та її прочитань в аспектах: музикознавства* — Л. Архимович, О. Білас, М. Гордійчук, О. Изваріна, Л. Корній і Б. Сюта, Р. Скорульська, М. Чуєва, М. Черкашина-Губаренко; *театрознавства* — С. Валуца, Г. Веселовська, О. Гресь, Б. Кокуленко, Н. Крижановська, В. Любецька, О. Матицин, Н. Мендюк, О. Мірошник, Р. Никоненко, О. Оверчук і О. Гуменюк, М. Рильський, Ю. Станішевський, М. Стефанович, Т. Уварова; *оперної режисури* — П. Ільченко, О. Літовченко, М. Нестьєва, А. Солов'яненко, О. Трошкіна, С. Шутько;

• *сценічних засобів виразності в аспектах: диригування* — І.- Я. Гамкало, С. Голубничий, В. Панасюк, С. Турчак; *сценографії* — А. Алішер, Б. Нагай, І. Несен, П. Одарченко, В. Пацунов, О. Попова, С. Триколенко, О. Шпакович, С. Шутько, К. Юдова-Романова; *виконавства* — Є. Колесник, О. Летичевська, Н. Михайлова, А. Паламаренко; *пластики і хореографії* — О. Гресь, О. Касьянова, Б. Кокуленко, Р. Никоненко;

• *енциклопедично-довідникових видань з мистецтва*: С. Безклубенко, О. Клековкін, П. Паві.

Аналітичний матеріал дослідження становлять:

• лібрето та клавіри у різних редакціях з композиторськими та диригентськими ремарками (Л. Ідзіковський «Книгарня наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові» 1900 р.; L. Idzikowski «Inst.Lieh.de C. G. Rader, Leipzig» 1900 р.; М. Вериківський, М. Рильський 1956 р.);

- відгуки, спогади, мемуари, учасників вистав та глядачів (В. Борецький, Є. Браудо, В. Голота, В. Еланський, В. Ірнін, М. Ліс—кий, М. П—кий, С. Тобілевич);
- відео-аудіоматеріали із записом різних редакцій вистав у музичних, музично-драматичних театрах України;
- постановочний план вистави;
- ескізи художнього оформлення, костюмів, гримів.

Методологія дослідження базується на ключових положеннях сучасної музичної режисури, розроблених упродовж ХХ – на початку ХХІ століття та урізноманітнених у реаліях сьогодення. Завдання дослідження обумовлюють використання:

- **системно-аналітичного, культурологічного методів** задля з'ясування специфіки формування архетипів, ментальності, психології, культурних традицій українського етносу, його соціальної диференціації;
- **історико-типологічного, порівняльного методів** задля аналізу еволюційних модифікацій твору М. Лисенка та його переосмислення в оперному проекті здобувача;
- **експериментального, жанрово-стилістичного, інтерпретаційного методів** задля створення власної концепції проекту та її втілення у форматі телеверсії.

Наукова новизна дослідження полягає у міжгалузевому підході до визначення специфічних ознак національних образів у опері М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» на підставі окреслених архетипів, ментальності, психології українського етносу зі зверненням до новітніх розробок у галузях психології, етнопсихології, філософії, етнографії, культурології, філології, соціології, архітектури.

Практичне значення дослідження полягає у можливості його використання для створення вистав різножанрового спрямування за твором М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» у форматах для драматичного, музично-драматичного, оперного театрив.

Особистий внесок здобувача. Запропонована наукова праця – це самостійно виконане дослідження, в якому комплексно проаналізовано режисерський концепт моделювання та реалізації оперного мистецького проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка у форматі телеверсії. Теоретичні та методологічні положення і висновки є результатом авторського дослідження. Усі публікації автора з теми наукового обґрунтування – одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були апробовані на п'яти міжнародних науково-практичних конференціях Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у 2020, 2021 (з публікацією доповідей), 2022 та 2023 років; на всеукраїнській конференції в Одеській національній музичній академії імені О. В. Нежданової у 2023 році. Апробація результатів підтверджена сертифікатами про участь. Практична апробація дослідження була впроваджена: в інтегровані заняття з музично-театрального мистецтва в Петрівській школі мистецтв, с. Нові Петрівці (Вишгородський район, Київська обл, 2019-2023 роки); під час проведення тематичного семінару та майстер-класу «Акторська майстерність та сценічна мова як складова театральної дії в українському сучасному просторі» методичного об'єднання театральної майстерності комунального закладу Петрівської сільської ради «Центр культурних послуг» у Новопетрівському будинку культури (с. Нові Петрівці, 2023 рік); під час презентації сцени Галі та Левка з опери «Майська ніч, або Утоплена» М. Лисенка у режисерській інтерпретації С. Воробйова у рамках концерту «Ансамблевий дивосвіт», Зал імені академіка Олега Семеновича Тимошенка, Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського (2023 рік); у процесі запису (11.06.2023 року) та монтажу (12-18.06.2023 року) телеверсії опери М. Лисенка «Майська ніч» у режисерському вирішенні С. Воробйова, м. Київ, НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Презентація наукового обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Режисерське вирішення національних образів у оперному проекті "Майська ніч" за твором

Миколи Лисенка» та телеверсії опери «Майська ніч» М. Лисенка у трьох картинах відбулася на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 19 червня 2023 року, публікація з відкритим доступом на відео-платформі Youtube 23 червня 2023 року.

Публікації. Основні положення та висновки наукового обґрунтування висвітлено у п'яти наукових працях. Серед них: 3 статті, видані у наукових фахових періодичних виданнях України, та 2 доповіді – у збірках матеріалів міжнародних науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг наукового обґрунтування і логіка викладення матеріалу зумовлені специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що містять 7 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (145 позицій) та додатків (6 позицій). Загальний обсяг роботи становить 172 сторінки, з них основний зміст — 103 сторінки.

РОЗДІЛ 1. НАЦІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ В ОПЕРІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «МАЙСЬКА НІЧ» : СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Образи українського етносу в опері, їх характерні ознаки

1.1.1. Архетипи персонажів опери

Проблему архетипів в контексті розгляду особливостей формування етносів досліджували: О. Боровицька, А. Волков, Д. Воронік, О. Гордійчук, О. Донченко, О. Куліш, М. Лановик, Т. Лисоколенко, І. Процик, Т. Урись, О. Химович, С. Pearson.

«Архетипову парадигму викликали до життя потужні глобалізаційні тенденції. Бо саме архетипи мають надкультурні і позачасові змісти трансперсонального, всезагального психічного <...> *Архетипи* – це свого роду кумулятивні уявлення про світ і життя в ньому людини, які не залежать від рівня існуючих сьогодні знань. У філософії Юнга архетипи виступають в якості структурних елементів несвідомого, що лежать в основі всіх психічних процесів». Так проаналізувала архетипи О. Донченко[37, с.170-171], виокремивши вплив глобалізаційних тенденцій до розуміння юнгівського терміну в контексті об'єднуючого фундаменту унікальності всіх людей, їх проявів у соціальному житті і світовому устрої.

Вивчення архетипів завжди залишалося актуальною темою для дослідження в сфері мистецтва та літератури. В оперному жанрі, де специфіка виразності персонажів та їх внутрішніх мотивацій є окремою складовою досье, диференціація архетипів набуває аналітично-практичного значення в режисерській роботі. Окрім того, для відповідного мистецького трактування архетипів та уникнення протиріч в аналізі моделей психо-поведінки персонажів, властивій національній опері, в контексті створення проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка набуває питання диференціації термінології архетипу, ментального архетипу, прототипу, стереотипу.

Явище архетипу розглядається автором наукового обґрунтування у стані запропонованої юнгівської моделі колективного інтернаціонального

несвідомого, а *ментального архетипу* – як властивого для української ментальності. Термін «стереотип» означає суть явища, що часто повторюється, стає звичайним, загальноприйнятим, шаблонним [16, с.1390]. Розуміння *стереотипу* в режисерській справі негативне, його семантичний аналог — театральний штамп [48, с.762] розглядається як стала, примітивна, застаріла, не прогресивна форма інтерпретаційної діяльності. Поняття *прототипу* [109, с.325] означає образ конкретно існуючої особи в реальності, літературі, міфології, який покладений в основу літературного персонажа.

Аналіз означеної термінології активно з'являється у сучасних наукових розвідках. Характеристику юнгівського поняття "архетип" в контексті порівняння з праобразом, структурні та функціональні закономірності в концепції творчого сприймання його ролі, який стає орієнтиром для творчого процесу пізнання, дослідила О. Боровицька[11]. Прототип в концепті порівняння традиційних сюжетів та образів в літературі, визначення його моделі в контексті теорії та історії світової літератури, що сприяє уникненню безпідставних висновків, непорозумінь міжлітературних впливів та взаємодії, розглянув А. Волков[19]. Стереотип, аналіз явища, його концептуальне визначення та характеристику в соціокультурному контексті, синтезовану модель вивчення виявив О. Химович[127]. Архетипи українського колективного несвідомого, фактори їхнього формування, вплив національних психічних особливостей на філософську думку етносу з'ясував Т. Лисоколенко[69]. Архетип і символ, їхній зв'язок, спільність та протиріччя в контексті дослідження культури слов'янського народу в літературній творчості окреслені І. Проциком[98]. Архетип, символ, міф у художній природі мислення, що вплинули на жанри, ритми, теми, сюжети тощо у різномовних, різнокультурних та різнолітературних національних системах на підґрунті поглядів Е. Кассіра, К. Юнга, Е. Ноймана, Н. Фрая, проаналізував М. Лановик[62]. Архетипи української ментальності (архетипи: землі, особистої свободи, матері, долі, домінування минулого над майбутнім, бідності, рівності, едукативності, обрядовості), що включають різні аспекти

існування української нації з урахуванням різноманітних географічних, історичних, соціокультурних факторів, схарактеризувала О. Гордійчук[30]. Архетипи як естетичну домінанту художнього вираження модусу національної ідентичності крізь призму аналізу української поезії з виокремленням їх різновидів: роду, світового дерева, дому, матері, слова, дороги, долі визначила Т. Урись[125]. Аналіз архетипу культурного героя, його використання в сучасному українському мистецтві, вплив образів, створених митцями на підґрунті національних ціннісних орієнтирів, ідеалів, провів Д. Воронік[23]. Архетипи національної культури, сформовані у фольклорі та виражені митцями в образотворчому мистецтві, з виокремленням їх різновидів: іконічних образів небесних світил (сонця, місяця, зірок); природних елементів світобудови: води (хвилі, роси, краплі дощу), вогню, землі, повітря; рослин (квіток, дерев, гілля); анімалістичних (риб, птахів, комах); предметних (перстня, корони, граблів) антропоморфного архетипу жінки тощо, проаналізовані О. Кулішем[60].

Розгляд означених архетипів спрямований на розкриття загальних особливостей персонажів, їхніх змінних моделей поведінки, зв'язку між собою різних персоніфікованих, ментальних, символічних проявів та їх еволюції в контексті сюжетних подій опери «Майська ніч, або Утоплена» М. Лисенка.

Тему колективного несвідомого в контексті ґрунтовних досліджень *уніфікованих архетипів*, запропонованих до аналізу автором наукового обґрунтування задля виявлення моделей поведінки та розуміння намірів персонажів опери, розвивають розвідки К. Пірсон (Pearson С.) [145]. Дослідниця розглядає класифікацію 12 основних архетипів: безневинний (Innocent), мудрець (Sage), шукач (Explorer), бунтар (Outlaw), маг (Magician), герой (Hero), коханець-коханка або спокусник (Lover), шут (Jester), славний малий (Everyman), турботливий помічник (Caregiver), правитель (Ruler), творець (Creator). Ці архетипні моделі поведінки проявляються у загальних характеристиках персонажів твору та їх взаємодії між собою, а саме:

- Левко – *безневинний (Innocent)* у відношеннях з громадою, у стосунках з Галею не має наміру щось змінювати в своїй поведінці, відмовляється від розгульного способу життя з хлопцями, не конфліктує з розбещеним батьком. З безневинною моделлю поведінки у характеристиці Левка проявляються риси архетипу *славний малий (Everyman)* – це такий собі хлопець з народу, якого всі люблять, він цінує традиції та не бажає досягнути більшого; його влаштовує загальноприйняте положення речей. Такими архетипними моделями характеризується головний герой до початку основного сюжетного конфлікту. Коли ж Левко відчув загрозу своєму особистому щастю від батьківського самозакоханого бажання, стан архетипної моделі змінився від *бунтаря (Outlaw)* до *героя (Hero)*. З одного боку, він починає протистояти загальноприйнятим нормам суспільного життя: не погоджується з батьківськими рішеннями, протистоїть рішенням влади (батько – Голова села), не хоче більше дивитись крізь рожеві окуляри на своє майбутнє. З іншого боку, проявляється архетипна модель героя: він воїн-ідеаліст у своїх бажаннях, його безстрашність та сила волі проявляються у протистоянні батьківському диктату, допомозі містичній русальці; в очах суспільства він — надія на зупинення владного свавілля, тому його оточення гуртується та підтримує наміри героя;

- Галя – *спокусниця (Lover)*, постійно перебуває в центрі уваги, з-поміж усіх персонажів виділяється своєю невинністю, привабливістю, чуттєвістю. Вона хоче любити та бути коханою. Галя оточує себе прихильними людьми, займається тільки тим, що приносить їй задоволення. Вона стає наріжним каменем конфлікту між Головою села та Левком;

- Голова села, батько Левка – *правитель (Ruler)*, той, хто встановлює правила гри, для нього характерна жага абсолютного контролю та влади. Він упевнений в собі, прагне бути причетним до усіх соціальних процесів та очолювати їх. Може вдаватися до маніпуляцій, ненавидить конкурентність; він не має особистих об'єктів захоплення, а компенсує це егоїстичним

прагненням заволодіти речами чи жіночими особами загально-суспільного уподобання;

- Писар та Зовиця (Горпина) – уособлюють в своїх діях два архетипи, в особистому щасті – це **коханець та коханка (Lover)**, в соціальному – **турботливі помічники (Caregiver)**. Група персонажів архетипу (Lover) у модельній поведінці закоханих середньовікових (30-50 років) людей проявляється в характерному пошуку справжнього кохання, які, користуючись пестливою мовою, завойовують симпатію одне одного. Зовиця (Горпина) користується прихильністю Голови села, який оселив її у своєму домі. Писар виділяється харизмою та інтелектом. Писар та Зовиця бажають отримати задоволення від обопільного спілкування. Архетипна модель поведінки – турботливі помічники (Caregiver) проявляється в їх бажанні спочатку дбати про щастя оточуючих, а потім – про себе. Їх дует відрізняється взаємною симпатією та прихильністю до Левка з Галею. Запропонований до аналізу архетип не терпить егоїзму, невдячності, що проявляються у рисах поведінки Голови села;

- Каленик – **блазень (Jester)**, цей архетип має одне бажання: провести весело свій час. Модель поведінки персонажа уособлює оптимізм, веселощі, до життя ставиться легковажно, живе одним днем. Означений архетип намагається зробити світ світлішим і радіснішим, не боїться суспільної думки та осуду; загалом свій час витрачає даремно. Там, де з'являється, він сіє сміх та хаос, розряджаючи конфліктні ситуації, піднімаючи усім настрій;

- Панночка (утоплена, що стала русалкою) – **чарівниця (Magician)**, має прагнення та силу змінити навколишній світ, бажає втілити мрії в життя, однак прискіпливо ставиться до своїх вчинків. Водночас її позитивні прагнення можуть різко змінитися на негативні, що проявляється в маніпулюванні своїм оточенням. Властива модельна поведінка уособлює впливу харизму, яка швидко знаходить шанувальників. Цьому архетипу притаманні лідерські якості.

Архетипи української ментальності є одним із докорінних компонентів аналізу при створенні оперної вистави українського тематизму. Формування національних архетипів українського етносу, як і будь-якого іншого, має багато спільностей, що відображені в історичному аналізі фольклору. Архетипи ментальності виникають вже на перших етапах формування народності. Зв'язкова спільність у поглядах, характерах, ідентифікації, поведінці та вчинках українців тісно пов'язані з історичними подіями. У подальшому, під впливом певних історичних та соціокультурних чинників вони трансформуються і модифікуються. Проте через зв'язок часів зберігається певний інваріант, що реалізується на спільній мовній, культурній, морально-етичній основі. Особливості ландшафту, історичні події, взаємопроникнення культур, різноманітні традиції та індивідуальні особливості певного соціуму мали вплив на модель поведінки українців, що знайшли своє втілення у виставі М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена». О. Гордійчук[30, с.17-18] виділяє класифікацію **архетипів ментальності**, найбільш притаманних українському етносу: архетипи землі, особистої свободи, долі, домінування минулого над майбутнім, бідності, рівності синів та доньок своєї Матері-Батьківщини, едукативності, обрядовості. Найбільш відповідні сюжетним подіям опери наступні ментальні архетипи:

- **архетип долі** – проявляється як загальна характеристика моделей поведінки усіх персонажів опери. Йому притаманне очікувальне, спокійне, пасивне буття за умов повсякденності. Відчуття чогось вищого за людську діяльність, яке зумовлює впевненість в тому, що все так як має бути. З іншого боку, ознайчений архетип за екстремальних умов гуртує людей, надає впевненості громаді у вірності обраного шляху, породжує конфлікти, які часто мають неочікувані наслідки;
- **архетип обрядовості** – уособлює шанобливе підсвідоме ставлення персонажів до традицій та обрядів, що було використано М. Лисенком та М. Старицьким у творі «Майська ніч, або Утоплена». Запропонований ментальний архетип наближений за своєю характеристикою до архетипу землі

та створює передчуття чогось прекрасного, ніжного, магічного, божественного. Мрійливість домінує над повсякденністю буття та зумовлює бажання героїв жити у красі, охайності, добробуті. Означений архетип породжує потяг до мистецтва та творчості;

- *архетип рівності* – проявляється у прагненні головних персонажів реалізувати свої бажання у відповідності до можливостей владних структур. Особливого прояву це набуває у простистоянні юних закоханих волі вищої влади – Голові села, батьку. Даному архетипу ментальності притаманні риси демократії та бажання бачити у владі людину, яка опікується членами громади та родини.

Означені архетипи як основа взаємодії групи персонажів, створених М. Лисенком і М. Старицьким, використовуються автором наукового обґрунтування в контексті аспектів моделей поведінки із втіленням певних універсальних ідей. Їх дослідження має важливе значення для досягнення глибоких смислових пластів твору. Проте ментальність відображає більш комплексний і широкий спектр чинників, що впливають на формування поглядів і реакцій громади та індивіда. Дослідження ментальності дають можливість краще зрозуміти причини виникнення архетипів українського етносу та їх прояви у сюжетних подіях опери. Таким чином, ментальність української сільської громади стала важливим чинником у розкритті специфіки поведінки персонажів твору, їх взаємодії в конкретних композиційних ситуаціях.

1.1.2 Український менталітет у контексті обґрунтування логіки вчинків дійових осіб

Менталітетні особливості українського етносу, які дозволяють зрозуміти мотивацію дій персонажів твору, досліджували: П. Балтаджи, О. Бондаренко, Г. Бузд, О. Король, В. Кремень, О. Крутій, О. Кульчицький, О. Рубан, М. Сереев, О. Тиховська, В. Храмова, Б. Цимбалістий, А. Шавель.

«Національна ментальність» є структурою, що складається історично. Україна як історична нація (не в контексті "політичної нації"), має специфічну, притаманну саме їй ментальну структуру. Означена ментальна структура є віддзеркаленням складного взаємопроникнення та щільного взаємозв'язку суспільних явищ, що описуються такими термінами соціальних наук, як національна (етнічна) психологія, національна вдача, національний характер, народна пам'ять, національні архетипи, національна мрія, національна ідея, самоврядні потенції української ментальності, соціопсихічні складники українського національного характеру, етнічні "первені" й іншими». Так охарактеризував О. Бондаренко [8, с.67] сутність української ментальності в контексті впливу культурно-історичного формоутворення з виокремленням вищезгаданих аспектів, що проявляються в різних сферах життя суспільства.

Дослідження ментальності є важливішим компонентом порівняно з окремими архетипами, оскільки термін включає в себе ширший спектр психологічних, культурних та історичних чинників, що проявляються у способі мислення, сприйнятті світу поведінки індивіда або спільноти. Абсорбуючи в себе колективний досвід, ціннісні орієнтації, традиції, спосіб життя, сприйняття реальності, ментальність відображає інтелектуальні, емоційні та психологічні риси нації.

Огляд наукового доробку з означених аспектів свідчить про активну зацікавленість дослідників питанням українського менталітету, що є міжгалузевим феноменом із проявами на різних рівнях пізнання суспільного буття. Утім окремі положення досліджень характеризують прояви тих чи інших дій персонажів опери. Роль категорії "ментальність" (картини світу) крізь призму історичних культурології і танатології, із впливом на її формування ціннісних пріоритетів та норм суспільної свідомості розглянув Д. Король[55]. Сучасні концепції і підходи до визначення поняття "ментальність", систематизацію її сутності в історико-філософському, соціологічному, психологічному, лінгвістичному і правовому аспектах дослідив П. Балтаджи[3]. Специфічні характеристики української

ментальності в контексті впливу індивідуалізму, колективізму, емоційності та сентиментальності на формування структурного розвитку соціальної філософської думки, етики та естетики окреслила Г. Бузд[13]. Проблеми української ментальності в контексті аналізу історичного поступу, філософії культури та життя у романтично-ідеалістичному взаємозв'язку між індивідуальним і колективним виокремила В. Храмова[128]. Аналіз ментальності крізь призму генетичного світовідчуття українців, психічних властивостей особистості з огляду на расовий, географічний, історичний, соціологічний та культуроморфічний характер здійснив О. Кульчицький[61]. Загальнонаціональні, регіонально-суспільні чинники формування української ментальності, що виникли внаслідок внутрішніх суперечностей при віковому поневоленні людей, прояв їх характерів у різних якостях: героїзмі, пасивності, індивідуалізмі, конформізмі, довірливості, підозрливості, солідарності, прагнення до соціальної рівності та співпраці, визначили О. Крутій, О. Радченко[58]. Процес ментального самоусвідомлення українців, їх прагнення до незалежної думки у формуванні української національної ідентичності та духовності дослідив С. Білокінь[7]. Вплив соціокультурних чинників осмислення світу на індивідуальний характер та ментальність людини з ранніх років її буття; роль етногрупи, родини, жінки-матері на формування душі народу проаналізував Б. Цимбалістий[129]. Сільська ментальність українців, основою якої є побут, вирішення родинних та власних проблем в умовах впливу природи на формування національного характеру, прояви в ньому кордоцентризму, антеїзму, індивідуалізму сприйняття дійсності осмислені А. Шевель[133]. Культурно-історична специфіка ментальності українців у контексті народних традицій та обрядів із вагомим місцем колективного несвідомого уявлення про магічну силу землі з ознаками материнського, родинного, духовного, аграрного, життєвого начал обґрунтовані О. Тиховською[115].

Осмилення специфіки українського менталітету дозволяє глибше зрозуміти культурний контекст, в якому формується сприйняття світу героїв твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена».

Феномен української ментальності, закладений М. Лисенком і М. Старицьким у творі, є основоположним, багатоструктурним. Його неможливо розглянути окремо без засад етнопсихології, соціокультурних умов буття етносу, звичаїв і обрядів, соціальної диференціації, що проаналізовано автором наукового обґрунтування нижче.

Національний характер українського менталітету, що історично сформувався у ході соціокультурного поступу суспільства та відображений у фольклорі, літературі, відіграє вагомий роль в обґрунтуванні моделей поведінки персонажів опери. Основні риси національного характеру, притаманні головним персонажам опери, обумовлені суспільно-політичними та філософськими поглядами Г. Сковороди (кордоцентризм)[56, с.1-8], П. Куліша (антеїзм)[102, с.90-95], Т. Шевченка (суспільне протистояння владі)[106, с.97] та використовуються автором наукового обґрунтування для поглиблення психологічних характеристик дійових осіб:

- **кордоцентризм** – емоційно-чуттєвий вчинок, що спирається на прагнення особистості до правди. Воля і почуття тут домінують над раціональним, розумовим аспектом. Кордоцентризм проявляється у вчинках персонажів твору, коли вони діють під впливом емоційного стану, ігноруючи логіку чи здоровий глузд. Це може бути виразом великої любові, мужності, героїзму або навпаки недолугості, слабкості, розбещеності тощо. Кордоцентризм підкреслює глибокі, емоційно насичені рішення, що можуть привести до значущих змін в особистому чи суспільному житті. Незважаючи на можливі проблеми, виклики, ризики, герой діє за покликом серця;
- **антеїзм** – ідейна нерозривність людини з природою, магією, почуттям всеосяжності, дому, землі та космосу. Він проявляється у поглядах персонажів опери на світ, де природа та її елементи вважаються духовними партнерами, а взаємодія з ними допомагає зберегти гармонію в навколишньому середовищі.

Ця філософія, притаманна героям, відзначається вірою у взаємозалежність усіх живих і неживих істот, розумінням людиною величі природи, а себе — частиною її відображення. Антеїстичні погляди персонажів проявляються в розумінні природних вірувань, шанобливому ставленні до традиційної обрядовості, впливають на прийняття рішень в Русалчин Великдень, виокремлюють ставлення людей до русалок;

- *суспільне протистояння владі* – основний аспект головного конфлікту, який виражається у підсвідомому та свідомому прояві ментальності персонажів. Підсвідомий аспект народжується у думках сільської громади у стані спокійного існування та виражається пасивним спогляданням, колективною незадоволеністю, пришишклим обуренням владними вчинками. Свідомий аспект виникає у стані реально-персональної загрози, дискримінації, нечесності влади та проявляється у дієвих вчинках персонажів. Підсвідомий аспект є виявом загальної психологічної динаміки в суспільстві, який відображає невідповідність між очікуваннями селян та реальною діяльністю Голови громади. Водночас свідомий прояв протистояння владі набуває дієвої форми, коли Левко протестує проти особистісної дискримінації батьком-можновладцем. У цих обставинах об'єднання селян зумовило появу реальної опозиційної сили до самоуправства Голови села – Левка з хлопцями, які розділяють поняття справедливості та гідності. Ця особливість призводить до збільшення рівня колективної свідомості та підвищення активності у громадському житті.

У контексті аналізу питання ментальності українців, яка є підсвідомою і свідомою формою колективної думки персонажів опери, психологія громади відіграє важливу роль у розумінні проявів кордоцентризму, антеїзму та протистояння владі. Психологічні дослідження допомогли розкрити внутрішні мотивації конфліктів персонажів, які пов'язані з проявами певної ментальної моделі.

1.1.3. Психологія українського селянства, її прояви у спілкуванні персонажів

Особливості психологічних аспектів українського етносу, які знайшли своє відображення в опері, досліджували: В. Галаган, О. Губко, В. Землюк, В. Летцев, А. Львовичкіна, А. Маслюк, В. Орлов, О. Отич, І. Рибчин, О. Савицька, Л. Співак, О. Столяренко, В. Турбан, О. Фурса, В. Шусть.

Означені психологічні розвідки надали змогу розглянути внутрішні і зовнішні мотивації персонажів опери, які спонукали їх до певних дій і вчинків з окресленням характерних рис індивідів.

«*Етнопсихологія* (від гр. *ethnos* — плем'я, народ) — це галузь психології, що вивчає етнічні особливості психіки людей, національний характер, закономірності формування та функціонування національної самосвідомості, етнічних стереотипів та установок». Так обґрунтувала сутність термінології А. Львовичкіна[73], яка дослідила проблеми етнопсихології українців у спілкуванні з різними етнічними групами в контексті понять “етнічний склад”, “національний характер”, “етнічні стереотипи”, “етнічні конфлікти”, “етноцентризм”.

Автор наукового обґрунтування зацентрував увагу на розгляді *етнопсихологічних (притаманних народу)* аспектів над *психологічними (інтернаціональними)*, що сприяло визначенню національного менталітету громади, відображеному в опері.

Дослідники психології та етнопсихології виокремлюють риси мотиваційних причин та характерних дій, що обґрунтовують способи спілкування персонажів опери. Психологію особистості з типологічними та індивідуальними особливостями людини; аспектами мотивації, діяльності, поведінки і спілкування з урахуванням соціальних чинників становлення характеру, розвитку здібностей, формування емоційно-вольової сфери особистості, її потреб дослідив О. Столяренко[114]. Становлення психології етносу від сивої давнини до наших днів у контексті узагальненої, синтезованої картини етнопсихіки сучасного українства виявлено О. Губком[32;33].

Психологічні особливості сприйняття та подолання кризових явищ у давньоукраїнському суспільстві в контексті міфологем язичницької моделі світобудови та концепції християнської ідеології з'ясував В. Шусть[136]. Проблему формування психіки етносу крізь призму історичної рефлексії переважно сільського населення України з виокремленням расових, геопсихічних, історичних, суспільних, культуроморфічних, глибинно-психічних чинників розглянув А. Маслюк[79]. Геопсихічні реакції українця в умовах впливу низинно-степового довкілля, смуг лісостепових височин, лісистих північних і західних низовин, гірського середовища окреслив І. Рибчин[100]. Етнопсихічні та етнополітичні особливості ідентичності українців із виявленням характерної поведінки, традицій, звичаїв тощо висвітлені В. Землюком[39]. Психологію конфліктології із самоконтролем та самодіагностуванням для аналізу конфліктних ситуацій, технологію прогнозування, запобігання, профілактики конфліктів установлено співавторами В. Галаганом, В. Орловим, О. Отичем, О. Фурсою[25]. Проблеми онтогенезу моралі та моральності в українській і світовій психології з виокремленням феномену моральної поведінки, ціннісного та схвального аспектів, моральних уявлень, суджень, переживань проаналізував В. Турбан[121]. Національно-культурну специфіку мовленнєвого спілкування, класифікацію його чинників з окресленням етнічних відмінностей схарактеризували О. Савицька і Л. Співак[104]. Вітчизняну психологію другої половини XIX – початку XX століття з домінуючою ідейністю міфу розглянув В. Летцев[64].

Відмінності етнопсихологічних аспектів самоідентифікації, світосприйняття та світовідчуття українців тісно пов'язані з історією певного регіону, його геокліматичними умовами, особливостями ландшафту та культурою означеної місцевості. « <...> *геопсихічний аспект* (проявляється – С.В.) передовсім в площині "вчуття" української людини в український краєвид. Завдяки вчуттю в краєвид людина зливається з ним унутрішньо, "підіймається уявним внутрішнім зусиллям разом з узгір'ями вгору" чи

"розлягається степом", що залишає психічні наслідки, оформлюючи душу». Так охарактеризував вплив регіонально-географічного фактору на психіку людини О. Кульчицький [61, с.48].

І. Рибчин [100, с.1-29] поділяє *геопсихічні реакції* українців на категорії впливів — дії довкілля, динаміки психічного життя, людини в масі:

- *дія довкілля* впливає на формування персональних та колективних портретів персонажів. Вона характеризується в індивідуальному та колективному факторі осягнення психіки людини. Це реакція на внутрішні і зовнішні процеси людського буття. Основу внутрішніх складають перші емоційні враження в середині суспільної групи, особливо родині, в якій головну роль відіграють риси спадковості. Зовнішні процеси впливу пов'язані з кліматом і погодою. Внутрішні та зовнішні фактори дії довкілля впливають на людську реакцію, уявлення, фантазію та відчуття;

- *динаміка психічного життя* проявляється в індивідуальних рисах героїв. Їх самоаналіз залежить від того, з чим персонажі постійно стикаються у житті. Означений аспект пов'язаний зі сприйманням, образами, відбитками людської психіки. Виокремлюються зорові, слухові, нюхові, дотикові та рухові враження;

- *людина в масі* конкретизується як колективний прояв психічної експансії на дії персонажів. Цей чинник характеризується наслідуванням спільнотою певного ідейного зворушення індивіда, чим більше спільнота, тим швидше зростає розповсюдження та посилення ідеї. Людина вразлива до стихії маси, де набуває інстинкту натовпу, втрачаючи індивідуальність.

Як зазначено у лібрето опери М. Лисенка «Майська ніч», події відбуваються на початку XIX століття в українському селі, ймовірно розташованого у тогочасній Київській чи Чернігівській губернії. Адже сільський Голова, з його слів, супроводжував «<...>саму царицю Єкатерину у її поході на Крим» [65, с.20], який датується 1787 роком, «провадив по Переяслівській дорозі три дні і три ночі» [там само], що проходить крізь

тогочасні Київську та Чернігівську губернії, після чого був призначений царицею у цій місцевості головою села.

Окрім того, оперна музика М. Лисенка, як відмічають музикознавці Т. Булат та О. Олійник: «<...>перейнята народними мотивами. За традицією українського музичного театру композитор добирає відповідно сценічній ситуації ту чи іншу мелодію народної пісні або ж її поетичний текст на власну мелодію, споріднену з фольклорною» [14, с.204]. Це впливає на характеристику образів-характерів персонажів, адже музика створює атмосферу, властиву українському етносу.

Населенню, яке проживало на цих територіях змішано-густого лісу, було характерним поєднання індивідуального та колективного начал, що яскраво проявилось у діях персонажів опери.

Індивідуальний прояв геопсихічного аспекту, особистих мотивацій в опері уособили головні персонажі твору. По-перше, Голова села, батько Левка, який, не дивлячись ні на що, бажає вкрати щастя сина — його наречену. По-друге, інші персонажі, які допомагають Левку не з чисто-сердечного бажання, а тільки переслідуючи свої інтереси. Зовиця – жінка Голови, боїться, що він її вижене з дому, якщо знайде собі іншу. Друзі Левка хочуть лише бешкетувати, гуляти і з радістю приєднуються до нього, коли він починає протидіяти батьку. Панночка хоче знайти спокій у потойбічному містичному русальному ставку, який мутить відьма, тому дарує Левку наказ комісара про його одруження з Ганною за результатами пошуків її мачухи.

Колективний прояв геопсихічного аспекту, суспільних мотивацій в опері уособлює громада села. В опері «Майська ніч» М. Лисенка найбільший прошарок суспільства, яким представлені її персонажі, складають селяни. З точки зору суспільних традицій общинна думка, згуртованість сусідських відносин відігравали основну роль в організації життєдіяльності громади та об'єднанні селян у боротьбі за свої права. Колективне начало проявляється в опері у хорових сценах, яким композитор надавав особливу увагу. Тут є хори *a capella*, з солістами, мішані, а також контрапунктичне їх зіставлення, що йде

від живої традиції звучання народних хорових гуртків [14, с.205]. Через хорові сцени композитор відтворив життя та побут українських селян. Хори в «Майській ночі» несуть у собі жанрово-побутові та обрядові характеристики.

Важливим аспектом етнопсихології, що проявився в опері, стало уявлення людей про русалок.

Особливості міфічної свідомості у світосприйнятті етносу дослідив В. Шусть [136, с.5-7] з виокремленням первісного тотемізму. Окремі положення дослідження можна умовно диференціювати за характерними проявами психіки, що відображені у мотиваціях героїв:

- **протириччя у свідомості** (Левко, Панночка) — характеризується проявом страху та вдячності до природних та надприродних сил. Праукраїнці протистояли загрозам природи (повеням, пожежам тощо), боролися за своє виживання, знищуючи тварин, але сприймали воду, вогонь, хутро, м'ясо як божественні дари;
- **рівний зв'язок з природним та надприродним** (все суспільство) — характеризується психічним проявом відповідальності, толерантності, турботливості, безкорисності, гармонії. Праукраїнець співіснував з диким світом нерозривно, не розділяв уявлення про соціум людей, окремий без звірів, птахів тощо. Він вбачив у них друзів, родичів, союзників у подоланні кризової ситуації;
- **реалізм міфу** (все суспільство) — характеризується психічним проявом вірності, скромності, відкритості, оптимізму. Праукраїнець не відчував у легендах і міфах вигадки, а сприймав їх як яскраву реальність, непідробну дійсність, що володіла всіма аспектами життя: живої особистості, загальними законами природи, їх об'єктами і явищами, логічною структурою тощо.

Савицька О. та Співак Л. [104, с.97-101] крізь призму етнопсихології розглядають **систему національно-культурного спілкування**, прояви якої відображені у творі М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» та пов'язані із:

- **культурною традицією** та її відображенням у стереотипних ситуаціях культурного надбання етносу, характерних рольових, соціально-символічних

особливостях вербальної та невербальної мови. Характерні привітальні неспішні поклони того, хто чекає, оцінювальний погляд свого гостя, особливості звернень до особи на ім'я, по-батькові, на прізвище, окреслені віковими ознаками;

- *соціальною ситуацією і соціальною функцією спілкування*. Прояви комунікації пов'язані з етикетними, стилістично-функціональними формами, соціальним становищем персонажів та відображенням їх типів спілкування в діловій, трудовій, соціальній сфері (наприклад, звернення до оточення за статусом — батько, сестра, Голова села, приятель тощо);
- *особливостями опосередкування і протікання психічних процесів, різних видів діяльності*. Їх прояви — збереження дистанції між людьми: не прийнято стояти занадто близько, не ввічливо — занадто далеко; не шляхетно говорити дуже голосно; не дивитися співрозмовнику в очі;
- *специфікою мови певної спільноти*. До них належать специфічні форми застосування слів та фраз: притаманні українському суспільству пестливі слова; крилаті вислови; обов'язкове додавання до імені звернення пані, пан, шановний тощо.

Аналіз психології та етнопсихології дозволяє констатувати розуміння характерних проявів спілкування селян в опері крізь призму їх ментальності та національного характеру. Як підсумковий ефект простежуються прояви психічно-специфічних чинників: індивідуальної та колективної геопсихічної свідомості, міфічного світогляду, національно-культурної вербальної та невербальної мови.

1.2. Вплив соціокультурних умов на життєдіяльність українського етносу

1.2.1. Культура і побут українського села, їх відображення в опері

Культурні традиції, притаманні українському етносу, досліджували: Т. Борисова, В. Войтович, О. Воропай, О. Гармаш, М. Глушко, Р. Киричев, Г. Лозко, С. Макарчук, М. Мендюк, П. Одарченко, П. Писаренко, Г. Рачковський, Р. Сілецький, Р. Тарнавський, О. Тиховська Г. Царинник.

Аналіз впливу соціокультурних умов на життєдіяльність українського етносу кінця XVIII-початку XIX століття, зображеного в лисенківській опері, обґрунтований історично-достовірним висвітленням культури і побуту, звичаїв та обрядів, соціальної диференціації громади.

«<...> традиційні форми виробничої діяльності народу, домашні ремесла і промисли, знаряддя праці, господарські та житлові споруди, поселення, їжа, одягі прикраси, сімейний і громадський побут, різні ділянки духовної культури: звичаї, обряди, вірування, народний календар, традиційні знання, пов'язані з господарською діяльністю, про довкілля, людину, суспільство, способи лікування, прогнозування погоди, різні міри(метрологія), морально-етичні нормативи, основні регулятори та стабілізатори сімейних і громадських взаємин – звичаєве право, різні форми народного мистецтва, усна поетична творчість тощо». Такими формами суспільної діяльності характеризує **поняття етнографії** С. Макарчук [75, с.12]. Наука про етнографію фундаментальна та багатоструктурована, тому її окремі положення сприяли аналізу буття тогочасного суспільства, його звичаїв та обрядів, соціального поділу суспільства тощо.

Автор дослідження використав етнографічний контент задля створення сценографічної історично-ідеальної картини народного життя з притаманними рисами: поселення та житла, громадським та сімейним побутом, сільськогосподарськими заняттями, українським народним одягом, народними знаннями.

Дослідження з етнографії. Р. Сілецький[107] окреслив характерні властивості сільської побудови кінця XVIII - початку XIX століття з диференціацією за формами та типами планувань (ланцюгові, безсистемні, кругові, рядові та їх варіації); елементами сільської інфраструктури (сельбище, центр, культова споруда, виробничо-побутові та культурно-освітні приміщення); деталями житла (конструкція, підлога, дах, вертикальне та горизонтальне планування, система опалення, організація інтер'єру, декоративні аспекти тощо); призначенням господарських будівель (хлів,

стайня, саж, курник, клуня, стодола, половник, осет, стебка, пивниця, льох, погріб, оборіг, комора, кошниця тощо); П. Писаренко і О. Гармаш[95] дослідили етнографічні особливості українського етносу, визначені в контексті спадкоємності культури землеробів Трипілья у подальших надбаннях посполитих, які проживали в умовах екопоселень на теренах нашої країни. С. Макарчук і Р. Тарнавський [76] проаналізували громадське життя та побут крізь призму: структури влади та її функцій (сільський голова, десятники, писар, землеміри, ланові, лісничі, дорожні, мірочники); видами діяльності (землеробство, скотарство, громадські роботи, різні форми взаємодопомоги) та дозвілля; існуючих правових норм. М. Глушко [27] розглянув основні заняття селян: рільництво, городництво, садівництво, тваринництво, вироблення борошна, обробка шкіри, ткацтво, бджільництво, гончарство, деревообробка, ковальство та інші домашні ремесла і промисли. Р. Киричев і С. Макарчук[46] встановили особливості сім'ї та сімейного побуту українського народу в контексті функцій відтворення етносу: вихованні її членів, наслідуванні культурним стереотипам, шанобливому ставленні до народних традицій і обрядів, передачі знань майбутнім поколінням, включно зі звичаєм вибору пари, сімейно-шлюбними відносинами, досвідом сімейної культури. П. Одарченко і Г. Царинник [90] висвітлили склад та специфічні риси українського народного чоловічого та жіночого одягу в контексті географічного районування з виокремленням традиційності регіонів: Наддніпрянщини, Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Харківщини, Поділля, Північної Буковини, Полісся, Волині, Гуцульщини, Бойківщини, Закарпаття, Лемківщини, Яворівщини, Сокальщини, Підляшшя, Холмщини. Г. Рачковський [99] класифікував народні знання, з яких виокремив: космогонічні уявлення і міфи українців; народні астрономію, математику, метрологію, метеорологію та календар; систему поглядів і знань у галузі народної медицини; етнічну ботаніку та зоологію.

Окремі положення запропонованих наукових робіт надали автору наукового обґрунтування чітке *уявлення про етнографічну специфіку місця дії* опери М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена», тому нижче їх контент розглядається більш детально.

Окреслення Р. Сілецьким [107, с.292-315] *характерних особливостей сільської побудови* кінця XVIII-початку XIX століття, дозволило визначити художній образ вистави у вирішенні сценічного простору, задіяння декорацій та реквізиту, відповідних часу і місцю дії в опері.

Форми та типи планувань побудови сільської місцевості поділялися на: *кругове планування поселень* з розміщенням будинків у формі кола, що оточують незабудовану площу. Цей тип планування походив з оборонних міркувань та часто знаходився в луках біля рік; *ланцюгове планування поселень* із розташуванням будинків вздовж доріг чи ріки, де двори селян розміщені поруч або на певній відстані один від одного; *вуличне планування поселень* складалося з двох рядів будинків, що фасадом виходять на дорогу. Існували різні варіанти вуличного планування, такі як одновуличні, багатовуличні та квартално-вуличні.

За територіями та будівлями сільська місцевість поділялася на: *сельбище* — територія, яка охоплювала селянські двори; головну сільську дорогу; об'єкти інфраструктури. Воно характеризувалося компактністю, за винятком деяких регіонів, де селянські двори були розсіяні; *центр* — майдан біля церкви або будівлі громадського самоврядування, що вважався центром села. Він являв собою місце збору людей для прийняття важливих рішень; *культова споруда* — церква, пов'язана з кладовищем та будинком священика; *виробничо-побутові приміщення* — місце збору ділових селян, кузня, млин, корчма, крамниця тощо; *культурно-освітні приміщення* — перші школи, церковні парафії тощо; *господарські будівлі* — хлів, стайня, саж, курник, клуня, стодола, половник, осет, стебка, пивниця, льох, погріб, оборіг, комора, кошниця тощо.

За типами планування житла воно поділялося на: однокамерне житло, двокамерне — з сіннями та хатою і трикамерне — з хатою, сіннями та коморою. Побудова житла залежала від кількості членів сім'ї які тут проживали. Його підлога та стіни були дерев'яними, глиняними, пісковими, а дах складався з комбінованих матеріалів глини, соломи, дерева та цегли. *Упорядкування житла* передбачало систему опалення будови *варистою піччю*, що розташовувалася в передньому куті хати справа від дверей біля напільної та сінешньої стін. Окрім опалення її використовували для приготування їжі – печіння, варіння, тушкування, сушіння тощо. Діти та найстарші члени сім'ї спали на печі. *Приміщення в сінях* використовували для зберігання овочів, солінь, м'яса тощо. *Місце покутя* (Божий кут) прикрашалося образами святих, іконами та рушниками; під образами ставили стіл та лави. *Дерев'яний тапчан для сну* та *полиці для посуду*, рушників розташовувалися ліворуч від дверей в кутку.

Схарактеризовані С. Маракчуком та Р. Тарнавським [76, с.444-465] структура влади, спосіб життя та побуту сільської громади допомогли автору мистецького проекту і його наукового обґрунтування історично-достовірно їх змодельовати у власному режисерському задумі.

Структура та функції громадського управління: сільський голова — у народі отаман, староста, традиційно був очільником козаків, мав привілейований стан, на цю посаду ніколи не обирали жінку. Затверджувався власником села або представником вищої за громадську влади. Міський голова підпорядковувався посереднику, призначеному губернатором місцевих дворян; *десятники* — помічники та заступники очільника сільської громади належали до органу державної виконавчої влади, що виконував адміністративну, судову та поліційні функції; *писар* вів громадську документацію; *громада* характеризувалась зборами (народним віче) біля церкви, на майдані, біля хати сільського голови, шинку, де вирішувались нагальні проблеми. Особливо прислухалися до думки літніх людей та чоловіків. Люди певної сільської громади були пов'язані володінням спільною

землею, ремеслом, ідеологічною єдністю (віруваннями, традиціями). Збиралися на загальні святкові чи поминальні дні.

Р. Киричев і С. Макарчук [46, с.464-484], досліджуючи українську сім'ю та її побут, згадують про *особливі традиції відносин хлопця з дівчиною*, з яких автор наукового обґрунтування дізнався характерні ознаки взаємин головних персонажів Левка і Галі.

Перші моральні переконання про важливість одруження передавалися у формі усного та пісенного фольклору. Пісні, прислів'я, приказки, вірші наголошували про важливість обґрунтованості та серйозності вибору партнера. Гідність, честь, доброта, природна краса, здоров'я та працелюбність розглядалися разом із світлими почуттями та взаємним пізнанням молодят. *Вибір пари*, притаманний подіям опери, відбувався під час участі в календарних і сімейних обрядових діях, вечірніх сходинах, забавах на вулиці, вечорницях, довідках, на спільній роботі. *Соціальні обмеження* та втручання у них мали законодавчий характер. Соціальна нерівність, заперечення з боку батьків, різні суспільні обставини (служба, найми, пияцтво тощо) складали перешкоди перед молодими. *Вікові обмеження для шлюбу* вирішувалися у кожній громаді окремо, але у народному побуті існували залишки стародавніх традицій, які допускали порушення цих вікових меж. *Затвердження шлюбу* відбувалось церковними та громадськими управліннями.

П. Одарченко і Г. Царинник [90, с.41-54] дослідили склад та специфічні риси українського народного одягу Чернігівщини та Київщини, які притаманні місцю дії лисенківської опери.

Зовнішній вигляд, костюми героїв опери в історично-достовірній характеристиці мають відповідати або мати окремі деталі з наступного складу:

- *чоловічий* (Каленик, Голова, Писар) — сорочка, шаровари, пояс, свита, шапка, сап'янці(чобітки). Шапка з сивого хутра. Вишита сорочка з відкритим рукавом. Шаровари сині, червоні. Пояс червоний, зав'язаний збоку. Коричнева свита з вовняної тканини. Темно-червоні чобітки (сап'янці). Особливою рисою

соціально заможнішого козацького класу, до якого належать персонажі Голова та Писар, були коштовні медалі, срібні чи золоті нитки, шуби, яскраві кольори в одязі;

- *парубочий* (Левко, хлопці) — сорочка, шаровари, пояс, свита, шапка, сап'янці (чобітки). Шапка з хутра. Вишита або однотонна сорочка з відкритим рукавом. Шаровари сині, червоні або лляні штанці. Зав'язаний кольоровий пояс або однотонний пасок. Коричнева з узором або біла лляна свита. Темно-червоні, чорні чобітки (сап'янці);
- *жіночий* (Зовиця-Горпина) — сорочка, плахта, фартушок, пояс, очіпок, намисто, червоні чобітки(сап'янці). Сорочка, вишита настилом і хрестиками. Ткана плахта і фартушок. Червоний пояс з китицями, що звисають збоку. Вишитий очіпок, спідниця з ковтунцями, червоні сап'янці;
- *дівочий* (Галя та дівчата) — сорочка, плахта, фартушок, пояс, віночок. Охайний віночок. Вишита або однотонна сорочка. Крилата(подвійна) візерункова, кольорова плахта. Смугастий фартушок, червоний пояс, дрібне кольорове однотонне намисто та червоно-яскраві або чорні черевики;
- *специфічні зовнішні риси* — намисто з дукачами, притаманне дівчатам та жінкам. Прикрите волосся у жінок та заплетене у дівчат. Вуса, оселедці у козаків.

Аналіз культури і побуту в контексті досліджень етнографії, притаманний місцевості опери «Майська ніч, або Утоплена», дозволив змодельовати історично-достовірні сценічні декорації побудови місцевості, житла, двору, народно-культурні громадські та сімейні зв'язки, підібрати відповідні народній традиції костюми та деталі зовнішнього вигляду.

1.2.2. Звичаї і обряди українського народу, їх прояви у творі М. Лисенка

Народні звичаї та обряди українського етносу досліджували: Т. Борисова, В. Войтович, О. Воропай, М. Глушко, Р. Киричев, Г. Лозко, С. Макарчук, М. Мендюк, П. Одарченко, П. Писаренко і О. Гармаш, Г. Рачковський, Р. Сілецький, Р. Тарнавський, О. Тиховська, Г. Царинник.

До обрядовості Русалчиного Великодня та образу русалок, відображених у сюжеті опери Лисенка звертались: Т. Борисова, В. Войтович, О. Воропай, Г. Лозко, М. Мендюк, О. Тиховська. В. Войтович[18] дослідила багатогранність української дохристиянської міфології; провела аналіз народних уявлень, звичаїв, обрядів, вірувань; сформувала унікальний погляд на духовну культуру наших предків, їхній світогляд, спосіб сприйняття світу та ментальність. Т. Борисова[10] визначила особливості трактування образу русалок у міфах та легендах вітчизняної і світової літератури крізь призму поєднання язичницьких традицій та християнських цінностей, ідеалів. О. Воропай [24] у контексті етнографічного нарису розглянув народні звичаї, притаманні українському етносу, характерні риси русалок, обряди їхнього проводу та поминання мертвих. Г. Лозко [72] з'ясувала походження українського народу, його звичаї, обряди, міфологію, пантеон слов'янських богів, державну символіку; розглянула цілющі рослини та священних тварин; відтворила давньоукраїнській календар наших пращурів. О. Тиховська[115] висвітлила семантичне наповнення образу русалки в українській міфології крізь призму психоаналізу; виокремила різні аспекти та амбівалентність цього легендарного персонажа, який уявляється символом привабливості, підступності, небезпеки, уособленням жіночого божества та позитивної Аніми в фольклорних текстах і обрядах. Н. Мендюк[82] дослідила міфологему русалок у зв'язку між архетипом та художньою творчістю в оперних творах М. Лисенка та М. Леонтовича; виявила особливості їх музично-драматичного тлумачення.

Опера Лисенка є важливим прикладом використання української народної тематики та обрядовості у музичному театрі. Вона відображає різні складові *свята "Русалчин Великдень"*, такі як: господарська та землеробська, народно-музична, ритуальна, міфологічно-містична традиції, що створюють особливу атмосферу та передають національний колорит. Автор наукового обґрунтування звернувся до аналізу специфічно-народних особливостей, притаманних «Русалчиному Великодню».

Дні зелених свят, зелені святки, русальна неділя, Русалчин Великдень — це старослов'янське весняне календарне свято, що уособлювало різноманітні традиції, обряди та мало кілька назв: Русалії [18, с. 447], Зелений тиждень [24 с. 173], Русальна неділя [18, с. 447], Русалчин тиждень [24, с. 159].

Русалії є одним з найцікавіших та найбарвистіших свят української народної культури. В українців він припадає на період з четверга сьомої неділі після Пасхи по вівторок восьмої і відзначається особливими обрядами та традиціями. Це свято має глибокі корені в українській міфології та пов'язане з віруваннями у міфологічних русалок — водяних жінок, які володіють магічною силою та мають великий вплив на природу і плодючість землі. Зелені святки є ознакою завершення весняних днів та приходом літа. Тому з сивої давнини це свято передувало розквітанню лісів, гаїв, великого та стрімкого росту зелені у зв'язку з приходом літа. Обрядові дії пов'язані з природою та спрямовані на посилення плодючості землі, врожаю, благополуччя.

Композитор Лисенко і драматург Старицький започаткували сюжетні події опери з повернення дівчат та жінок з поля, що є характерним для *господарського та землеробського циклів свята*. Аграрні обряди проявлялися в обходах степів, полів, галявин. Удень жінки та дівчата проводили гуляння, різне ворожіння, трапези. На полі — основній частині землеробського обряду — проводилися величання жита, водіння колоска, качання молоді на гойдалках, проведення ігор з мотивами сіяння, росту, дозрівання маку, льону, проса зі спрямуванням на стимуляцію зростання посівів. Важливою соціальною складовою цих гулянь була можливість молоді домовитися про плани на вечір та ніч; старші люди в період свята не мали права їм у цьому заперечувати.

Ритуальна частина свята, відображена в опері, зосереджує увагу на обрядових діях та символіці, що характеризують особливості святкування "Русалчиного Великодня" в українській культурі. Разом із символами квітів, вінків та гілок саме трійцьке дерево виступало символом любові та чистоти у слов'янській культурі, що може бути використаним для побудови

сценографічної складової масових дійств опери. Навколо троїцького дерева хлопці та дівчата співали пісні, танцювали та водили хороводи, збираючи навколо себе усю громаду. По завершенні хороводів та розваг троїцьке дерево обов'язково викидали у річку на знак очищення води від нечисті.

Русалії характеризувались *вірою в містичних істот* — русалок, що проявилось в 3 дії лисенківської опери. Сюжетна частина опери надала можливість глибоко зануритися у світ цих фантастичних постатей і відчутти їхню присутність. Загадкові русалки вважалися мешканками води, але в цей особливий день вони виходили на землю, наближаючись до людей та створювали можливість для зустрічей, взаємодії, контакту закоханих. Левко — головний герой опери, мав зустріч з загадковою Панночкою, яка була самою прекрасною русалкою. Під час Русалій існували численні заборони та звичаї, що надавали святкуванню особливого характеру: люди утримувалися від важких робіт, прогулянок по лісу та випасу худоби. Було заборонено купатися в річці опівдні та опівночі, оскільки вважалося, що русалки можуть повернути утоплеників до себе. Під час свята виконувався важливий обряд — задобрювання русалок. Люди намагались залучити їх прихильність та підтримку, виконуючи різні обрядові та ритуальні дії. Вони вірили, що це налаштує русалок до допомоги у різних аспектах людського буття.

Народно-музична частина опери є невід'ємною складовою, що доповнює сценічні образи та створює захоплююче музично-театральне дійство. Для опери характерно багатство української народної музики та пісень, які супроводжували ритуали та святкові обряди відповідно до українських традицій. Наприклад, унікальний стиль народних мелодій та пісень русалок «ух, ух, солом'яний дух», дівчат «ой, зав'ю вінки на всі святки», хлопців «туман яром котиться», що виконуються у опері, характерні для народної музичної обрядовості. Пісні, хори, ансамблі та дуети згідно з народно-музичною насиченістю опери спроможні перенести глядачів у час та простір українських молодіжних гулянь і вечорниць минулого. Атмосфера опери нагадує про значення нашої національної спадщини та ідентичності.

Свято "Русалії" в опері М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» відіграє важливу роль у популяризації національних здобутків, поглибленні зв'язку між театральним мистецтвом та обрядовою традицією. Розуміння аспектів українського традиційного свята "Русалії" в контексті наукового обґрунтування допомогло його автору краще осмислити значення цього свята у сценічній практиці.

1.2.3. Соціальна диференціація персонажів опери, їх характерні риси

До аналізу соціальної диференціації українського суспільства минулого зверталися: С. Гірняк, О. Гуржій, К. Івангородський, В. Кіцелюк, Г. Макушина, Т. Мартинова, В. Станіславський, А. Філінюк, І. Щербак, В. Янів.

К. Івангородський[40] дослідив клас українського селянства у складних соціокультурних реаліях з позицій проблематики аграрної історії з регіональними особливостями. С. Гірняк[26] окреслив риси соціальної верстви інтелігенції через мовні особливості листів-звернень суспільної еліти у часо-просторовому вимірі України; визначив її роль у мово-, націє- та державо-творчих процесах. О. Гуржій [34] розглянув вплив соціального класу чумаків на життя української спільноти крізь становлення ринку вільної найманої праці на початку XVII-XVIII століть. В. Кіцелюк[47] проаналізував правові та майнові взаємини класу дрібної шляхти у контексті соціальних взаємодій, активності групи, її проблем на основі архівного матеріалу актів гродського суду. Г. Макушина[77] виявила особливості культури соціально-політичних груп населення Гетьманщини у XVIII столітті, виокремила роль гетьманів, старшини, духовенства, міщан та селян. Т. Мартинова[78] схарактеризувала соціальний клас кобзарів та вплив їхньої творчості на фундаментальні ознаки національної ідентичності; визначила їх соціально-політичну, світоглядно-філософську роль у формуванні українського суспільства. В. Станіславський[111] встановив соціальний статус класу купців, окреслив їх роль у розповсюдженні дипломатичної кореспонденції між

сусідніми країнами; зацентрував увагу на їх комунікації як передавачів та отримувачів інформації від/до української влади. А. Філінюк[126] визначив соціально-політичне становище селян Правобережної України на межі XVIII – XIX століть; наголосив на переломному періоді їх історичної долі внаслідок приєднання до імперії; висвітлив вплив імперських та інших чинників на розвиток, управління, культурну сферу та політичні відносини регіону. І. Щербак[139] зосередився на значенні етносоціальної організації в обрядово-світоглядному бутті українського етносу крізь призму статево-вікової стратифікації; виявив зв'язок між стадіями життєвого циклу людини, її статево-віковими групами та їхнього символізму в традиційній культурі. В. Янів[143] дослідив соціальні верстви українців в контексті еволюції суспільних класів XVIII — початку XIX століття; розглянув вплив княжої, литовсько-польської та козацької доби з виокремленням класів: духовенства, міщанства, дворянства, шляхти, купців, козаків (у тому числі козаків-купців та старшину), чумаків, робітників.

Автор наукового обґрунтування *диференціює соціальні верстви* населення з їх впливом на суспільство, притаманне часу (кінець XVIII — початок XIX століття), місцю дії (тогочасна Київська та Чернігівська губернія) опери М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена»; виокремлює приналежність груп головних, другорядних, згадуваних у монологіях та діалогах персонажів до певних соціальних класів.

Нижче надана диференціація верств населення українського етносу, притаманна сюжетним подіям опери:

- *селянство* (Галя, Горпина-Зовиця, парубки та дівчата) — у період XVIII-XIX століть селянство в Україні перебувало в основному у кріпацькому становищі, обмеженому соціально та економічно. Воно було найбільшою соціальною групою, яка працювала на заможні, панівні верстви суспільства і вела сільське господарство. Поміж того, думка селян як прояв громадського голосу мала вплив на вирішення суспільних, сільських проблем, які узгоджувались головою села, духовенством, та іншими представниками правлячих класів;

• **козацтво** (Левко, Каленик, Голова села, Сотник) — виступало як воєнна та соціальна верства, яка захищала кордони та брала участь у політичних процесах, проте їх владні та суспільні позиції пригнічувались імперською владою. Левко (*молодий козак*) увібрав у своєму образі *риси козаків-кобзарів*, адже, граючи на інструменті, він передавав народні історії та легенди. Каленик (*козак*) характеризується Лисенком місцевим веселим п'яничкою, який не приносить користі суспільству, але вдається до критики влади. Каленик уособлює характерний стан козаків, що не змогли адаптуватися та знайти своє місце у мирному суспільстві після розформування січей. Голова села (*козак зі старшини*) характеризується любов'ю до влади, що було притаманне окремим впливовим, сміливим, відважним козакам, яких призначило дворянство імперії на громадсько-керівні посади;

• **інтелігенція** (Писар, Панночка) — обізнана, заможна, з освітою. Цій верстві суспільства притаманні ідеологічні впливи на інші класи, вони поєднували свої знання з практичними навичками. Писар мав намір обдурити Голову села, написавши лист від імені комісара, який зобов'язував представника влади одружити молодих. Панночка виховувалась заможним батьком-сотником, мала освіту, задіяла Левка у пошуку злої мачухи;

• **дворянство** (комісар Дришпан-Дришпандовський) — характерним для цього прошарку була приналежність до військової та вищої управлінської влади. Хоча його образ не персоніфікується в окремому персонажі, його лист зобов'язує Голову села виконати рішення вищої влади.

Окрім того, для створення весільної сцени могли бути використані образи соціальних груп:

• **духовенство** (піп, дякон, священник, єпископ) — належало до інтелігенції та відігравало важливу роль у збереженні освітніх, культурних і релігійних традицій. Впливова верства, яка мала свої земельні надбання та прибутки, здійснювала духовне керівництво громадою;

- *міщани* (ремісники, купці) — верства населення середнього достатку, яка займалася ремеслами, торгівлею та іншими підприємницькими справами у певній місцевості;
- *чумаки* (інколи козаки) — заможні, міжрегіональні, кочові торговці сільськогосподарськими, військовими та іншими товарами, цінувалися винятковими, не притаманними даній місцевості, товарами. Привілейовані чумаки виконували функцію листонош дипломатичної кореспонденції;
- *шляхта* — прояв польсько-литовського впливу, складалася з різних верств дворянства, яке сформувало клас панства на українських землях. Заможний прошарок, який мав вплив, привілеї та права. Пан брав участь у різній господарській, громадській та політичній діяльності.

Диференціація суспільних верств у науковому обґрунтуванні створила можливості для аналізу соціокультурних подій, персонажів та контексту сюжету. Це допомогло відтворити історично-складний соціальний мозаїчний ландшафт того часу; підкреслити суперечності, конфлікти та взаємодії між різними верствами суспільства; передати особливості їхньої поведінки, менталітету та взаємовідносин.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Використання системно-аналітичного, культурологічного методів дослідження при розгляді характерних ознак українського етносу з їх відображенням в опері дозволили дійти наступних висновків.

1. Аналіз досліджень проявів характерних ознак українського етносу в оперному мистецтві доводить відсутність наукових розвідок в контексті режисерських інтерпретацій національних образів. Розгляд означених аспектів істориками, філософами, психологами, соціологами, культурологами, етнографами тощо потребує комплексного міжгалузево-інтегративного підходу дослідження обраної проблематики в реаліях соціокультурних викликів сьогодення.

2. Характерні ознаки українського етносу, що проявилися у творі М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена», сформувалися на основі:

- диференціації архетипів української ментальності (землі, свободи, матері, рівності, обрядовості тощо) з їх частковим синтезом за інтернаціональними аналогами (згідно з К. Пірсон);
- колективного досвіду, ціннісних орієнтирів, традицій, способу життя, сприйняття реальності, з їх відображенням в інтелектуальному розвитку, емоційних та психологічних рисах етносу;
- національного характеру українського менталітету з обґрунтуванням моделей поведінки персонажів опери (кордоцентризм, антеїзм, суспільне протистояння владі);
- індивідуальної та колективної геопсихічної свідомості, міфічного світогляду, національної вербальної та невербальної мови;
- соціальної диференціації української спільноти з виокремленням характерних ознак селянства, козацтва, інтелігенції, дворянства, духовенства, міщанства, чумацтва, шляхти з можливими проявами суперечностей, конфліктів та взаємодії між ними.

3. Дослідження з етнографії дозволили створити картину середовища, умов побутування, традицій, звичаїв, обрядів, особливостей національного костюма українського етносу, способами комунікації громади села.

4. Проявом обрядовості в лисенківській опері стало народне свято «Русалчин Великдень» (інші назви: Русалії, Зелений тиждень, Русальна неділя, Русалчин тиждень) з відображенням землеробської, ритуальної, міфологічно-містичної, народно-музичної традиції. Притаманним святу були вірування, які мали вплив на природу і родючість землі. Ознаки свята: символи зелені, квітів, дерев, трійцького дерева, вінків тощо уособлювали любов і чистоту у слов'янській культурі; обряд плетення вінків з подальшим даруванням коханим був проявом почуттів та оберегом від потойбічних сил; народні пісні, танці, хороводи супроводжували дійство; нічні гуляння молоді у цей час не могли заперечуватися батьками.

РОЗДІЛ 2. РЕЖИСЕРСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТВОРУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «УТОПЛЕНА» В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ БАЧЕННІ ЗДОБУВАЧА

2.1. Еволюційні модифікації твору М. Лисенка «Утоплена»

2.1.1. Трансформація повісті М. Гоголя «Майська ніч або Утоплена» в драматичну виставу «Утоплена»

До аналізу творчості Гоголя, Старицького та їх проявів у театральній діяльності звертались: О. Білас, С. Валуца, О. Гресь, О. Ізваріна, Б. Кокуленко, Н. Крижановська, В. Любецька, О. Матицин, О. Мірошник, О. Оверчук.

В. Любецька[74] звернула увагу на художній стиль М. Гоголя, прояви його поетичності, живописності, гумору, ліризму, що базуються на внутрішньому світі персонажів та відображенні природних явищ. О. Матицин[80] розглянув літературний стиль видатного письменника крізь призму традицій українського та європейського романтизму, відображених у його творчому доробку. О. Оверчук і О. Гуменюк[89] проаналізували фольклористичну діяльність Гоголя, прогресивність його ідей в контексті науково-пошукових парадигм ХІХ століття, зокрема історизму, народних пісень та збирання українського фольклору. Б. Кокуленко[49] визначив літературний внесок М. Гоголя в розвиток українського національного театру з виокремленням театального й хореографічного аспектів. О. Гресь[31] дослідила роль літературної спадщини М. Гоголя в розвитку українського мистецтва, зокрема балетного театру на перетині ХХ і ХХІ століть у постановках «Ніч перед Різдвом», «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Вій», «Майська ніч». Науковець здійснила аналіз танцювальних мізансцен, створення яскравих пластично-драматичних фольклорних образів персонажів у відповідності до їх літературної характеристики. С. Вацула[15] з'ясував практичні аспекти діяльності першої української професійної театральної трупи на території Центральної та Східної України. Він зацентрував увагу на внесок М. Старицького та М. Кропивницького у формуванні національної акторської школи, її ролі в ансамблевій режисурі в контексті поетико-

романтичної течії в українському театрі. О. Мірошник[84] порівняла аспекти художніх стилів М. Гоголя та М. Старицького в особливостях зображення подій, образів, виокремила характерні риси романтизму в українському національному контексті. О. Білас[6] обґрунтувала роль музичної складової в українському театрі під час його розвитку наприкінці ХІХ - початку ХХ століття в контексті становлення побутової драми М. Старицького зі співами й танцями. Дослідниця окреслила українські ментальні архетипи, обрядові дії, національну ідентичність, що проявлялися у створених оперних та музично-драматичних постановках. Н. Крижановська[57] на підставі архівних джерел дослідила діяльність «театру корифеїв», роль М. Старицького та інших представників українського театрального мистецтва другої половини ХІХ-початку ХХ століття на території півдня України. Г. Веселовська [17] дослідила діяльність мистецького колективу М. Садовського у Києві в контексті розвитку вітчизняної театральної культури. Опрацювавши великий пласт архівних матеріалів і тогочасних рецензій на виставу трупи Садовського «Майська ніч, або Утоплена» з музичним контентом М. Лисенка, дослідниця відмічала особливості органічного поєднання драматичної і музичної складової; схарактеризувала особливості вирішення художнього образу спектаклю в контексті його сценографічного оформлення; окреслила високу виконавську майстерність акторів у створенні художніх образів персонажів у їх взаємодії між собою та обігруванням елементів реквізиту, деталей костюмів по ходу розвитку сюжету.

Огляд наукового доробку дозволив автору дослідження зосередитися на аналізі структури, спільних та відмінних засобах художньої виразності митців крізь призму трансформації літературного джерела у драматично-сценічну версію.

«В історію літератури М. Гоголь увійшов як український письменник, що пише російською. Як і Т. Шевченкові, Гоголю теж судилося стати співцем України, її героїчної історії, народної мови, побуту і характеру». Так визначає О. Ізваріна[41, с.7] роль Гоголя в українській культурі.

«Майська ніч, або Утоплена» — повість Миколи Гоголя, що була опублікована в 1831 році, належить до раннього періоду його творчості.

Структура Гоголівської повісті має шість розділів. Перший розділ отримав назву «Ганна», другий — «Голова», третій — «Несподіваний суперник, змова», четвертий — «Парубки гуляють», п'ятий — «Утоплена», шостий — «Пробудження». Концепт повісті Гоголя за розділами акцентував увагу на наступних аспектах:

- у розділі «Ганна» представлена головна героїня повісті, яка володіє надзвичайною красою та привабливістю. Автор розповідає про дивовижний вплив, який вона справляє на Левка та його почуття. Тут зображений її наречений, який досі не отримав дозвіл батька на шлюб, бо той прикидається глухим і не вирішує питання ;
- у розділі «Голова» увага фокусується на описі головного негативного героя — батька Левка, який піддався чарівному впливу Ганни. Про нього розповідає дід-п'яничка Каленик, демонструючи своє негативне ставлення до вчинків Голови;
- розділ «Несподіваний суперник, змова» — підводить до сюжетного повороту повісті. З'являється персонаж — Голова села, який конкурує з головним героєм — своїм сином Левком за увагу Ганни. Він втрачає розсудливість у бажанні завоювати цю дівчину. Автор розкриває психологічний портрет героя та показує, як його емоційна прихильність до Ганни переростає в небезпечну нав'язливість;
- розділ «Парубки гуляють» наголошує на комічному контрасті до попередніх подій. Головний герой — Левко згуртував хлопців та не дає своєму батькові — Голові села спокійного життя. Він намагається помститися йому за те, що той хоче вкрати у нього наречену. Тут розглядаються різні комічні ситуації та підіймається тема заздрощів;
- розділ «Утоплена» є кульмінаційним моментом повісті. У ньому розкривається містична сцена з русалками. Головний герой — Левко опиняється на березі річки, де відбувається надзвичайне явище. Він помічає

групу чарівних русалок, які співають і танцюють. Сцена переносить читача у світ містичного, де реальність і фантазія зливаються. Характеризуючи русалок, Гоголь використовує поетичну мову та розмаїття образів. Вони зображаються як надзвичайно привабливі, водночас загадкові та небезпечні істоти. Їхня пісня мелодійна, гіпнотична, здатна підкорити серце головного героя.

- розділ «Пробудження» відбувається після містичної, загадкової події з русалками. Як підсумок, головний герой досягає осяяної мрії, бо тепер він завдяки допомозі Утопленої має лист-дозвіл на шлюб з коханою. Письменник закінчує повість з ноткою світла та переосмислення подій, що відбуваються у творі. Кожен з цих розділів має своє смислове навантаження у розкритті сюжету, розвитку дій персонажів та створенні атмосфери твору.

Із художньої точки зору повість демонструє численні особливості, характерні для соціально-психологічної та естетичної дискусій свого часу. Романтична повість Гоголя поєднує реалістичні деталі з фантастичними епізодами, створюючи атмосферу містичності і загадковості. Письменник експериментує зі структурою, пропонуючи читачеві незвичні переходи від сучасності до минулого і майбутнього, створюючи враження нестабільності дійсності. Автор відображає соціальні проблеми того часу, зосереджується на становищі селян, їх мріях та владі села, що верховодить людьми, як їй заманеться. Це робить повість актуальною для вивчення соціальної динаміки того періоду та аналізу соціальної диференціації.

Відображаючи внутрішній світ героїв, Гоголь використовує символіку та містичні образи. Наприклад, образ утопленої Панночки стає символом позбавлення волі та підкорення людини соціальним обставинам. Ці містичні мотиви розкривають широкий простір досліджень з питань символізму, психології та філософії. Художній стиль Гоголя характеризується багатством деталей, виразними літературними описами та заповідними фразами. Це стимулює розгляд естетичних аспектів твору з актуальністю досліджень його впливу на задум вистави М. Старицького і М. Лисенка.

Національні ментальні особливості українського народу значною мірою окреслили напрям художнього стилю письменника з притаманними елементами етнографії. У творі відображені український фольклор, вірування, міфологія, що зумовлюють характеристики, дії та вчинки героїв. З гумором, сатирою, іронією, автор відображає соціальні й політичні недоліки свого часу. Надаючи перевагу колористичному зображенню місцевості, Гоголь детально описує природні образи українського села для створення притаманної мальовничості та пейзажності.

Твір порушує морально-етичні питання у взаємовідносинах між селянами та владою, робить акцент на відповідальності вчинків та межі особистої свободи, які завжди були притаманні українському етносу. Автор підкреслює проблеми та обмеження людського існування в романтичній утопії.

Загалом, повість Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» має різновекторні особливості, які впливають на створену атмосферу сюжету. Повість поєднує романтичний, реальний та фантастичний світи, відображає соціально-психологічні проблеми, містично-обрядові дії, національні та менталітетні образні характеристики персонажів. Загальний аналіз допоміг глибше зрозуміти цей твір та його вплив на драматично-сценічну версію театральної вистави.

«Основний принцип українського театру – зв'язок з реальним життям селянства. Це був театр, закорінений в українському фольклорі, народних ігрищах, інтермедіях, що поєднував слово, музику та пластичні рухи. Особливістю українського театру стало впровадження у драматичну дію народних обрядів (сватання, заручини, весілля), обрядових пісень (колядки, щедрівки, веснянки), різноманітної народної лірики, народної хореографії (присядки, стрибки, дрібушки, повзунці)». Так охарактеризувала особливості українського театру Н. Крижановська [57].

М. Старицький переосмислив матеріал М. Гоголя і написав драматичну п'єсу на 3 дії та 4 картини. Окрім того, дії він поділив на розділи-виходи. Так

перша дія включає 11 розділів. Друга дія має 5 розділів-виходів. 3 дія: картина перша — 5 виходів, картина друга — 5 виходів. Розділи-виходи наближені до сцен у театральному розумінні, включають діалоги персонажів та музичні виступи, але десятий вихід у першій дії має в собі лише шість речень-реплік персонажів.

З огляду на ідейну складову, можна відзначити аспекти, які використовував М. Старицький. Він поєднав реальний, романтичний та містичний світи з елементами лірики та комедії. Подібно до Гоголю, Старицький відобразив соціальні проблеми свого часу, ставлячи під сумнів певні стереотипи та інституції, а гострий гумор та іронію використав для їх підсилення. Автор драматичної п'єси вміло відобразив національні менталітетні особливості, художньо-естетичні деталі місцевості, побуту, образів. Персонажі у нього розкриваються через мотивації, прагнення та внутрішні конфлікти. Okремою картиною Старицький відобразив фантастичний світ русалок, його загадкову атмосферу.

Ці аспекти допомогли М. Старицькому створити унікальну п'єсу, що спирається на гоголівські ідеї, але має свою власну авторську інтерпретацію. Відрізняли ідейну наповненість драматичного твору Старицького власний стиль та манера письма. Він використав прямий та легкий мовний стиль з меншою кількістю заповідних фраз і більш простими описами. Гоголь зацентрував увагу на гостро-сатиричних аспектах, тоді як Старицький використав більш легкий та грайливий гумор, що відповідав запиту глядача. Старицький зосередився на веселих та колоритних персонажах з яскравими зовнішніми описами, приділяючи увагу соціальним проблемам, морально-етичним дилемам, побутовим та міжособистісним взаєминам.

Ці підходи у порівнянні творів «Майська ніч, або Утоплена» М. Гоголя та М. Старицького вплинули на створені образи композитора.

2.1.2. Музично-сценічний контент М. Лисенка до драматичної вистави «Утоплена»

До аналізу створених вистав та їх музичного контенту звертались науковці: Л. Архімович[2], Г. Веселовська[17], М. Гордійчук[2], І. Изваріна[41], Л. Корній[53;54], М. Рильський[101], Р. Скорульська[108], Ю. Станішевський[112], М. Стефанович[113], М. Черкашина-Губаренко[131], М. Чуєва[108].

Рецензії, спогади, відгуки на характер утілення вистав у різні роки написали: В. Борецький[9], Є. Браудо[12], В. Голота[28], В. Еланський[38], В. Ірінін[43], М. Ліс—кий[70], М. П—кий[96], С. Тобілевич[117;118].

«Безперечно, музичний сегмент драматичного цілого отримав фундаментальне значення у формуванні національного театру. Як народна пісня природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів професійними композиторами та аматорами, складають вельми об'ємний пласт української культури, проте його наукове осмислення поки що видається недостатнім. Хоча в останні роки з'являються праці, присвячені обраним проблемам музичної складової українського драматичного театру різних напрямків та в різні історичні періоди». Таку характеристику місцю музичного контенту в національних виставах надала О. Білас[6, с.60]. Процес включення українських пісень не оминув і драматичну виставу Старицького, який запропонував Лисенку написати музику до неї. Окрім того, сам контекст сюжету з використанням народної обрядовості спонукав Лисенка використовувати фольклорні пісні або їх елементи. З часом Лисенко дописував та вдосконалював музичний контент до драматичної вистави.

Трансформування ознак форми театральних вистав, притаманних «Майській ночі» М. Лисенка, пов'язане зі сценічним життям твору, задіяними матеріальними та людськими ресурсами. Автор наукового обґрунтування проаналізував у хронологічному порядку сценічні версії твору: від першої прем'єри й до останньої оперної вистави з виокремленням їх здобутків та

недоліків видозмін обсягу та ролі музичного й розмовного сегменту, кількості задіяних акторів, розмірів сценічних майданчиків тощо.

Перша версія «Утопленої» була написана М. Лисенком у 1884 році як музика до драматичної вистави М. Старицького[2, с.106], надрукована як клавір Л. Ідзіковським у 1900 році за життя композитора[67] та перевидана у новій редакції М. Вериківського і М. Рильського у 1956 році [66]. Але з часом оригінальна версія зазнавала видозмін в залежності від місця втілення, існуючих матеріальних і людських ресурсів, виділених на створення вистав.

Прем'єра її першої постановки, втіленої трупю М. Кропивницького, відбулася у грудні 1884 року у Харкові[108, с.281]. У той час директором трупи став М. Старицький, який склав текст за повістю М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена». Музику написав М. Лисенко, а М. Кропивницький виконував роль режисера та актора. Роль диригента на прем'єрі виконував сам композитор. Провідні партії втілили актори-співаки М. Кропивницький, М. Заньковецька, В. Грицай, М. Садовська-Барілотті та ін. Органічною складовою вистави стала музика, яка створювала атмосферу української ночі на сцені, поширюючи її і в глядацьку залу. За тих часів у театральнокультурному житті країни було прийнято використання подібної музики лише у якості ілюстративних вставок. Розпочинаючи з першої вистави у Харкові, композитор власноруч зайнявся репетиціями оркестрової та вокальної складових трупи, хоча офіційно до неї не належав. Кропітка праця Лисенка під час репетицій з хористами і оркестрантами не обмежилася вивченням музичної специфіки партитури та характеру виконання кожного інструментального або вокального номеру. Велику увагу композитор приділяв змісту взятої до постановки п'єси. Лисенко викладав хористам обов'язкові семінари з теорії та історії музики. Тогочасна роль середньостатистичного хориста зводилася до підспівування головним ведучим голосам. Але таке положення речей не влаштовувало Майстра, його хор зобов'язаний був знати музичну грамоту. Композитор вимагав, щоб оркестр та співаки не звучали відокремлено від дії. У його розумінні хор виступав як співучасник масових

сцен, а кожен хорист – як окрема повноцінна дійова особа. Звертаючи увагу на кропітку працю музикантів, Старицький присвятив багато часу вивченню історії та етнографії українського народу, радився зі знавцями та не покладався тільки на свої знання, досвід, художнє чуття у питаннях оформлення. Водночас він не звертав уваги на внутрішнє оформлення житла «<...>обстановка і аксесуари яких часом подавались без належної конкретизації стосовно соціальних та етнографічних особливостей того, що зображалося»[101, с. 197].

Масштабний історичний опис діяльності трупи за часів її існування зробила С. Тобілевич, яка була у її складі. Завдяки літературному хисту мисткині було написано багато статей з відображенням значних подій життя Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Панаса Саксаганського, Марії Заньковецької, Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), Миколи Садовського, Марії Садовської. Її праці друкувалися у періодиці різних часів. У 1947 році вони були видані окремою збіркою «Корифеї українського театру. Портрети. Спогади»[117]. Але основним теоретичним доробком С. Тобілевич стала її книга «Мої стежки і зустрічі» [118], видана посмертно 1957 року.

Саме у її книзі були надані факти та нюанси роботи колективу над «Утопленою». Згадувалось наполегливе бажання авторами перетворити драматичний матеріал у знакову музичну виставу, заради цього її репетиції розпочалися ще під час гастролей у Ростові. Лисенко сам приїхав туди, щоб раніше приступити до роботи з оркестром та хором. Водночас це була певна апробація музики перед майбутніми виконавцями, яка була схвально сприйнята ними. Усі артисти, які входили до трупи, та навіть ті, що не були зайняті у виставі, щодня із задоволенням збиралися у театрі на ранкові репетиції, слухали арії, співи русалок, дівчат і хлопців. У Ростові найкраще показала себе під час підготовки «Утопленої» М. Садовська. Вона співала Панночку з особливим натхненням. Майстерний вокальний хист співачки чарівно підкреслювала акторська гра. Микола Віталійович привселюдно дякував їй за музичне наповнення, що створювала актриса, та нагоду, яку він

мав, слухаючи її. Крім того, Лисенко проходив усі сольні партії зі співаками – виконавцями головних ролей, так само домагаючись доброго звучання, «високого художнього рівня виконання»[118, с.12]. Під час репетицій «Утопленої» у Ростові Лисенко старанно, навіть з певним педантизмом, вивчав партію Левка з тенором російської оперети Бородіним, запрошеним спеціально для участі в спектаклі.

Як результат плідної співпраці композитора з трупю стало нове переосмислення музичного супроводу у драматичній українській виставі, роль якого раніше традиційно зводилася до ілюстративних вставок, відпочинку уваги глядача. Це відволікало від основної закладеної драматургії першоджерела, знецінювало характерну наповненість окремих номерів та акцентувало увагу тільки загальному підкресленні атмосфери обраного тематизму. Завдяки композитору нова роль музичного супроводу у виставі повернула її драматичний жанр у напрям музично-драматичного, хоча повноцінно ним вона ще не стала. Нова роль музики почала диктувати зміну ролевих завдань персонажів, наповнення їх переживаннями, колізіями життя, характерними емоціями, створеними відповідно до тих чи інших подій. Драматична вистава «Утоплена» вперше мала професійних висококваліфікованих співаків-акторів для двох головних персонажів. Оркестр не існував окремо від сценічної дії, а активно рухав її, хоча і частково, не у всіх номерах. Підготовлений хор звучав майже як у музично-драматичній, а не просто драматичній виставі.

2.1.3. Перетворення драматичної вистави у музично-драматичну, її сценічне життя

Здійнявши першою виставою певний резонанс у музично-театральному житті країни, друга презентація відбулася в Одесі 2 січня 1885 року, продовжуючи розвиток твору у музично-професійному напрямку. Таке положення речей диктувала велика сцена одеського театру, яка вимагала збільшення людських та матеріальних ресурсів. Тому музично-сценічний

контент драматичної вистави «Утоплена» був ще більше переопрацьований і наближений до форми великої музичної вистави. Продиктована законами жанру великої опери поява на сцені колосальної маси дівчат, парубків, приятелів, позначилася на відображенні загального колориту, атмосфери вистави та справдила величезні сподівання авторів на успіх постановки. У одеській постановці змінили її художнє оформлення. Щоб не користуватись випадковими речами та універсальними декораціями місцевих театрів, в яких досі доводилося виступати, були виготовлені власні декорації, реквізит, костюми, відповідні конкретній епосі, місцевості, сюжету вистави з наближенням до оперної стилістики. М. Старицький зазначав вплив декорацій на акторську майстерність: «Люблю і свято шаную майстерність актора, бо талант – велика річ! Але потрібно той талант оправити у художній рамці так, як вправляється дорогоцінне каміння. Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю красу розгорнутися талант актора» [101, с.197]. Сценічне оформлення вистав української трупи конкретизувало місце дії і визначалося майстерністю виконання.

З приводу сценічного вирішення вистав трупи, до яких входила і «Утоплена», було багато схвальних відгуків. Рецензії, надруковані у журналі «Заря» та газеті «Одеський вісник» [101, с.197], відмічали певне новаторство сценографії, яке підсилило сприйняття глядачем атмосфери вистави. Декорації зображали бідне українське село, де обов'язково були старі, похилі хати, церква, ліс та сад. Окрім зображення місцевості, сценографи приділили увагу різним порам року, ландшафту, зображенням гір, річок, історично-достовірному селянському вбранню, взуттю та реквізиту. Одеський глядач із задоволенням занурився в атмосферу українського побуту, традицій, створюючи в уяві нову незнайому місцевість. Водночас характери персонажів, мова, особливі пластичні рухи, інтонації голосу тієї чи іншої групи акторів створювали на сцені повну відповідність атмосфери побуту та життя справжнього українського села.

Про успіх одеської вистави згадував В. Голота[28] у своїй праці «Театральна Одеса». Окрім підкреслення вищезгаданого збільшення акторського складу, оновлення історично-достовірних костюмів, реквізиту, гарно зроблених декорацій, він приділив увагу музичній частині вистави. З роботи Голоти стало відомо, що набір музикантів та їх управління у новоствореному спектаклі здійснював М. Черняхівський. Збільшився склад оркестру, який налічував близько тридцяти осіб. Набір хористів та їх управління виконував А. Оскнер, група хористів стала ще більшою та налічувала вже близько сорока чоловіків і жінок. Основна труппа акторів, як і на прем'єрі у Харкові, складалася з українських і російських артистів. Після завершення українських вистав російські актори грали в театрі одноактні водевілі.

Вперше реалізована на одеській сцені «Утоплена» М. Старицького, написана за мотивами п'єси «Майської ночі або Утопленої» М. Гоголя з музикою видатного композитора М. Лисенка, прославилася на всю Одесу величезним успіхом. На прем'єрі вистави у театрі не було жодного вільного місця, а артистів, композитора, автора лібрето, режисера спектаклю викликали на оплески безліч разів. Вирішення вистави групою авторів зводилося до ідеї зробити мальовничу, яскраву картинку і в цьому їм допоміг декоратор Сарті, який успішно виконав свою задачу. Музика композитора Лисенка, що складала в своїй основі оркестровані та аранжовані знайомі народні пісні, допомагала глядачам відчувати по-справжньому дивовижне та містичне дійство, що розгорталося перед їх очима. Неодноразово була згадана талановитість виконавців, яка проявлялася в яскравій акторській індивідуальності. Окремо було зазначено новаторські художні і музичні рішення вистави. Загалом труппа Старицького під художнім керівництвом Кропивницького остаточно підкорила культурний простір одеситів. Вистави активно відвідувалися глядачами.

У 1913 році «Утоплена» була поставлена у Києві силами театру Миколи Садовського у першому стаціонарному професійному театрі, у будівлі

Троїцького народного дому (нині Національний театр оперети) [70, с.3-4]. На підставі архівних матеріалів і тогочасних рецензій Г. Веселовською було проаналізовано утілення цієї версії «Утопленої» з окресленням режисерських та виконавських аспектів: « <...> рухливість більшості масових сцен, вокально-ігрове вирішення партій <...> режисерське рішення, базованого на образності фольклорно-побутових реалій, поєднувалася з багатоголоссям хору, звучанням ліричних дівочих пісень і бадьорих парубоцьких хорів<...> слово органічно перетікало у спів, вокальні та музичні номери створювали мозаїку колоритного театрального дійства» [17, с.144-146]. Характеризуючи сприйняття київською публікою означеної версії вистави, мистецтвознавець підкреслює її тріумф: « Успіх "Утопленої" Лисенка перетворив її на такий само шлягер, якою була "Наталка". Із вересня 1913 року до лютого 1914, протягом шести місяців, «Утоплена» показали п'ятнадцять разів» [17, с.147-148]. Знайдені Г. Веселовською архівні матеріали звертають увагу на невідповідність формату вистави до оперної: «У виданні 1900 року "Утоплена" зветься "лірико-фантастичною оперою" але при постанові музика весь час чергується з розмовами, бо інакше не було б зв'язку між окремими епізодами дії. Таким робом, "оперою" можна назвати її лише умово, не придержуючись строго музичних термінів» [17, с.143].

Автором наукового обґрунтування були використані тогочасні рецензії на виставу, підібрані та проаналізовані у джерельній базі до монографії Г. Веселовської «Театр Миколи Садовського (1907-1920)», які нижче розкривають контент вирішення спектаклю.

Київський рецензент, підкреслює втілений Лисенком національний колорит твору, але не вважає його за оперу: «Зрештою не можна й назвати її оперою, бо в даному разі ця назва не відповідатиме тому значінню, яке звичайно надається у нас цьому термінові. Розмов в "Утопленій" мабуть не менше, як і співів.» [70, с.3-4]. Вистава відрізнялась використанням арій та хорів, які підносили атмосферу весняного настрою. Окремо відзначалася вдала лірична арія Левка. У інших персонажів не було багатих музичних

характеристик. Ролі Галі, Каленика, Голови взагалі визначались як епізодичні та невеличкі. Зовиця-Горпина мала тільки пісеньку та речитатив. «Лишається сказати про оркестр і хори. Вони служать загальним фоном дії<...> звучали занадто слабо й блідо» [70, с.3-4]. Означена характеристика рецензента вказує на недостатню дієву персоніфікацію хору та меншовартість оркестру, музика якого не створювала сценічну дію, а була лише її фоном. Сценографічне рішення у першій дії характеризувалося квітучою яблунею, у третій — гарним краєвидом зі ставком, туманом, будинком та ефектним фантастичним освітленням.

Інший рецензент П—кий, тієї ж газети взагалі сприймає виставу як оперету: «Уперше в Києві, після довго-літньої перерви на українській сцені, виставлено буде лірично-фантастичну оперету "Утоплена" [96, с. 3-4.]»

Результатом переосмислення вистав, особливо одеської версії, стало наближення матеріалу до оперної стилістики завдяки великому професійному хору, кваліфікованому складу оркестру, ансамблю співаків-акторів, які виконували партії головних героїв, повному аранжуванню народних мотивів, створених за правилами оперного жанру. Поєднані в єдине ціле компоненти вистави зіграли велику роль у трансформації жанрової специфіки твору. Мальовничі декорації, костюми, реквізит, розроблені професійним сценографом, вплинули на загальний колорит вистави. Музично-сценічна частина твору наблизила жанр до оперного, але його сцени включали обов'язкові розмовні діалоги, монологи, що залишились відлунням драматичного твору. Музика більше не використовувалась ілюстративно, а звучання оркестру нагадувало оперне. Це були аранжовані народні мотиви, що трансформувались у відгомін музичних жанрів, характерних оперній специфіці, а саме: увертюри, арії, аріозо та речитативи. Вистава в Одесі ще не стала повноцінною оперою, але це був дуже наближений до неї великий музично-драматичний спектакль з використанням складу професійних музикантів, оркестру, хору, співаків-акторів.

2.1.4. Переосмислення музично-драматичної вистави в оперу «Утоплена»

Однією з найвизначніших подій національного музично-театрального мистецтва наприкінці 1910-х років стало відкриття «Державної української музичної драми», другого оперного театру у Києві. 28 липня 1919 року він відкрився прем'єрою «Утопленої» М. Лисенка на Мерінгівській вулиці (будівлю театру знищено під час війни на початку 1940-х років). Керував театром режисер Лесь Курбас. Утіленням у життя вистави зайнявся режисер М. Бонч-Томашевський, диригував М. Багриновський. Танці русалок поставив один з балетмейстерів «Руських сезонів» у Парижі М. Мордкін. Головні партії в «Утоплений» виконували М. Литвиненко-Вольгемут, С. Бутовський та ін. Сценографічне оформлення спектаклю створив А. Петрицький.

У газеті «Борьба» від 8 серпня 1919 року була надрукована стаття В. Еланського «Музична драма “Утоплена”» [38]. У ній була схвально висвітлена постать режисера Бонч-Томашевського у процесі роботи над виставою. Відмічалася драматургічна точність підкресленої ним атмосфери другого акту з характерним висвітленням селянського побуту та мрійливі травневі місячні ночі з елементами містичності у третьому. Сцена з русалками була поставлена режисером з акцентуванням акторської гри, яка змусила публіку співпереживати головному герою. Весь другий акт був вирішений у комедійному характері. Публіці запам'яталася Горпина, її образ передавав глядачу характер роз'яреної, обуреної, сильної української жінки, яка може вступити в бійку за свої права. Створений актрисою темперамент героїні співпадав з архетипом домінантної ролі української жінки у сім'ї. Вправно виконав свою акторську роль у виставі і Писар-Береженко. Сценографічно створений образ Писаря, його характерна інтонація та жести не давали глядачу сумніватися у правдивому образі гоголівського персонажа. Дуже вдалим виявся сценічний образ Утопленої, яку виконувала Литвиненко-Вольгемут. Загадковий, стриманий, містичний образ, сценографічно вирішений переважно у білому кольорі під сяйвом місячного неба, справив на глядача

величезний вплив та визначив його особливий успіх у публіки. Вперше у постановках «Утопленої» був використаний балет під керівництвом Мордкіна, завдяки чому були підсилені масові сцени. І хоча характер виконання сцен був меланхолійний, мрійливий, дещо статичний, але він співпадав із народною стилістикою. Виконання хорових сцен під орудою Багриновського відрізнялося від вистави під керівництвом Лисенка тим, що кожний хорист не був окремою дійовою особою, проте зі своїми задачами колектив справився. Оркестр виконував музичний матеріал одеської постановки. Багато схвальних відгуків отримав художник Петрицький за створення декорацій. Пейзажі української травневої ночі відчувалися навіть без дії на сцені, що підтвердило його вагомий внесок в успіх вистави.

Результатом третьої версії вистави стало ще більше наближення твору до оперного жанру завдяки уведенню в дію балету, який, хоча і був дещо статичним, але підсилив масовість окремих сцен та створив колористичну атмосферу побуту українського села. Вистава була втілена без участі авторів музики та лібрето, тому музичний і літературний тексти були виконані без купюр, у тому ж варіанті, що і одеська постановка. Завдяки художньому таланту Петрицького вперше сценографія була не просто історично-достовірною, а містичною, загадковою та виконана талантом митця як окремий витвір мистецтва.

Проте у 30-х роках ХХ століття постановники відчули потребу в оркеструванні твору від початку і до кінця, повністю відмовившись від драматичних діалогів та монологів, але перші спроби були невдалими. Так у журналі «Музика» [12] згадується вистава «Утоплена», втілена у 1930-х роках в Одесі, проте автор – музикознавець Браудо визначає негативні тенденції її редакційної версії. У лисенківській «Утопленій» задля бажання зробити велику оперну виставу з ініціативи режисера В. Манзія та диригента С. Столермана хормейстер театру та композитор П. Толстяков переоркестрував партитуру. Його робота базувалася на збереженні оригінальної лисенківської версії, проте змінені були перший, третій акти та

дописаний четвертий. У першому акті була введена симфонічна розгорнута музична картина української ночі, у третьому – симфонічна картина світанку та марш Голови, четвертий акт знаменував пишне весілля молодят — головних героїв.

Результатом трансформування жанрових ознак вистави стало масштабне додавання симфонічних картин, вони були витримані у дусі народних, проте публіка не сприйняла надто розтягнуту драматургію твору. Повільний розвиток сюжету знецінив характер драматургічних колізій персонажів. Ця версія виявилася надто затягнутою та невдалою, не було співпереживання глядачем подій та насолоди від колористичної музики.

Передостанньою виставою, розглянутою в означеному дослідженні, була дніпропетровська постановка 40-х років ХХ століття, яка згадується у газеті «Дніпропетровська правда» 22 січня 1941 року[43]. Успішність вистави визначалась не одним виступом, вона викликала попит у публіки та протрималася у репертуарі до літа доки до Дніпропетровщини не докотилося воєнне лихоліття. Успіх вистави був продиктований бажанням її постановників притримуватися першOVERSII твору, яка свого часу теж була популярною. У газеті згадується успішне вирішення спектаклю, створене режисером С. Бутовським. Постановник був учнем М. Садовського, який співав партію Левка у вищезгаданих перших виставах. Режисер намагався максимально наблизитися до версії, вирішеної вчителем. За спогадами Майстра він ретельно відновив контури вистави. Тісно працював режисер з художником П. Єршовим та диригентом І. Штейманом. Разом їм вдалося знайти те сценографічне та музичне рішення спектаклю, яке передавало його історично-достовірну атмосферу, створену за часів перших прем'єр. Не виділяючи окремі лінії сюжету та не затягуючи показ симфонічними ліричними відступами, як це намагався зробити П. Толстяков у Одесі в 1937 році, режисер зміг досягти гармонійності на сцені, створивши успішну виставу.

Ця постановка констатувала факт вдалого рішення перших, оригінальних версій вистав, які намагалися наблизитися до оперної жанрової специфіки, хоча повноцінною великою оперою вони не стали. Уникаючи розтягнутої чотирьохактної версії з симфонічними картинами, автори зробили акцент на зразок постановки, створеної трупю Старицького, реанімували вдалих варіант та успішно його затвердили у своєму репертуарі.

Остання, розглянута у дослідженні версія вистави, відбулася у Київському театрі опери та балету у 1950-х роках. Керуючись наміром зробити повноцінну виставу в жанрі великої опери, було прийнято рішення про нову редакцію музичного тексту, повне інструментування твору. Зробити нову музичну редакцію доручили композитору М. Вериківському, а літературну – М. Рильському. Режисерське бачення вистави було створене В. Манзієм, оркестровою та музичною частинами керував диригент Б. Чистяков, а художнє сценографічне рішення створювалось О. Хвостенко-Хвостовим. Дуже добре звучали хори, підготовлені хормейстером М. Берденниковим. Результатом співпраці постановників стала повна оперна вистава з усіма її стилістичними вимогами. Хоча критики театрального мистецтва схвально прийняли виставу, проте її життя тривало лише один сезон. Спектакль зняли з репертуару, куди він більше не повернувся. Вочевидь, причиною його незатребуваності стала втрата темпоритму розвитку подій у результаті невиправдано уповільненої музичної драматургії, що потребує її переосмислення відповідно до сучасних реалій.

2.2. Концепція оперного проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка у режисерському задумі здобувача

2.2.1. Ступінь переосмислення композиторського задуму опери у власному баченні творчого аспіранта

Для моделювання задуму творчого проекту автором наукового обґрунтування було знайдено три нотні версії «Майської ночі» Лисенка: клавірна та партитурна версія для музично-драматичного театру[66] (з архіву

Сумського академічного театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна), клавир опери М. Лисенка під музичною редакцією Вериківського та літературною Рильського[65] (з бібліотеки Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського), клавир друкарського дому Л. Ідзіковського у виданні м. Львова[67] (з Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки) та м. Києва[68] (з фонду М. Лисенка за підтримки Меморіального будинку-музею М. Лисенка м. Києва).

Музично-драматична версія вистави була запланована для постановки аспірантом у 2019-2020 році у музично-драматичному театрі м. Бердичева, але була відмінена його керівництвом у зв'язку з початком пандемії. Звернення до матеріалу музично-драматичної версії твору було обґрунтоване великим попитом публіки до нього у музично-драматичних театрах України. До них належать версії «Майської ночі» Лисенка, створені силами: Хмельницького українсько-драматичного театру ім. М. Старицького (режисер — заслужений діяч мистецтв України М. Гринишин, художник-постановник — О. Доляниця, диригент Л. Деркач, балетмейстер О. Шиманський), Дніпропетровського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка (режисер — Л. Кушакова), Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна (режисер — заслужений діяч мистецтв України О. Рибчинський) та інші.

Отримані ноти музично-драматичної вистави з архіву Сумського академічного театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна передбачали 2 дії та наступний склад номерів: 1.Інтродукція(інструментальний вступ), 2. Туман хвилями лягає (хор дівчат і хлопців), 3. Дівчата з вінками, 4. Вечір на дворі (Левко), 5. Інструментальний номер, 6. Хор парубків, 7. Вихід Каленика, 8. Пісня Каленика, 9. Козачок, 10. Вихід Зовиці, 11. Пісня Зовиці, 12. Вальс, 13. Дует Зовиці та Писаря, 14. Козачок, 15. Інтродукція, 16. Ой зійди, зійди(Галя), 17. Дивлюсь я на небо(Левко), 18. Інструментальний номер, 19. Русалки та Панночка, 20. Каленик, 21. Фінал. 23. Дівчата з вінками.

У клавiрi сумського архiву крiм музичної складової було багато розмовних сцен, вiдсутнi музичнi сольнi номери у Голови села та Винника. Основу музичних номерiв складав не лисенкiвськiй клавiр опери, а його фольклорнi обробки, номери з iнших творiв та просто популярнi українськi народнi пiснi. Ця версiя привернула увагу глядача, свiдченням чого може послужити вистава у постановцi режисера Л. Кушакової у Днiпропетровському музично-драматичному театрi iменi Т. Шевченка, що йде на сценi бiльше 12 рокiв.

До матерiалу оперної версiї пiд редакцiєю М. Верикiвського автор наукового обґрунтування звернувся у 2021-2022 роках на пiдставi домовленостi про прем'єру вистави у Днiпропетровському академiчному театрi опери та балету, як спiльного проекту з Днiпропетровською музичною академiєю iм. М. Глiнки. Але з початком воєнних дiй на теренах України проект був вiдмiнений за неможливістю здiйснення безпечного системного постановочно-репетицiйного процесу та переходом студентiв на дистанцiйне навчання.

Аналізуючи всi клавiри, вибiр творчого аспiранта спинився на версiї твору в жанрi опери за редакцiєю Верикiвського-Рильського. Ноти клавiру опери М. Лисенка пiд музичною редакцiєю Верикiвського та лiтературною Рильського включали 3 дiї, двi одмiннi та збiльшений пласт номерiв: Інтродукцiя, 1. Хор, 2. Пiсня Левка, 3. Речитатив та серенада Левка, 4. Арiя Левка, 5. Арiозо Галi, 6. Дует Левка й Галi, 7. Балада Левка, 8. Парубочий хор, 9. Парубочий хор, 10. Дiвочий хор, 11. Трiо Голови, Левка, Галi, 12. Фiнал першої дiї, 13. Антракт, 14. Пiсня Горпини, 14а. Друга пiсня Горпини, 15. Романс писаря, 16. Пiсня Писаря, 17. Дует Писаря та Горпини, 18. Трiо Голови, Винника, Горпини, 19. Парубочий хор, 20. Фiнал першої дiї, 21. Левко й парубочий хор, 22. Парубочий хор, 23. Фiнал другої одмiни, 24. Інтродукцiя й пiсня Левка, 25. Чарiвний сон, 26. Хор русалок, 27. Танок Русалок, 28. Гра у ворона й остання арiя Панночки, 29. Фiнал третьої дiї, 30. Сцена заручин, 31. Фiнальний хор.

Єдина прем'єра вистави на основі музичної редакції М. Вериківського відбулася у Київському театрі опери та балету у 1950-х роках у постановці В. Манзія, та розглянута автором наукового обґрунтування у попередньому пункті. Загальна характеристика нотного матеріалу повністю виключала розмовні сцени, всі номери опери були переоркестровані та переопрацьовані композитором М. Вериківським. Голова села не отримав сольних музичних характеристик, але брав участь у тріо з Левком і Галею, Винником і Горпиною тощо. Деякі номери, переопрацьовані Вериківським, гальмували розвиток драматургії, наприклад, номер 29, окрім фінального хору включав дівочий, парубочий хор, септет та загальний хор. Крім того, були використані повторно хори з першої дії у другій, наприклад номер 19. Парубочий хор повністю повторював номер 13 з першої дії та вказаний редакторами (див. №13 першої дії)[65, с.252], а загальний хронометраж складав більше трьох годин без перерв, що не відповідало концентрації уваги сучасного глядача. Тому автор наукового обґрунтування, з огляду незатребуваності цієї версії (вистава не повторювалася більш ніж 70 років) планував скоротити хронометраж до півтори години, не використовувати повторювані номери, повернути розмовні сцени, використати не більше 20-ти номерів (деякі включали кілька музичних характеристик), зберегти 3 основних дії з комічною картиною у хаті Голови села. Попередній список номерів включав: 1. Інтродукцію, 2. Хор дівчат, 3. Сцена Левка(речитатив, серенада, арія), 4. Кантілена Галі, 5. Дует Левка та Галі, 6. Балада Левка, 7. Хор дівчат, 8. Пісня Каленика, 9. Тріо Галі, Голови, Левка, 10. Хор парубків, 11. Антракт, 12. Дві пісні Горпини, 13. Дві пісні Писаря, 14. Дует Горпини та Писаря, 15. Терцет Голови, Горпини, Винника, 16. Інтродукцію та пісню Левка, 17. Сцена Левка з русалками(чарівний сон, русалчин хор, гра у ворона), 18. Фінальний хор.

У результаті переопрацювання оригінальної версії твору М. Лисенка, аспірантом була створена телеверсія оперної вистави, реалізована у 2023 році силами Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Автор наукового обґрунтування звернувся до передруку першого видання

опери, здійсненого Л. Ідзіковським за життя композитора. Режисерська версія складається з трьох картин, 12 номерів з використанням розмовних сцен, загальний хронометраж — одна година. Список номерів включений до п'яти основних сцен з умовними назвами: 1. Сцена Левка та Галі (монолог та арія Левка; розмова-зустріч Галі та Левка; Кантилена Галі; дует Галі та Левка; розмова Галі та Левка; балада Левка; прощання Галі та Левка) де відбувається зустріч закоханих молодят; 2. Сцена «Троїцькі вінки» (хор дівчат; розмови дівчат з Калеником; вихід та пісня Каленика), де відбувається перша масова обрядовість дівчат з вінками, які кличуть хлопців; 3. Сцена Голови, Галі, Левка (вихід Голови; розмова Галі та Голови; тріо Галі, Голови, Левка; розмова Галі та Левка; розмова хлопців; парубочий хор), де Голова села пропонує Галі одруження, а Левко з хлопцями протестують; 4. Сон Левка (розмова Левка; русалчин хор з Левком та Панночкою; гра у ворона з русалками, Левком та Панночкою), де парубок допомагає русалкам відшукати відьму-мачуху, а Панночка дарує Левку лист комісара; 5. Православний хор (розмова Голови з Калеником; православний хор з усіма персонажами опери), де Голова села, побачивши лист комісара, дає згоду на шлюб Левка і Галі, а молодята справляють весілля.

2.2.2. Концептуальне бачення художнього образу вистави та образів персонажів

До проблем задуму та вирішення сценічних образів засобами різних видів мистецтв звертались: А. Алішер, , Б. Нагай, , І. Несен, В. Пацунов, О. Попова, С. Триколенко, О. Шпакович, С. Шутько, К. Юдова-Романова.

С. Шутько[137] розглянув вплив особливостей театрального костюма на створення художнього образу оперної вистави та персонажів у контексті єдності стилю між всіма компонентами; окреслив процес досягнення художньої виразності створених символів та метафор у розкритті підтексту драматургії. А. Алішер[1] звернула увагу на розвиток театральної сценографії у сюжетних композиціях, художніх формах, метафоричних образах,

специфічних рисах мізансцен та національному колориті. В. Пацунов[94] з'ясував роль сценографії у створенні сценічних метафор, виявив вплив натуралістично-побутової естетики на українську театральну культуру XIX століття. С. Триколенко[119] проаналізувала розвиток сучасної української сценографії як виду мистецтва та художньої культури з відображенням нових концепцій сучасного театру, в якому відзеркалені різноманітні художні тенденції, напрями та індивідуально-авторські позиції межі XX – початку XXI століть. О. Попова[97] дослідила особливості сценічного дизайну та його функції у сценографічному втіленні літературних творів на сцені сучасного українського драматичного театру. Б. Нагай[85] проаналізувала сутність художнього образу у музичному мистецтві. І. Несен[86] з'ясував роль театрального костюма у формуванні образу персонажа в Театрі Корифеїв. О. Шпакович[135] звернула увагу на пошуки української та світової дієвої сценографії. К. Юдова-Романова[140;141;142], аналізуючи режисерські новації у використанні арт-технологій у сценічному мистецтві, надала їх класифікацію за функціональним призначенням, визначила роль у створенні художньо-образної виразності вистави.

У статті автора наукового обґрунтування [21, с. 21]: «Театральний художній образ (сценічний) створюється завдяки синтезу мистецтв – музичного, драматичного, образотворчого, акторського».

Автор дослідження розглядав три варіанти ідей для створення вистав на різних майданчиках, що бралися за основу для реалізації: на сцені музично-драматичного театру, оперного та для телеверсії.

Для всіх трьох версій, за задумом аспіранта, стало характерним сценографічне вирішення українського села, що відповідає особливостям українського етносу. Сцени включали елементи національного декору, вбрання, в поєднанні зі співом, танцями та обрядами. Картини природних ландшафтів, символи та об'єкти декорацій відображали характерні тогочасному суспільству місцеві побудови.

Художній образ вистави аспірант вбачав у комбінації символів та елементів притаманних святу Русалчиного Великодня, на тлі якого відбуваються події опери Лисенка. Звертаючись до елементів ритуальної частини свята, розглянутих у пункті 1.2.2., основними символами дійства є притаманні початку літа квіти, різноманітна зелень, дівочі вінки(купальські, русалчині), троїцьке дерево, його прикрашені гілки, болотна папороть тощо.

На сценах театрів автором фантазувались варіанти із втіленням символу троїцького дерева, а в телеверсії, розглянутої у третьому розділі, зі специфікою використання крупних планів деталізованого зображення зелені: квітів, гілок, папороті тощо.

Розглянемо задум аспіранта в контексті його первісного планування. Музично-драматичний театр Бердичева має великий, але не глибокий сценічний майданчик (2 плани), тому пріоритетно-ідейне розташування різних декорацій, їх трансформування під час сценічної дії розглядалося автором наукового обґрунтування як можливість концентрувати основні елементи візуального образу. На великій оперній сцені можна збудувати три плани й навіть більше, розташування об'єктів декорацій розглядалося в сталій формі без трансформації, проте з поглибленим використанням арт-технологій та зміною дій/картин завдяки завісі.

Уявлення на сцені великого дерева, яке уособлює символ любові та чистоти в українській традиції, вбачалося як перший варіант можливого художнього образу вистави. Дерево символізує природу, життя і ріст. Воно є нагадуванням про незрівнянну красу природи та впливає на персонажів, надихаючи їх до самопізнання своїх власних життєвих цілей та дій. Коріння великого дерева, могло бути прихованим місцем для персонажів у моментах напруги, таємниці, розкриття секретів, що створювало героям додатковий простір для відчуття безпеки та підтримки у складних ситуаціях. Окрім того, корені можуть сприйматись як місце для виходу потойбічних істот. У динамічних сценах дерево може служити як опора для дій персонажів, які можуть на нього сходити, стрибати тощо. Розташування дерева по центру

сцени символізує суттєвість дій, які розгортаються навколо нього. Головні герої можуть взаємодіяти з деревом для підсилення ритуально-обрядових ситуацій: водити хороводи, прикрашати гілки, приносити дари, запалювати свічки та ін.. Негативні персонажі можуть зривати листки, ламати гілки. Залежно від освітлення і кольорів, які використовуються в сценографії, дерево може впливати на настрій сцен. Воно може бути спокійним і меланхолійним, осяяним жовтим світлом, або бентежним та схвильованим при застосуванні проєкції. Головні персонажі можуть використовувати дерево як місце для суперечок або підкреслювати романтичну атмосферу для закоханих героїв.

Сценографічне вирішення декорацій у національному стилі, їх розташування за специфікою побудови українського села для цієї вистави може бути окреслене наступним чином.

У першій дії — зображення околиці сільської місцевості. Сцена відтворює сільський пейзаж. На задньому плані даленіє поле у нічному яскраво-місячному сяйві або віддалені будинки села, які видніються на обрії. На передньому плані задля уявності дії біля будинку розташований тинок — затишне місце для зустрічі закоханих. Важливими елементами декору є квіти, гілки, папороті, які можуть знаходитись по обидва боки сцени і створювати умовну арку, через яку видніється село. На сцені, окрім зелені, розміщені національні знаряддя праці та побуту, казанки, глечики, кошики, снопи соломи тощо.

Друга дія у будинку сільського Голови має бути в стилі українського народного будівництва з дерева, соломи. Наповнення житла відповідає його функціональному призначенню: стіл, стільці, вариста велика піч, рушники на стінах, глиняні горщики на столі, національні страви тощо. Наповнення комори солом'яними та гілковими мітлами, горщиками з продуктами тощо.

Третя дія відбувається навпроти похилого дому біля ставка, де проживають русалки. Сцена може відобразити берег ставка, річки, з водяними та посохлими рослинами. Біля них можуть розташовуватись русалки. Артисти в образі русалок з великими вінками на головах, схожими з дівочими, але

відрізняються деталями, що свідчать про їх приналежність до іншого світу. Сцена обладнана спеціальними водяними ефектами для створення ілюзії світу русалок, таких як переливи струменів, блискучі бульбашки тощо. Ці деталі та символи допомагають створити на сцені атмосферу реальних та фантастичних світів колоритного українського побуту.

Костюми та їх елементи, візуальні образи персонажів, притаманні національному колориту окреслені автором наукового обґрунтування у пункті 1.2.1.

2.2.3. Моделювання вузлових (знакових) мізансцен

До питань мізансценування у контексті взаємодії різних засобів виразності звертались митці і науковці оперно-театральної сфери: І.- Я. Гамкало, С. Голубничий, П. Ільченко, О. Касьянова, Є. Колесник, М. Кондратьєва, О. Летичевська, О. Літовченко, Н. Михайлова, Н. Никоненко, В. Панасюк, А. Солов'яненко, О. Трошкіна, С. Турчак, С. Шутько.

Задля створення знакових мізансцен в оперному проекті за твором М. Лисенка «Майська ніч» автор наукового обґрунтування здійснив аналіз робіт з режисерської, оперно-виконавської, хореографічно-пластичної, диригентської практик, огляд яких наданий нижче.

С. Шутько [138] проаналізував сучасні пошуки та експерименти в режисурі музичного театру, виокремив ознаки новацій та авантюризму у втіленні оперних вистав, надав декілька практичних рекомендацій молодим постановникам у різних аспектах вирішення мізансцен. О. Літовченко[71] проаналізувала хореографічні мізансцени як специфічний виразний засіб у сценічному творі в контексті спорідненості з іншими видами та жанрами мистецтва. Н. Никоненко[88] дослідив мізансцени та мізансценічний малюнок у контексті особливостей пластичної режисури сучасного українського театрального мистецтва, що базуються на пошуках і експериментах митців-новаторів. М. Кондратьєва[52] порівняла специфіку мізансценування у кінематографі і театрі, окреслила відмінності режисерських підходів до їх побудови. О. Трошкіна[120] виявила схожість між театралізацією

архітектурного середовища міста та театральною побудовою простору сцени, використовуючи сценографічні прийоми вирішення художнього образу вистави. Є. Колесник[50;51] дослідила процес підготовки універсального оперного співака в контексті формування української національної вокальної школи з вільним володінням та синтезом художніх засобів виразності в різноманітних мізансценічних ситуаціях. П. Ільченко[42] розглянув задум як узагальнений творчий намір майбутньої вистави, що надає процесу творення спектаклю певного режисерського формату, водночас напрям пошуку художніх виражальних прийомів, кристалізуванню сценічної цілісності видовища. Різновекторні комунікативні підходи диригента до виконавського складу з урахуванням їх мистецького спрямування в оперній виставі окреслив В. Панасюк[93]. Плідній співпраці диригента і режисера в концептуальному вирішенні оперного спектаклю, забезпечення його ідейно-художньої цілісності присвячені статті С. Турчака[122] і А. Солов'яненка[110]. У збірці статей І.-Я. Гамкала[], присвячених творчому доробку видатних постатей оперних театрів України різних років, наведені факти плідної співпраці композиторів, диригентів, режисерів, художників, співаків, балетмейстерів у створенні синтетичного музично-театрального спектаклю. С. Голубничий[29] висвітлив особливості диригентської практики у традиційних та нетипових локаціях утілення оперних вистав, забезпечення синхронізації вокально-сценічного і оркестрового звучання завдяки використанню специфічних прийомів. О. Летичевська та Н. Михайлова розглядаючи контент застосування масових сцен в опері, зосередили увагу на способах їх вирішення відповідно функціонального призначення театралізації з трансформацією рольових завдань [81], засобах комунікації режисер-хормейстер-актор задля досягнення художньої цілісності вистави[63]. О. Касьянова проаналізувала жанрово-стильовий контент інтерпретації танцювальних сцен у контексті історичного розвитку української опери[44], окреслила різновекторні пошуки пластичної візуалізації залежно від їх функціонального призначення у виставі[45].

Складність опери М. Лисенка «Майська ніч» полягає у використанні значної кількості дівчат та хлопців на сцені, в їх мізансценічних взаємодіях у контексті обрядовості свята «Русалії». Комунікація головних, другорядних персонажів у мізансценічному вирішенні номерів, сцен, картин, дій зумовлює ефект швидкого розгортання подій в контексті стрімкого розвитку драматургії, притаманного комедії. Окрім того, обрядові мізансценічні ситуації можуть починатися з розмовних діалогів, сольних музичних номерів, які в процесі сценічної дії ущільнюються жіночими та чоловічими хорами, викликаючи враження громадського вирішення проблеми.

Варто зазначити, що починаючи з першого і до останнього номеру дії або картини, персонажі з'являються на майданчику під час активного розгортання сюжету на фоні інших номерів. Їх дія не співпадає із закінченням музичного номеру, що викликано чередуванням драматичних діалогів з музикою. Для побудови доречних мізансцен режисеру необхідно вирішити проблему появи персонажів. Наприклад, у авторів твору сцена зустрічі Галі та Левка відбувається на тлі гурту дівчат, що наближається, з якими героїня збирається плести вінки. Герой, прощаючись, покидає сцену, а дівчина приєднується до гурту (написаний композитором як №10 Хор дівчат «Троїцькі вінки») та проводить час разом з ними. Галя виконує пластично-сценічну дію – плете вінок за логікою попередніх слів до коханого, хоча виписаної окремої партії для цих дій немає — ані драматичного тексту, ані музичного номеру. Затишні дівочі розмови перериває заблуканий серед ночі дід-п'яничка Каленик. Стан нетверезого залицяння до дівчат характеризує Каленика. Водночас його розмовний текст і музика ігноруються Галею — він не звертається до неї, не відповідає йому і героїня. За аналізом клавіру та драматичного тексту ніби з дівчатами її вже немає. Даний пазл з появою та зникненням персонажа стає зрозумілим зі слів Голови, який кличе Галю на солодку розмову біля її дому. Аналізуючи подібні сцени, у режисера-постановника виникає багато питань, коли герої покидають сцену та як

пристосувати їх появу до логіки подій, музичної драматургії та розмовного діалогу.

Мізансценічне вирішення національних образів має відповідати психологічному, внутрішньому стану персонажів, часу та місцю дії, виражених у характерних рухах з відповідним сценографічним вирішенням картини/сцени. Окрім того, співакам-акторам треба знаходити виразно-яскраву, водночас зручну пластичну форму, враховуючи специфіку оперно-вокального звуковедення та акустичну властивість залу.

Значущу роль у вирішенні пластично-просторового образу вистави зіграло звернення автора наукового обґрунтування до яскравих аналогів живопису та скульптури. Особливо складні масові мізансцени в сценічному просторі мають бути вирішені дієво й відповідно до певної епохи буття українського селянства, його обрядових дій; повинні відображати містичних слов'янських русалок біля ставу.

Мізансцена у сцені під умовною назвою «Життя вечірнього села», в якій відбувається зустріч Галі та Левка, відтворює вечірнє побачення юних закоханих людей. Яскраві картини на тему таємних зустрічей молодих людей українського селянства тогочасного суспільства зображають роботи М. Пимоненка: «Українська ніч, побачення» (1905, 1908), «Ідилія» (1908), «Суперниці» (1909), «Не жартуй» (1895), «Суперники» та інші.

Перша масова мізансцена під умовною назвою «Обряд русальних вінків» зображає серйозне ставлення дівчат до пошуку пари, а плетіння вінків повідомляє глядачу про початок обряду Русалчиного Великодня, в якому ці предмети символізують захист від потойбічних сил. Яскраві картини на тему плетіння вінків та гадання на них дівчатами в контексті української обрядовості зображають полотна: М. Пимоненка «З лісу» (1900), «Вечоріє» (1900); С. Кожина «Гадання на вінках»; В. Горанова «Іванів день»; І. Сердюка «На Івана Купала»; В. Доронькіна «Івана Купала»; серія робіт «Ніч на Івана-Купала» І. Соколова, І. Нетрусова, Г. Семирадського, В. Томашевського, В. Копаєва тощо.

Для другої дії характерне зображення мізансцени у хаті Голови села, де відбуваються закулісні розмови Писаря, Горпини, Голови, Винника та інших персонажів. Яскраві картини на тему домашнього побуту в українській хаті, притаманній тогочасній епосі, зображають полотна: «В українській хаті» І. Рашевського (1897), «Українська хата» А. Баумана (1877), «Сцена в українській хаті» К. Трутовського (1876), «Святочні ворожіння» М. Пимоненка (1888) тощо.

Для другої дії, другої картини характерне зображення мізансцени містичних русалок, що бавляться біля ставка. У цій мізансцені вони постають перед глядачем, як небезпечні, але чарівні істоти. Яскраві картини на тему слов'янських русалок біля ставка зображають полотна: «На лузі» М. Пимоненка (1908), «Українська ніч» К. Трутовського, «Русалки» І. Крамського, «Русалки» К. Маковського, «Русалка» М. Діан, «Русалка» К. Васильєва, «Обличчя русалки» Д. Делавера тощо.

Для третьої дії характерна мізансцена українського народного весілля. Гурти дівчат, парубків та інші представники громади беруть участь у цій найсвітлішій та найрадіснішій події. Яскраві картини на тему українських народних весілля зображають полотна: «Одівають вінок» К. Трутовського (1880), «Великодня утренья» М. Пимоненка (1891), «Свати» М. Пимоненка (1882), «Весілля» О. Кулакова, «Весілля в Україні» М. Пимоненка (1908), «Весілля в Київській губернії» М. Пимоненка (1891), «Викуп нареченої» М. Пимоненка (1908), «Весільний викуп» К. Трутовського тощо.

Ці роботи художників яскраво відображають різноплановий ландшафт села, пластичні характеристики, деталізовані образи українського селянства, що може бути використане для побудови мізансцен. Окрім того, пози, рухи, жести, міміка та інші зображені на картинах деталі можуть компонуватись в залежності від сценічних завдань.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Застосування історико-типологічного, порівняльного методів дослідження задля визначення еволюційних модифікацій вистав за твором М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» та їх переосмислення в концептуальному баченні власного проекту здобувача дозволило дійти наступних висновків.

1. Художнє відображення в повісті М. Гоголя колоритно-деталізованих національних образів, селянського побуту, народних вірувань, традицій, обрядів та актуальних соціально-політичних проблем привернуло увагу М. Старицького, який трансформувал літературний твір у драматичну театральну п'єсу з музичним контентом М. Лисенка на підґрунті фольклорно-інтонаційної інтерпретації народно-пісенної творчості.

2. Оновлений контент музики спричинив зміну рольових завдань персонажів, наповнення їх переживаннями, життєвими колізіями, характерними емоціями відповідно до тих чи інших подій. Утілення вистави у розширеному форматі великої сцени зі збільшенням складу оркестру і хору, в оновленому дотичному сценографічному оформленні, переопрацюванням музичної складової твору з ілюстративного на дієвий компонент призвело до перетворення драматичної вистави у музично-драматичну.

3. Поступово музично-драматична версія вистави за твором М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» змінила свій формат на оперний завдяки переоркеструванню твору зі збільшенням музичної складової та уникненням розмовних діалогів. Останній оперний формат був реалізований у 1950-х роках Національною оперою України та, на жаль, забутий режисерами на 70 років. Музично-драматична версія твору пережила істотні зміни у музичній частині та й нині активно використовується музично-драматичними театрами України, про що свідчать створені за останні 10 років вистави Хмельницького, Сумського, Дніпропетровського та інших театрів.

4. На підставі аналізу різних модифікацій твору Миколи Лисенка здобувачем була обрана першOVERсія нотного матеріалу опери у виданні

Л. Ідзіковського, що лягла в основу концептуального бачення оперного проекту «Майська ніч» з поділом на 3 картини (Сільська околиця, Біля ставка, Весілля), 5 сцен, 12 музичних номерів з розмовними діалогами, загальною тривалістю — одна година.

5. Художньо-образне вирішення вистави передбачало застосування елементів національної сценографії українського села, символів свята Русалчиного Великодня з використанням арт-технологій для підсилення фантастичної сцени з русалками.

6. Задля вирішення мізансцен автор розглянув яскраві образи живопису, що відображають сцени українського побуту, відповідних персонажів у їх пластично-пантомімічному вираженні, містичних сцен фантастичних слов'янських русалок тощо. До них належать картини М. Пимоненка, І. Крамського, С. Кожина, К. Трутовського, Г. Семирадського тощо.

РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОНЦЕПТ УТІЛЕННЯ ОПЕРНОГО ПРОЕКТУ «МАЙСЬКА НІЧ» ЗА ТВОРОМ М. ЛИСЕНКА

3.1. Переопрацювання оперної вистави в телевізійну версію

3.1.1. Причини звернення та переосмислення означеної тематики в телеверсію вистави

В умовах соціокультурних викликів сьогодення опера «Майська ніч» з ліричною та комічною спрямованістю здійснює естетичний, емоційний вплив на глядача, надає йому психологічну підтримку та має своєрідний терапевтичний рекреаційний ефект. Лірична складова опери з її витонченими мелодіями та романтичними сценами сприяє створенню особливої атмосфери, в якій глядач занурюється у світ почуттів та емоцій. Це допомагає відчувати моменти краси та ніжності у складних умовах війни, яка торкнулася кожного українця. Комічна складова опери зі своїми жартами, ситуаційними стрімкими розв'язками та кумедними персонажами сприяє створенню позитивного настрою та відволіканню від нагальних проблем. Така оперна постановка має особливе значення для людей, які страждають від психологічних травм. Вона є своєрідним засобом психотерапії та душевного відновлення, яке створюється завдяки можливості розслабитися, забути про турботи та відчувати гарний настрій.

Завдяки використанню масових сцен опера забезпечує соціалізацію глядачів. Подолання відчуття ізольованості та відчуженості, що виникло в українців на фоні пандемії та військового конфлікту, є важливим для підтримання морального духу суспільства. Більш того, опера сповнена показом народних традицій, яскраво відображених у святкуванні «Русалій». Участь головних персонажів, хору та учасників хореографічно-пластичних сцен створює атмосферу багатоголосного об'єднання, колективної дії, спільності та взаємодії між артистами та глядачами. Синтез хору та хореографії додає твору динаміки і руху, розширює масштаб вистави і створює яскравий візуальний ефект. Цей компонент видовища підкреслює значення спільного зусилля та передає глядачам відчуття сили та єдності.

Жіночі та чоловічі образи опери демонструють силу волі, емоційну глибину та здатність до подолання перешкод. Реалізація вистави «Майська ніч» створює можливості для виконавців розкрити свій творчий потенціал, здійснити творчі задуми. Це є важливим кроком у напрямку суспільства з толерантністю та повагою до кожного індивіда, пропагуванні основних ціннісних орієнтирів.

Вистава «Майська ніч» за твором М. Лисенка була запропонована у вересні 2021 року автором наукового обґрунтування головному режисеру Дніпро Опері О. Дугінову, який відшукував шляхи розширення репертуару національного матеріалу в прагненні стратегії театру підвищити статус до Національного. Ця тематика була підтримана Дугіновим, адже зміцнення національної ідентичності та збереження духовної культурної спадщини є одним із головних соціокультурних завдань, на виконання якого спрямована постановка опери. Ще одним фактором обрання та схвалення Дугіновим означеної драматургії було приурочення вистави до ювілейних та знакових дат з життя великого Майстра М. Лисенка та його твору «Майська ніч, або Утоплена». У 2022 році відмічалось 180 років від дня народження та 110 років від дня смерті видатного композитора, у 2023 році – 140 років від дня створення шедевр української оперної класики «Майська ніч, або Утоплена». Від вересня 2021 до лютого 2022 року велась підготовча переговорна робота, за результатами якої дійшли домовленості:

1) для оперної вистави використовується оригінальний клавір у виданні Л. Ідзіковського, що є передруком композиторського оригіналу; знайдені варіанти в друці для Києва та Львова. Партитура мала бути надана О. Дугінову з Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

2) означені 18 номерів та розмовні діалоги складали драматургію з трьох дій та двох картин оперної вистави загальним хронометражем 1 година 40 хвилин. Структура вистави зберігала в першій дії лірично-романтичну сцену Левка з Галею; лірично-комічну сцену «Троїцькі вінки» (дівчат з Калеником з

використанням хору та балету); напружену сцену Голови села з Галею; жваву сцену Левка з хлопцями (з використанням чоловічого хору). У другій дії (у домі Голови) — лірико-комічну сцену Горпини (Зовиці) з Писарем (сольні арії, дуети, балет); комічну сцену Голови з Винником та Калеником; напружено-комічну сцену бешкетування Левка з хлопцями (хор) з одного боку, та Горпиною, Калеником, Винником у пошуку розбійників з другого; у третій дії першій картині — фантастичну сцену Левка з русалками та Панночкою (з балетом, хором, аріями); у третій дії другій картині (сцена весілля) — радісно-комічну сцену Голови з Калеником, Винником, Горпиною, Писарем, дівчатами та хлопцями(хор, балет), Левком з Галею;

3) репетиційний процес починається з 1 березня 2022 року, як спільний, на базі Дніпропетровської академії музики ім М. Глінки. Головні, другорядні персонажі та хор підбираються викладачем Ю.М. Худієнко з числа кращих студентів — співаків-акторів;

4. оркестр, хор, балет майбутньої вистави складають артисти Дніпро Опери, там само проводиться робота з технічними цехами у розробці сценографії. Прем'єра вистави як спільний проект з академією музики окреслюється на кінець травня-початок червня 2022 року.

У зв'язку з початком воєнних дій 24 лютого 2022 року співпраця призупинилася. Дніпро Опера стала важливим хабом з гуманітарної допомоги біженцям та переселенцям, а Дніпровська академія музики перейшла на дистанційний формат навчання.

Запрямований формат був перепрацьований до реалій сьогодення на базі Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, а створена телеверсія орієнтована на вирішення соціокультурних проблем. Сюжетні події та особливості цієї опери мають вагомий потенціал у посиленні національної самосвідомості та пропагуванні української культури. Головні герої опери уособлюють український дух, традиції та мову, що стають символами національної ідентичності.

Звернення до формату телеверсії опери окреслене з кількох причин. В умовах війни неможливо побудувати стабільний репетиційний графік. Телережисура оперних українських вистав є важливим елементом у промоції вітчизняної культури незалежно від місця проживання, фінансового стану або фізичних можливостей. Демократизація та доступність телеверсії дає змогу транслявання вистави для всіх прошарків суспільства. Вона дозволяє глядачам насолоджуватися оперою у зручній для них спосіб — удома в телевізорі, комп'ютері або мобільному пристрої. Це розширює аудиторію оперного мистецтва і сприяє розвитку культурного смаку глядача. Телеверсія покликана на вирішення професійних питань, адже наразі в інтернеті немає жодного оперного відеозапису цього твору, що робить неможливим знайомство з прикладами виконання номерів співаками-акторами та режисерськими інтерпретаціями. Телеверсія існує в інформаційному просторі незалежно від часу та подій у світі, це цінна форма мистецтва, яка дозволяє зберегти сучасну інтерпретацію твору.

3.1.2. Узгодження оновленої концепції проекту з постановочною групою

Запис створеної телеверсії відбувся на базі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. В умовах неможливості побудувати стабільний репетиційний графік було вирішено:

1) скоротити загальний хронометраж до однієї години, зменшити склад співаків акторів, хору, балету до 19 чоловік, які зможуть відповідально відвідувати офлайн репетиції. Виокремити основні картини, що впливають на рух сюжету, за головними подіями зі збереженням основних драматургічно-важливих сцен. Не використовувати картину «У хаті Голови села», оскільки означені сцени в ній не впливають на основні події, а лише додають комічності ситуації. Проблему замалої кількості виконавців масових сцен вирішити перевдяганням та зміною гриму у дівчат, які у першій картині втілюють селянок, у другій — русалок, у третій — повертаються до першого образу;

2) створити розгорнуту романтично-ліричну сцену Левка з Галею, що загострює проблему неможливості отримати батьківський дозвіл на шлюб. Збудувати масові сцени дівчат та хлопців, які створюють обрядовий колорит з використанням пластично-пантомімічних, балетних, хорових сцен. Використати сцени Левка, Голови, Галі та хлопців для означення реакції героя на егоїстичне бажання батька самому одружитися з Галею. Окремою картиною зобразити містичних русалок, Панночку, Левка з сольними характеристиками; балетом, хором, що є кульмінацією твору; адже Левко отримує лист-наказ комісара про його обов'язкове одруження з Галею. Картину весілля створити з використанням усіх учасників вистави: дівчат, хлопців, Голови, Каленика, Левка, Галі з піснями, хором та балетними елементами;

3) не орієнтуватися на розтягнутий репетиційний процес у зв'язку з безпековою ситуацією; на вивчення нотного матеріалу виділити 2 тижні (з 1 по 15 травня). За цей час провести застольні читки та співанки; за 4 тижні провести паралельні, звідні, генеральні репетиції (з 15 травня до 11 червня); провести зйомку по картинах 11 червня, та до 19 числа змонтувати телеверсію з використанням відеоефектів, переходів крупного та загального планів;

4). задіяти технічні цехи Оперної студії академії для підбору можливих матеріальних ресурсів у відображенні притаманної місцю дії сценографії: технічно-інформаційний цех з апаратурою для створення проекції зіркового неба та переливів води для означених сцен у пункті 2; костюмерний цех для підбору, підготовки костюмів для головних та другорядних персонажів, хористів, дівчат балетних сцен з використанням народних типових костюмів та елементів соціальної, характерно-емоційної приналежності; електро-освітлюваний цех — для втілення сценічного підсилення атмосфери ночі, ставку, весілля; декораційний цех — з підбором елементів квітів, папороті, гілок, затишного тинка, зеленого покриття для умовного русалчиного ставку; реквізитний цех — для підбору притаманних образам персонажів речей (бандури для Левка, дівочих купальських та русалчиних вінків, пляшки діду-

п'яничці Каленику, пов'язки на око та медалі Голові села тощо); монтувальний цех — для створення двох вимірів місця дії: на сцені — реальний світ сільської околиці; під сценою — фантастичний світ ставку з русалками;

5) провести запис вистави у супроводі фортепіано у Камерному залі у зв'язку з відсутністю партитури. Специфікою запису окреслено використання двох відеокамер з деталізованим чергуванням загальних та крупно-планових кадрів. Залучити диригента для співпраці у формуванні та організації виконання музичного малюнку артистами;

б) у процесі відеомонтажу додати картини відомих художників із зображенням ландшафту сільської місцевості, русалчиного ставку у зв'язку з відсутністю технічної можливості змінити задник в означеному залі. Додати візуальні ефекти переливів води та місячних зірок задля посилення наявного ефекту використаної проекції під час живого запису.

3.2. Особливості постановочно-репетиційного процесу для телеверсії опери

3.2.1. Визначення завдань виконавському складу в контексті розвитку сценічної дії

У першій сцені Левка з Галею композитор надає ліричну, романтичну мелодику, що відповідає визначеному архетипу героя за класифікацією К. Пірсон — *безневинний (Innocent)*. Левко не проявляє стрімкого бажання вирішувати проблему з отриманням дозволу на шлюб від батька, що було використане постановником у мімічно-пластичній моделі персонажа. У свою чергу, елементи переживання, закладені у музичній та розмовній характеристиках зовнішнього прояву недовіри Галі, її сумніву у реальному бажанні Левка отримати дозвіл на шлюб, використані режисером у побудові емоційної та мізансценічної складових образу. За першим покликом Левка Галя не виходить до нього.

Прояв архетипу *славний малий (Everyman)* у означених завданнях виконавцю, що втілює персонажа Левка, ґрунтується на поєднанні моделі з притаманними рисами *бунтаря (Outlaw)* та *героя (Hero)*. Він випадково стає свідком освідчення батька його нареченій. За зверненням Левка про допомогу на сцені з'являються друзі-хлопці, які допомагають йому визволити Галю від дурної розмови з егоїстичним батьком. Одразу ж, після усвідомлення справжніх бажань Голови, характер Левка, за задумом постановника та згідно з музичною характеристикою, змінюється на бунтарський. Притаманна мімічно-пластична модель закладена у драматургії твору. У виконанні тріо Левко лає батька, оголошує йому війну. Він стає воїном з притаманною наполегливістю, упертістю. Левко знімає рожеві окуляри щодо можливої домовленості зі старим дурнем. Після означених подій його характер міцнішає, не боїться він і містичних русалок. Йдучи до їх ставка, Левко розуміє, що це небезпечні фантастичні істоти. Постановником вирішено, що Панночка хапає за руку хлопця, рятуючи від русалок, адже у стані афекту — головний герой не розуміє, до чого це може призвести.

Окрім того, Левко усвідомив, що легенда про Панночку – це реальна трагічна історія дівчини. Його бунтарський характер заспокоївся, а потім змінився на героїчний. Відчуваючи сміливість, він погоджується віднайти мачуху-відьму, яка каламутить воду у ставку та не дає потопельницям спокою.

Створена модельна поведінка Галі пов'язана з архетипом *спокусниці (Lover)*. Визначеної К. Пірсон окремі риси архетипу відчуються кризь розгортання подій твору. Водночас, притаманні риси етнопсихології дівочого образу в українському суспільстві надають їй специфічних рис. Згідно із рольовими завданнями Галя користується своєю вродою та охоче перебуває у центрі уваги. З першої сцени з Левком її поведінка відображає деяку невпевненість щодо рішучості Левка одружитися, проте вона довіряє хлопцю. Не втікає Галя, й залишившись сам на сам з Головою, який їй освідчується. По-перше, згідно із морально-ментальними вітальними традиціями — це неввічливо, по-друге, вона обережно запитує у нього про дозвіл на шлюб.

Притаманна стриманість української дівчини, окреслена завданням виконавиці ролі Галі, відображається у спокійних, ввічливих поклонах, які б нісенітниці не намагався нав'язати їй Голова. Галя хоче любити та бути коханою. Проте, коли відчуває небезпеку та безвихідність ситуації, її партія в тріо наповнюється переживаннями не за себе, а за долю коханого, що повністю протилежне архетипу К. Пірсон. Інтернаціональна архетипна модель не підходить у цій ситуації. Її партія у тріо – вже не про себе, а про коханого хлопця. Притаманний кордоцентрим українців, відчуття поклику серця з нерациональними вчинками яскраво проявився у цьому образі.

Голова села, батько Левка (Явтух Макогоненко) постає перед глядачем, згідно із завданнями постановника, у відповідності моделі К. Пірсон *правитель (Ruler)*. Він встановлює правила гри; йде до своєї цілі, не звертаючи увагу на притаманні етносу моральні закони. Його нав'язливе бажання отримати у наречену Галю також співпадає з інтернаціональною моделлю одержати вподобане будь-якими шляхами. Не спиняється він, навіть, програвши друзям Левка у бійці. Співпадає і притаманна козацтву ментальна риса ірраціонального, що в деяких випадках веде до ізолюваності, відчуженості, конфлікту усіх з усіма. Єдиний вагомий чинник, який поступово руйнує і цю інтернаціональну модель — це думка громади та притаманна ментальна специфіка демократичності суспільства. Згідно із завданнями постановника, з кожною сценою Голова села поступово стає непевним у своїх діях, відчуваючи незгоду громади. Знайшовши у фінальній сцені сплячого сина біля ставка, батько намагається вдарити Левка, проте зупиняється від слів Каленика (до того у сцені «Троїцькі вінки» Каленик не був для нього важливою перепоною). Вирішальним приводом згоди Голови на шлюб молодих стає лист комісара, від уваги якого Пан Голова радіє та в комічній манері відмовляється від свого попереднього бажання.

Каленик постає перед глядачем в архетипній інтернаціональній моделі *блзня (Jester)*, він проявляє одне бажання — провести весело свій час. Маючи приклад для наслідування, що проявляється у Голові села, Каленик не проти

залицятися до молодих дівчат. Модель поведінки Каленика, згідно із завданнями постановника, також не пов'язана з бажанням проводити марно свій час, яке притаманне інтернаціональному архетипу. Адже згідно з характеристикою соціальних верств українського суспільства деякі козаки після розформування січей не змогли знайти своє місце у світі та адаптуватися до корисного громадського життя, заливаючи свою незатребуваність горілкою.

Панночка (утоплена, що стала русалкою), згідно із завданням постановника, уособлює риси інтернаціональної архетипної моделі — *чарівниця (Magician)*. Вона має силу змінити долю Левка, має мрію — спокій у іншому світі. Притаманна риса інтернаціональної моделі уособлює лідерські якості, яка співпадає у творі з керівництвом над русалками. Окрім того, брудну роботу вона не хоче робити своїми руками, а бажає маніпулювати оточенням. Поведінка Панночки частково співпадає з інтернаціональним архетипом, але відрізняється від нього означеною специфікою ментальних рис, хоча повністю не конфліктує з ними. У народних віруваннях русалками вважались істоти, що обов'язково допоможуть. Потрібно їх задобрити дарами, вчинками. Окрім того, драматургією визначено, що саме Левко, граючи на бандурі, може виманити мачуху-відьму музикою, тобто Панночка безсила без музики Левка та не має бажання маніпулювати ним.

3.2.2. Постановочно-репетиційний процес крізь призму оновлених мізансцен

Згідно з музичним аналізом лисенківської драматургії Л. Корній [54, с.332] звернула увагу на факт, що опери Лисенка мають змішаний тип побудови, де закінчені номери існують разом з наскрізними сценами. Автор наукового обґрунтування звернув увагу на цю особливість у пункті 2.2.3 на прикладі Галі у сцені з дівчатами, що створює певну незрозумілість у мізансценічному вирішенні логічного перебування персонажа на сцені чи за лаштунками.

Окрім Галі, ця проблема є характерною для появи Левка та Каленика. Левко стає випадковим свідком освідчення свого батька нареченій дівчині. Галя, користуючись нагодою неочікуваної зустрічі з Головою села, просить дати дозвіл на шлюб з його сином Левком, але старий агресивно реагує відчуваючи конкурента. Розмова між персонажами перетікає у тріо, де з'являється музична партія Левка, хоча до цього не було ані музичної характеристики, ані розмов. Можливо було вирішити появу Левка під час розмови Галі та батька, проте таке рішення було переосмислено, бо втрачається глядацька увага від основної проблеми колоритних персонажів — на передньому плані, до Левка — на задньому. Було вирішено, що Левко з'являється з початком тріо, ховаючись від Галі та Голови. Така ситуація не відволікає глядача від основних подій, але акцентує здивування Левка від почутого. Тріо підкреслює, що Левка не побачили. Персонажі співають про свої переживання: Галя — ліричною партією переживає неможливість вмовити Голову села надати дозвіл на шлюб; Голова вмовляє Галю полюбити себе; а від Левка звучить сердита лайка в адресу батька. По закінченні тріо Левко оголошує війну старому, кличе хлопців на допомогу.

Дід п'яничка Каленик відшукує вінок дівчат після сцени «Троїцькі вінки» та йде до них. Несподіваний «наречений» лякає дівчат своєю появою, зникають їх активні розмови. Подібно до сцени з Левком було вирішено, що дівчата ховаються за лаштунки від непроханого гостя, допомагаючи глядачу зосередитись на комічному образі Каленика. По черзі виглядаючи із-за лаштунків, дівчата вступають з ним у розмову тільки тоді, коли їх партія виписана композитором.

Переосмислення розгорнутої сцени Галі та Левка. Композитор написав на початку опери монологічну сцену з декількох музичних номерів для характеристики Левка: пісню «Ой, ти місяцю-зоре», речитатив та серенаду Левка «Нічка спускається», арію «Не лякайся і не гайся». Левко співає про ніч, а потім кличе Галю до вечірнього побачення. Розгорнута монологічна сцена не притаманна популярній музично-драматичній версії, адже немає швидкого

розвитку подій, подальша розгорнута сцена з Галею до появи першої головної події — зав'язки приблизно 40 хвилин, що не відповідає концентрації уваги сучасного глядача. Означене у рецензіях до вистави за життя композитора використання розмов було втілено постановником. Мізансцену було вирішено побудувати з включенням драматичного тексту, арії Левка, розмовою закоханих, кантиленою Галі, спільного дуету та балади Левка про фантастичну русалку. Скомпонована сцена триває 20 хвилин. Глядач дізнається про головні переживання молодят (бажання одружитися, головну проблему — уникнення батьком цієї розмови та легенду про містичну русалку) та в подальшому очікує їхнього вирішення.

Оговорено обов'язкове використання хормейстером диференціації хористів на різні персоніфіковані групи, які зображають дівчат, русалок та хлопців. Їх музичні партії обов'язково мають звучати спільно і зрозуміло. Специфіка побудови хору вимагала від хормейстера розділити їх на пари, щоб у балетно-пластичних сценах вони змогли впевнено музично орієнтуватися та підтримувати звучанням одне одного. У зв'язку з діалогами між хористами, головними персонажами та групою дівчат з балету у мізансценічних ситуаціях «Троїцьких вінків», «Парубки гуляють», «Русалки», «Весілля», була надана дотична спільна дієвість окремим групам хористів. Хористи зображали подруг Галі, друзів Левка, містичних русалок та молоді пари.

Означений обряд «Гра у ворона» — створений постановником у ігровій формі, що відповідає задуму композитора. Дівчата з балету втілили ігрову групу русалок, яка поєднувалась з русалками-хористками. Виписані музичні характеристики у хорі «вже місяць над нами високо» інтонаційно близькі з русальними та весняними піснями, на що вказує Л. Корній [53, с.345]. Дану специфіку відчула хореограф-постановник Т. Терлецька, з якою попередньо домовились використати елементи танців у реальній сцені сільських дівчат, де вони заплітають вінки, та у фантастичній — з русалками. Запропонована хореографом модель базувалася на використанні притаманних українській обрядовості хореографічних малюнках з трансформацією в окремі рухи

властиві русалкам та дівчатам. Сцена весілля була побудована хореографом із застосуванням елементів вінчання: проходження молодих крізь арку з пар, вітальними поклонами, величальними хороводами.

Мізансценічне вирішення ґрунтується на втіленні яскравих образів. Автор наукового обґрунтування звертається до робіт відомих художників, розглянутих у пункті 2.2.3; використовує характерні пози, міміку та рухи у динамічному поєднанні зі сценічною дією. Окремі мізансцени підкреслюють наповненість дійства та використовуються як основоположні. Вони створюються завдяки образам з картин: сцена Галі та Левка — «Не жартуй», «Побачення» (1905, 1908) М. Пимоненка; сцена «Троїцькі вінки» — «Ніч перед Івана Купала» Г. Семирадського, «На Івана Купала» І. Сердюка; сцена Русалок — «Русалки» І. Крамського, «Іванів день» В. Горанова, «Обличчя русалки» Д. Делавера; сцена весілля — «Весілля» О. Кулакова.

3.2.3. Узгодження взаємодії виконавців та структурних підрозділів із забезпечення художньої цілісності вистави

Завдяки співпраці із завідувачим художньо-постановочною частиною оперної студії академії В. Александровичем була проведена робота щодо задіяння цехів театральної студії зі створення художньої цілісності вистави.

Монтажний цех. Декорації. Окреслений макет сцени поєднував дві картини. На сцені — околиці села. Зліва направо сцени — пандус, малий та великий декоративні пеньки, тинок. Пандус — місце для надання переваги певним персонажам, використовується у сцені Панночкою, яка підіймається над пластичною аркою русалок та підкреслює статус головної над ними. Звідси Панночка з Левком видивляється мачуху-відьму у сцені пошуку «Гра у ворона». Декоративні чорні пеньки накриті мішковими тканинами, що характеризують аграрну специфіку селянства; адже «Русалчин Великдень» починався з повернення жінок з поля. Між пеньками додані сухі гілки та поодинокі квіти, що уособлює початок росту зелені у травні місяці. Окрім того, приховане місце між мішками та пандусом використовується для схову реквізиту: листа комісара та весільного вінка, які, за задумом постановника,

вручає Панночка Левку в нагороду за поміч. З правої сторони — лозовий тинок, характерний для українського сільського двору. Він умовно зображує місце дії біля хатини та прикрашений квітами, зеленню, мітлами, глечиками, кошиками, відповідними сільському побуту. За тинком створений третій план; Левко використовує його у сцені підслуховування розмови Голови з Галею. Під тинком знаходяться палиці, які застосовує Голова для залякування собак і хлопців.

Під сценою — ставок, простір русалок. Він створений завдяки зелено-болотного кольору покриттю підлоги; дерев'яним корінням; папороттю. Окрім того, папороть була закріплена на завісу і лаштунки та сходи, що створює ефект розростання зелені угору, притаманному цій місцевості. Тут відбувались сцени русалок, їх пісні, танки. У цей простір спускається Левко до русалок, які заманюють його, але Панночка спасає героя від них. Окремий простір для русалок допоміг створити додатковий ефект танцювальної обрядовості.

Електроосвітлюваний цех. Світло. Співпраця з освітлювачем дозволила створити відповідне виставі освітлення. Основні напрями роботи були направлені для підсилення атмосфери ночі, ставка, весілля. Світло на сцені акцентувало увагу на подіях у реальному світі, а затемнення сцени та підсвітлення водного простору привертало увагу глядача на фантастичний ставок. Окресленим було використання заливного та прямого освітлення з відтінками білого, зеленого, жовтого в залежності від динаміки сцен. Окрім світла із залу було задіяно його використання на сцені. Завдяки переносним приборам був створений ефект затишку, вечора; у сцені весілля — яскравого ранку; у сцені з русалками для посилення атмосфери ставка — переважно болотно-зелений колір із вкрапленням білого для характерного місячного сяйва. Окремо були висвітлені обличчя героїв для підсилення сприйняття їх емоцій.

Технічний відділ академії. Співпраця з технічним відділом дозволила втілити проєкційні ефекти на записі опери. Проєкційна та комп'ютерна

апаратура була підібрана у відповідності з форматом сцени, специфікою впливу проєкційного світла на різні матеріали одягу сцени. Використана техніка допомогла зпроекувати зіркове небо та переливи води для означених сцен. Створена графічна проєкція потребувала корективів під час підготовки запису. Підлаштування форми та кольору проєкції відбувалось з технічними особливостями відеоформатів анімацій. Вдалі переливи води яскраво віддзеркалювались на білих костюмах русалок та надавали їм фантастичного ефекту.

Костюмерний цех. Костюми. Співпраця з костюмером дозволила підібрати, підшити, звузити чи розширити 31 костюм означених персонажів в залежності від розмірів виконавців. 12 костюмів для Галі та дівчат з відповідним підбором сорочок, плахт, фартушків, поясів, кольорового намиста; 12 костюмів для Панночки та русалок — легких довгих свиток з вшитими нитками срібного та зеленого кольору; 7 чоловічих костюмів для хлопців — сорочок, шаровар, поясів, свиток; для Голови села окрема отаманська шапка та відповідний коштовний жупан. Для образів реального світу підбрані 19 пар сап'янців червоного та чорного кольору — 12 дівчатам та 7 чоловікам. Русалки, за задумом автора, у відповідності до слов'янських образів — босоногі.

Грим. Співпраця з гримерами дозволила створити відповідний грим молодим дівчатам, зістарити виконавців Голови села та Каленика, підкреслити бліді обличчя русалкам. Обумовлена косметика на склад з 31 образу включала використання фурнітури для створення притаманних українським дівчатам зачісок. Набори тіней з переважаючими зеленими відтінками для підкреслення образів русалок; світлі та темні тони, пудри, крем-пудри для відповідного освітленню гриму; туші, лайнери, олівці для підкреслення форми очей в умовах запису крупних планів телеверсії тощо.

Реквізитний цех. Реквізит. Співпраця з реквізитами допомогла підібрати відповідні речі та деталі у відповідності індивідуальним характеристикам персонажів: бандури для Левка; пляшки діду-п'яничці

Каленику; пов'язки на око, медалі, палиці Голові села; різні деталі декорацій: папороть, зелень, квіти, гілки тощо.

Група фото та відеозапису. Співпраця зі зйомочною групою допомогла професійно створити відеозаписи крупного, загального та середнього планів. Два оператори вели зйомку на дві відеокамери. Фотографи допомогли зберегти окремі кадри сцен, персонажів.

3.3. Алгоритм створення телевізійної версії проекту

3.3.1. Складання графіку послідовності телезапису структурних компонентів проекту

Запис телеверсії відбувся 11 червня 2023 року. Означений час запису з 9:00 до 14:00. Графік відеозйомки організовувався за принципом місця дії. У живій сценічній виставі Лисенка це було би послідовне представлення сільської околиці-русалок-сільської околиці з відповідним триразовим гримуванням та перевдяганням. Процес відеозапису надав можливість записати окремо реальний та фантастичний світі із запланованими перервами. Організована послідовність у відвідуванні гримерної та костюмерної базувалась на почерговому поділі персонажів на групи по 6 чоловік. Задіяно було три гримера та два костюмера з відповідними приміщеннями. Загальна картина зйомок виглядала наступним чином:

- з 9:00 до 11:00 години — групи по 6 чоловік почергово гримуються та перевдягаються; вільні групи долучались до розпівок з концертмейстером; вмикається вже розставлена та підготовлена світлова, проекційна апаратура;
- з 11:00 до 12:00 години — запис реального світу в українських традиційних костюмах без зупинок та послідовно: лірико-романтичної сцени Левка та Галі (розмова та арія Левка, розмова Галі та Левка, Кантилена Галі, дует Галі та Левка, розмова Галі, балада Левка, розмова Галі та Левка); сцени «Троїцьких вінків» (дівочий хор, розмови дівчат, розмова Каленика, вихід та пісня Каленика); сцени Голови, Галі, Левка (розмова Голови з Галею; тріо Голови, Галі, Левка; розмова Галі, Левка, хлопців з хору; парубочий хор);

- з 11:30 до 11:40 години — перерва;
- з 11:40 до 12:00 години — запис фінальної весільної сцени у традиційних народних костюмах: Левко на сцені спить з отриманим від Панночки листом комісара; розмова Голови та Каленика; вихід усіх персонажів на сцену; величальний хор; поклони;
- з 12:00 до 13:00 години — перевдягання та перегримування дівчат у русалок; паралельно йде запис варіантів сольних номерів для можливого використання у монтажі. Окрім того, оператори знімають різні короткі відео декорацій, акторів для подальшого створення яскравих переходів зі зміною картин;
- з 13:00 до 13:40 години — запис фантастичного світу русалок у відповідних костюмах, без зупинок та послідовно: розмова Левка; сцена Русалчиного хору (русалки, Левко, Панночка); сцена «Гра у ворона» (Левко, Панночка, русалки).

3.3.2. Монтаж і підготовка телеверсії проекту до презентації спеціалізованій раді

Монтаж та підготовка телеверсії проекту готувалися у співпраці з М. Андрєєвим — випускником кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П.І. Чайковського 2005 року, викладачем кафедри журналістики та нових медіа Київського університету імені Бориса Грінченка, фахівцем та співробітником провідних телеканалів України, таких як: СТБ, НОВИЙ, 1+1, ТЕТ тощо. У його творчому доробку — телевізійні проекти: «Класик-прем'єр» на Першому Національному (2001-2007) — режисер; «Зважені та щасливі» на телеканалі СТБ (2010-2011) — режисер; «Хата на тата» на телеканалі СТБ (2013-2014) — режисер; «Одруження наосліп» на телеканалі 1+1 (2018-2020) — редактор; «Моя суперродина» на телеканалі 1+1 (2023) — журналіст-редактор.

Масштабність та багатоелементність сценічного дійства вимагала багатокамерної зйомки. Таким чином, телеглядач має можливість побачити не лише загальний план, але й необхідні елементи для розуміння драматургії. У

той самий час режисер має змогу більш детально показати розвиток дії і зробити окремі візуальні акценти на важливих елементах. У цьому випадку було використано дві відеокамери. За основу було взято матеріали крупних, середніх планів та додано відео з камери загального плану.

Монтаж телеверсії виконувався у декілька етапів: перегляд відзнятого матеріалу з усіх камер; синхронізація усіх відео-аудіо треків; видалення невдалих фрагментів; відбір кращих дублів; власне відеомонтаж (за принципом переключення камер), накладення відеоспецефектів; титрування, корекція кольору; рендер.

Для відеомонтажу було використане професійне програмне забезпечення: відео-редактор Adobe Premier Pro, редактор відео-ефектів Adobe After Effects та програма рендеру Adobe Media Encoder.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Застосування експериментального, жанрово-стилістичного, інтерпретаційного методів дослідження задля визначення режисерського концепту утілення оперного проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка дозволило дійти наступних висновків.

1. Переосмислення первісного творчого задуму оперного проекту у формат телеверсії вистави було обумовлено причинами неможливості його втілення у Дніпро Опері, пов'язаними з початком воєнних дій на теренах України. Постановка і запис телеверсії опери були здійснені у Камерному залі Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

2. Узгодження з постановочною групою оновленої концепції проекту спонукало корекцію рольових завдань виконавського складу згідно зі специфікою режисури телеопери.

3. Постановочно-репетиційний процес також був скорегований у відповідності оновлених мізансцен з окресленням вузлових моментів у розвитку драматургії телеопери.

4. Узгодження взаємодій виконавців та структурних підрозділів забезпечило художню цілісність вистави в контексті алгоритму створення її телевізійної версії та підготовки проекту в цілому до презентації.

ВИСНОВКИ

1. Соціокультурний аспект дослідження національних образів у опері М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» дозволив з'ясувати специфіку проявів їх архетипів: інтернаціональних за класифікацією К. Пірсон — безневинний (Innocent), славний малий (Everyman), бунтар (Outlaw), герой (Hero), спокусниця (Lover), правитель (Ruler), блазень (Jester), чарівниця (Magician); та українських ментальних — долі, обрядовості, рівності, землі, матері тощо; ментальності, психології, соціальної диференціації крізь призму культурних традицій українського етносу. Ментальний зміст національного характеру героїв проявляється у кордоцентризмі, антеїзмі, протистоянні владі. Притаманні етнопсихічні та психологічні реакції дійових осіб залежать від місцевості, родини, регіону, міфічної свідомості. Система національно-культурного спілкування крізь призму етнопсихології окреслює особливості вербальної та невербальної мови, що обумовлена: віковими, соціальними, культурними, трудовими та етично-моральними аспектами. Дослідження з етнографії окреслюють дотичні риси одягу, місця дії, соціальної диференціації. Притаманна обрядовість у подіях лисенківської опері — народне свято «Русалчин Великдень» (його інші назви: Русалії, Зелений тиждень, Русальна неділя, Русалчин тиждень) включає землеробську, ритуальну, міфологічно-містичну та народно-музичну традиції.

2. Літературним джерелом твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» стала однойменна повість М. Гоголя, яка привернула до себе увагу драматурга М. Старицького яскравим національним колоритом, гостро-характерними образами персонажів, історичною достовірністю відображень народних традицій, вірувань, обрядів, звичаїв тощо. Твір М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» у ході сценічного життя зазнав еволюційних видозмін, обумовлених поступовим збільшенням музичного компонента та його симфонізації у порівнянні зі зменшенням розмовно-діалогічної складової. Означена еволюція твору відбувалася у зміні форматів вистав: драматичної, музично-драматичної, оперної з надбанням характерних жанро-

стильових ознак. Режисерське переосмислення здобувачем означеного твору М. Лисенка в оперний проект «Майська ніч» на підставі еволюційних видозмін оригіналу спирався на першOVERсію нотного матеріалу опери у виданні Л. Ідзіковського. Художній образ вистави був сформований на основі синтезу елементів національної сценографії українського села, символів свята «Русалчиного Великодня» з використанням арт-технологій у фантастичній сцені з русалками. Вирішення вузлових мізансцен було створено на підґрунті опрацювання пластики, жестів, поз, міміки образів живопису зі сценами українського побуту та фантастичними істотами — русалками.

3. Режисерський концепт утілення оперного проекту в аспекті створення його телевізійної версії передбачав синтезування специфічних прийомів театральної та кіно-режисури, що спонукало створення оновленої концепції вистави та її узгодження з постановочною групою задля визначення скорегованих рольових завдань виконавців. Організація постановочно-репетиційного процесу була спрямована на специфіку телезапису крупних, середніх планів із додаванням відео загального плану, акцентуванням окремих візуальних елементів на вузлових мізансценах. Під час відеомонтажу було використане професійне програмне забезпечення: відео-редактор Adobe Premier Pro, редактор відео-ефектів Adobe After Effects та програма рендеру Adobe Media Encoder. Ретельне дотримання алгоритму створення телеверсії проекту із забезпеченням художньої цілісності вистави сприяло його якісній підготовці до презентації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С.170-175.
2. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. 3-є вид., доп. й перероб. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
3. Балтаджи П.М. Поняття «ментальність» у сучасних наукових дослідженнях // Актуальні проблеми політики: зб. наук. праць. Одеса : Фенікс, 2012. Вип. 45. С. 21–28.
4. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енцикл. вид. у 2 т. Т. 1 (А– Л). Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.: іл. 8.
5. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енцикл. вид. у 2 т. Т. 2 (М– Я). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2010. 256 с.: іл.
6. Білас О. І. Роль музики в українському драматичному театрі кінця ХІХ - початку ХХ ст. // Українська музика: щоквартальник. Львів, 2017. Число 3 (25). С. 59–69. Режим доступу:<https://ukrmus.files.wordpress.com/2018/01/2017-3-n25-09.pdf> (дата звернення 23.08.2023).
7. Білокінь С. У пошуках української душі // Українська душа / за заг. ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. С. 120-126.
8. Бондаренко О.В. Українська ментальність у розмаїтті національних ментальних формоутворень і архетипів: історико-культурний аспект // Гуманітарний вісник Запорізької Державної Інженерної академії. Запоріжжя, 2008. № 32. С. 66–78.
9. Борецький В. Огляд музичних новин театра М. К. Садовського за минулий сезон // Сяйво, другий рік, квітень. Київ: Друкарня Київської 2-ї Артїлі, 1914. С. 131-134.
10. Борисова Т. В. Особливості трактування образу русалки в українській та світовій міфології // Педагогічна освіта: теорія і практика. 2012. Вип. 12.

С. 285- 290. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2012_12_54 (дата звернення 23.08.2023).

11. Боровицька О. М. Архетип і прообраз: пошук спільних тенденцій // Актуальні проблеми психології: зб. наук. праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України. Т. XII . Вип. 24. Київ: Фенікс, 2018. С. 27 - 33.Режим доступу: <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v12/i24/5.pdf> (дата звернення 23.08.2023).

12. Браудо Є. Утоплена // Музика. 1937, 16 липня.

13. Бузд Г. Вплив української ментальності на формування структурних особливостей української філософії // Філософські і психологічні науки. Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ, 2016. №20. С. 33-43.

14. Булат Т., Олійник О. Оперна творчість // Історія української музики / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. в 6 т. Т. 2 : Друга половина XIX ст. Київ: Наукова думка, 1989. С. 183-237.

15. Валуца С. Михайло Старицький та Марко Кропивницький:взаємовплив на розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині XIX століття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2015. Вип. 17. С. 58-63. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2015_17_9 (дата звернення 23.08.2023).

16. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. Київ;Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.

17. Веселовська Г. І. Театр Миколи Садовського (1907–1920):монографія. Київ : Темпора, 2018. 412 с.

18. Войтович В. Русальчин тиждень // Войтович В. Українська міфологія. Київ:Либідь, 2002. С. 450.

19. Волков А. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії) Прототип // Питання літературознавства, 1995. Вип. 2. С. 3-15. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1995_2_3 (дата звернення 23.08.2023).

20. Воробйов С. Втілення мистецького проекту «Майська ніч» за твором М. Лисенка у авторському режисерському моделюванні // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. №1 (54). С. 119-135.
21. Воробйов С. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 18 - 29.
22. Воробйов С. Режисерський аналіз еволюційних модифікацій твору Миколи Лисенка «Утоплена» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4(52-53). С. 224 - 238.
23. Воронік Д. Архетип культурного героя в українському візуальному мистецтві початку ХХІ ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство, 2016. Вип. 22. С. 221-226. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_40 (дата звернення 23.08.2023).
24. Воропай О. Русалки. Проводи русалок. Поминання мертвих // Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис у 2 т. Т. 2. Мюнхен: Українське видавництво, 1966. С. 159-175.
25. Галаган В.Я., Орлов В.Ф., Отич О.М., Фурса О.О. Психологія конфлікту: Навч.-метод. посібник. Київ: ДЕДУТ, 2008. 422 с.
26. Гірняк С. Самовизначення українською інтелігенцією своєї ролі в соціальному світі: єдність минулого і сьогодення // Проблеми гуманітарних наук. Філологія. 2014. Вип. 34. С. 29–44. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_fl_2014_34_5 (дата звернення 23.08.2023).
27. Глушко М. Основні сільськогосподарські заняття. Підсобні заняття, домашні ремесла і промисли // Етнографія українців/ за ред. проф. С. А. Макарчука; вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 228-276 .
28. Голота В. Одеська театральна критика // Голота В. Театральна Одеса. Київ: Мистецтво, 1990. С. 117-119.

29. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. № 1 (58). С. 129-140. Режим доступу:<http://chasopysnmau.com.ua/issue/view/16938> (дата звернення 23.08.2023).
30. Гордійчук О. О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. 2018. Вип. 1. С. 15-19. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vzduffn_2018_1_5 (дата звернення 23.08.2023).
31. Гресь О.І. Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі ХХ–ХХІ століть // Молодий вчений: наук. журн. Херсон: Гельветика. 2017. № 10. С. 254-258. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_60 (дата звернення 23.08.2023).
32. Губко О. Психологія українського народу: наук. дослідж. У 2-х кн. Кн. 2: Особливості наших країн у міжчасі Трипілля – сучасна Україна. 3-тє вид. Київ: ТОВ «Видавництво друкарні Діло», 2013. 400 с.
33. Губко О. Психологія українського народу: наук. дослідж. У 2-х кн. Кн. 1: Психологічний склад проукраїнської народності. 3-тє вид. Київ: ФОП Стебляк О.М., 2016. 504 с.
34. Гуржій О. Чумацтво як всеукраїнське явище найму робочої сили (друга половина ХVІІ–ХVІІІ ст.) // Гуманітарний вісник. Серія: історичні науки. Число 21. ЧДТУ, 2014. Вип. 5 (1). С. 18–33.
35. Данильян О., Дзьобань О. Глобалізація культури: протиріччя та тенденції розвитку. Вісник Національного університету "Юридична академія України імені Ярослава Мудрого". Серія: Політологія. Харків, 2017. №2 (33) С. 29 - 41.
36. Дерєга В.В. Соціальна і гуманітарна політика: навч. посібник // Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. 178 с.
37. Донченко О. Архетипи – спільне в нашому житті (розпізнавання архетипів як шлях до унікальності) // Психологія особистості, 2011. № 1.

- С. 170- 181. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ро_2011_1_23 (дата звернення 23.08.2023).
38. Еланський В. Музична драма «Утоплена» // Боротьба. 1919, 8 серпня.
39. Землюк В. Етнопсихологічні й етнополітичні особливості ідентичності українців // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2007. Вип. 34. С. 93-110. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzipiend_2007_34_11 (дата звернення 23.08.2023).
40. Івангородський К.В. Проблематика реформи 1861 р. на сторінках часопису "Український селянин" за перше десятиліття ХХІ ст. // Проблеми історії України ХІХ - початку ХХ ст., 2011. Вип. 18. С. 41-52. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Piu19-20_2011_18_7 (дата звернення 23.08.2023).
41. Ізваріна О. Микола Лисенко і Петро Сокальський: «Майська ніч» М. Гоголя та гоголівська тема в українській опері: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
42. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 45 - 57. Режим доступу: <http://musicology.com.ua/issue/view/14163> (дата звернення 23.08.2023).
43. Ірінін В. Майська ніч // Дніпропетровська правда, 1941, 22 січня.
44. Касьянова О. Еволюційні модифікації танцювальних сцен у контексті генези української опери // Українське музикознавство, 2020. Вип. 46. С. 58-74.
45. Касьянова О. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. № 1 (58). С. 112-128. Режим доступу: <http://chasopysnmau.com.ua/issue/view/16938> (дата звернення 23.08.2023).

46. Киричев Р., Макарчук С. Сім'я і сімейний побут // Етнографія українців/ за ред. проф. С. А. Макарчука; вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 464-484 .
47. Кіцелюк В. Правові і майнові взаємини дрібношляхетського середовища Прикарпаття XVIII ст. (На прикладі роду Березовських) // Наукові зошити історичного факультету Львівського університету. 2014. Вип. 15. С. 27- 42. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzif_2014_15_5 (дата звернення 23.08.2023).
48. Клековкін О. THEATRICA: лексикон. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
49. Кокуленко Б. Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі і танці // Культура і сучасність, 2013. № 1. С. 143–148.
50. Колесник Є. В. Психологізація вокально-сценічного образу Оксани з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у творчій версії Льва Венедиктова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. № 1 (50). С. 106-116. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2021_1_10.
51. Колесник Є. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. № 2 (55). С. 113-126. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2022_2_10 (дата звернення 23.08.2023).
52. Кондратьєва М. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення // Сучасне мистецтво, 2010. Вип. 7. С. 111-114. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2010_7_10 (дата звернення 23.08.2023).
53. Корній Л. Микола Лисенко. Музично-театральна творчість. Утоплена // Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури: підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. С. 343-346.
54. Корній Л. Микола Лисенко. Музично-театральна творчість // Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури: підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. С. 328-349.

55. Король Д. Культури і цивілізації крізь призму ментальності // *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія* / під ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ: Видавець Олег Філюк, 2018. С.46-99. Режим доступу: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/17cb80d4-e820-4d88-960c-9aed5b91cb5c/content> (дата звернення 23.08.2023).
56. Кремень В. Г. Філософія Григорія Сковороди в контексті людиноцентризму // *Вісник Національної академії педагогічних наук України*, 2022. № 4(2). С. 1-8. <https://doi.org/10.37472/v.naes.2022.4202> (дата звернення 23.08.2023).
57. Крижановська Н. Феномен "Театру корифеїв" в культурному житті Південноукраїнського регіону // *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Історичні науки*, 2013. Вип. 3. С. 99-105. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdu_2013_3 (дата звернення 23.08.2023).
58. Крутій О., Радченко О. Загальнонаціональні та регіональні чинники сучасного українського менталітету // *Держава та суспільство*, 2011. №3. С. 174–179.
59. Кубаєвський М. Контекстна буттєвість етносу в глобалізаційному просторі // *Психологія і суспільство : Український теоретико - методологічний соціогуманітарний часопис Тернопільського національного економічного університету*. Тернопіль, 2008. № 2(32). С. 59–64.
60. Куліш О. Мистецтвознавчий дискурс щодо виявлення архетипів у художній творчості (на прикладах власного проекту та експонатів) // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2015. Вип. 26. С. 49-60. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_26_8 (дата звернення 23.08.2023).
61. Кульчицький О. Світовідчуття українця // *Українська душа / за заг. ред. В. Храмової*. Київ: Фенікс, 1992. С. 48-65.

62. Лановик М. Розвиток концептів "символ", "архетип" і "міф" у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка, 2005. Вип. 22. С. 150-155. Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000548197> (дата звернення 23.08.2023).
63. Летичевська О. М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М. Венедиктова: монографія. Київ, 2018. 230 с. іл.
64. Летцев В. Вітчизняна психологія другої половини ХІХ —початку ХХ сторіччя: інший погляд на історію становлення та пріоритети вивчення народу // Становлення психологічної думки в Україні: провідні ідеї та історія розвитку : колективна монографія / В. В. Турбан, Л. З. Сердюк, Ю. Т. Рождественський [та ін.] ; за ред. В. В. Турбан. Київ-Кіровоград :Імекс-ЛТД, 2014. С. 163-202.
65. Лисенко М. Зібрання творів в 20 т. Т. 5. Утоплена: клавір. Київ: Мистецтво, 1956. 251 с.
66. Лисенко М. Утоплена (Майська ніч): клавір та партитура для музично-драматичного театру // Архів Сумського академічного театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна. Цифрова версія.
67. Лисенко М. Утоплена (Майська ніч): лірико-фантастична опера: клавір. Львів: Головний склад книжкового і музичного магазину Леона Ідзіковського, 1900. С. 208.
68. Лисенко М. Утоплена (Майська ніч): лірико-фантастична опера: клавір. L. Idzikowski, "Inst.Lieh.de C. G. Rader, Leipzig" 1900. С. 208.
69. Лисоколенко Т. Архетипи українського колективного несвідомого // Гуманітарний вісник ЧДТУ. Серія: Філософські науки. Т. 18. Вип. 2. Черкаси, 2012. С. 106-114. Режим доступу: <https://er.chdtu.edu.ua/handle/ChSTU/1851> (дата звернення 23.08.2023).
70. Ліс—кий М. Театр і музика. Український театр // Рада. 1913, 28 вересня. №222. С. 3-4.
71. Літовченко О. Мізансцена хореографічної форми як виразний засіб у сценічному творі // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук.

праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 74-79.

72. Лозко Г. Русалки. Особливості української міфології // Українське народознавство. 2011. Режим доступу: <https://westudents.com.ua/knigi/251-ukrainske-narodoznavstvo-lozko-gs.html> (дата звернення 13.01.22).

73. Львовочкіна А. Етнопсихологія : навч. посібник. Київ: МАУП, 2002. 144 с.

74. Любецька В. Особливості художнього стилю М. Гоголя // Філологічні науки : зб. наук. праць. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2011. Вип. 8. С. 66—72.

75. Макарчук С. Вступ // Етнографія українців/ за ред. проф. С. А. Макарчука; вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 4- 15.

76. Макарчук С., Тарнавський Р. Громада і громадський побут// Етнографія українців/ за ред. проф. С. А. Макарчука; вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 444-465 .

77. Макушина Г. І. Політична та правова культура населення Гетьманщини XVIII ст. у сучасній історіографії // Наукові праці Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". Серія: Історичні науки.. 2008. Т. 88. Вип. 75. С. 116-123. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2008_88_75_24 (дата звернення 23.08.2023).

78. Мартинова Т.Є. Вплив кобзарства на формування національної самосвідомості українців : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.12 — українознавство / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 1999. 18 с.

79. Маслюк А. Проблема формування психіки українського народу // Становлення психологічної думки в Україні: провідні ідеї та історія розвитку : колективна монографія / В. В. Турбан, Л. З. Сердюк, Ю. Т. Рождественський [та ін.] ; за ред. В. В. Турбан. Київ-Кіровоград :Імекс-ЛТД, 2014. С. 32-57.

80. Матицин О. Гоголь як представник українського романтизму // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Культурологія. 2011. Вип. 7. С. 182-190. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoak1_2011_7_29 (дата звернення 23.08.2023).
81. Михайлова Н.М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 12 с.
82. Мендюк Н. Особливості втілення міфологеми русалки в операх "Утоплена" М. Лисенка та "На русалчин великдень" М. Леонтовича // Українська музика, 2017. Число 3. С. 69-75. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_10 (дата звернення 23.08.2023).
83. Михайлова Н.М. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер — хормейстер — актор // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 2(7). С. 91–95.
84. Мірошник О. Микола Гоголь та Михайло Старицький про Тараса Бульбу: своєрідність художньої інтрепретації одного сюжету // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2015. Вип. 21-22. С. 251- 272. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2015_21-22_19 (дата звернення 23.08.2023).
85. Нагай Б. Сутність художнього образу у музичному мистецтві // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. Вип. 17. С. 94-99.
86. Несен І.І. Роль костюма у формуванні образу персонажа в Театрі Корифеїв (1882-1914 рр.) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. № 2. С. 154.

87. Нестьєва М. І. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2012. № 3 (16). С. 11–16.
88. Никоненко Р. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Сценічне мистецтво / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 181 с.
89. Оверчук О., Гуменюк О. М. Гоголь — дослідник і збирач фольклору // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. 2017. Вип. 1. С. 76-79. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2017_1_19 (дата звернення 23.08.2023).
90. Одарченко П., Царинник Г. Український народний одяг = Ukrainian Folk Costume / [ред.: П. Одарченко, Г. Царинник ; пер. англ. О. Пащак-Трач ; іл.: Г. Титла та ін.]. – Toronto ; Philadelphia: Світ. Федерація Укр. Жіночих Орг., Коміс. нар. мистецтва, 1992. С. 311.
91. Паві П. Словник театру / наук. ред. О. Клековкін. Львів, 2006. 641 с.
92. Паламаренко А. Виконавські акценти виразності сценічного мовлення в українській опері (з досвіду роботи Івана Паторжинського) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2022. № 3-4(56-57). С. 197-211. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2022_3-4_15 (дата звернення 23.08.2023).
93. Панасюк В.Ю. Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2011. № 3(12). С. 96-101.
94. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор // Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2018. Вип. № 36. С. 374-382.
95. Писаренко П., Гармаш О. Етнографічні особливості українського народу та їх роль у створенні екопоселень на території України // Вісник Полтавської

державної аграрної академії, 2016. Вип. 4. С 83-88. Режим доступу: <https://doi.org/10.31210/visnyk2016.04.17> (дата звернення 23.08.2023).

96. П—кий М. Театр і музика. До вистави «Утоплена». // Рада . Київ. 1913, 25 вересня. №219. С. 3-4.

97. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру // Культура і сучасність: альманах, 2022. № 1. С. 132–136.

98. Процик І. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. Статтей, 2011. Вип. XXIV, ч. 2. С. 368- 377.

99. Рачковський Г. Народні знання // Етнографія українців/ за ред. проф. С. А. Макарчука; вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 548- 584 .

100. Рибчин І. Геопсихічні реакції і вдача українця. Мюнхен, 1996. 234 с.

101. Рильський М. Трупа Старицького (1883-1885) // Рильський М. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1967. С. 194-199.

102. Рубан О. Філософські ідеї Пантелеймона Куліша в умовах сьогодення // Українознавчий альманах, 2019. Вип. 25. С. 90-95. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm_2019_25_16 (дата звернення 23.08.2023).

103. Русалчин Великдень, Русалії // Кримська світлиця. 2003, 20 червня, №25.

104. Савицька О., Співак Л. Національна специфіка спілкування // Етнопсихологія: навч. посіб. Київ: Каравела, 2011. С. 94-101. Режим доступу: [http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Савицька%20О.В.,%20Співак%20Л.М.%20\(1\).pdf](http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Савицька%20О.В.,%20Співак%20Л.М.%20(1).pdf) (дата звернення 23.08.2023).

105. Сагіна Ю.В. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 — теорія та історія культури / Одеський

національний університет імені І.І. Мечникова Міністерства освіти і науки України. Одеса, 2009. 14 с.

106. Сергеев М. Філософський смисл поезії Т. Г. Шевченка у мас-медіа сучасного українського інформативного простору // Вісник Львівського університету. Серія : Журналістика, 2018. Вип. 44. С. 189-202. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Jur_2018_44_24 (дата звернення 23.08.2023).

107. Сілецький Р. Поселення, двір, житло // Етнографія українців/ за ред. проф. С. А. Макарчука; вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 292-315.

108. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і Роки. Київ: Музична Україна, 2015. 744 с.

109. Словник української мови : в 11 т. / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні / голов.ред.І. К. Білодід. Київ : Наук. думка, Т. 8 : Природа-Ряхтливий / ред. тому В. О. Винник. 1977. 927 с.

110. Солов'яненко А. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. Вип. 2. С. 73-77.

111. Станіславський В. В. Участь купців у розповсюдженні інформації та перевезенні дипломатичної кореспонденції між Росією, Україною й Туреччиною на початку XVIII ст. // Східний світ, 2016. № 1. С. 25-35. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/SkhS_2016_1_6 (дата звернення 23.08.2023).

112. Станішевський Ю. Опера класика та національні традиції // Український радянський музичний театр. Київ: Наукова думка, 1970. С. 153- 178.

113. Стефанович М. Організація українського оперного театру. До нових висот (1944-1959pp.) // Стефанович М. Київський театр опери та балету. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1968. С. 66-75,140-187.

114. Столяренко О. Б. Психологія особистості: навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 280 с.

115. Тиховська О. Національна специфіка українського менталітету крізь призму архетипу землі // Держава у теорії і практиці українського націоналізму: матер. VI всеукр. наук. конф. з міжнар. участю, Івано-Франківськ, 26-27 червня 2015р. / наук. ред. О.М. Сич. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 472-478.
116. Тиховська О. Психоаналітичний аспект образу русалки та повітрулі в українській міфології // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія, 2017. Вип. 1. С. 91-96. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2017_1_19 (дата звернення 23.08.2023).
117. Тобілевич С. Корифеї українського театру. Київ: Центр учбової літератури, 2021. 540 с.
118. Тобілевич С. Мої стежки та зустрічі. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 475 с.
119. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 — теорія та історія культури / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 239 с.
120. Трошкіна О.А. Принципи театрального мізансценування в архітектурному середовищі міста // Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Архітектура та будівництво. 2023. Вип. 27. С. 118-125.
121. Турбан В. Проблема онтогенезу моралі та моральності в українській і світовій психології // Становлення психологічної думки в Україні: провідні ідеї та історія розвитку : колективна монографія / В. В. Турбан, Л. З. Сердюк, Ю. Т. Рождественський [та ін.] ; за ред. В. В. Турбан. Київ-Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2014. С. 9-31.
122. Турчак С. Диригент в оперному театрі // Рожок В.І. Стефан Турчак. Київ: Либідь, 2013. С. 214-218.
123. Уварова Т. Сучасні процеси в театральному мистецтві // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія» Національного університету «Одеська Політехніка». Одеса, 2008. №3. С. 8-11.

124. Уварова Т. Трансформації в сучасному театральному мистецтві // Українська наука XXI століття: матер. п'ятої всеукр. наук.-практ. конф. Одеського національного університету імені І. Мечнікова, 17-19 червня 2009 р. №4. С. 12-14.
125. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія, 2016. Вип. 1. С. 96-100. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_1_21 (дата звернення 23.08.2023).
126. Філінюк А. Суспільно-політичне становище селян Правобережної України на межі XVIII–XIX століть // Етнічна історія народів Європи, 2001. Вип. 10. С. 51–55. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2001_10_12 (дата звернення 23.08.2023).
127. Химович О. Стереотип: теоретико-методологічні підходи до інтерпретації // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики, 2013. Вип. 59-60. С. 66-76. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stapttp_2013_59-60_10 (дата звернення 23.08.2023).
128. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа / за заг. ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. С. 3-35.
129. Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа / за заг. ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. С. 66-96.
130. Чаркіна Т.І. Глобалізація: соціокультурний аспект // Науково-теоретичний часопис Мелітопольського держ. пед. ун-ту ім. Б. Хмельницького. Мелітополь, 2016. №1(7). С. 36-41.
131. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. №2 (3). С. 58-78.
132. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. №4 (5). С. 142-153.

133. Шевель А.О. Ментальність українців крізь призму природи // Політологія : наукові праці ЧДУ ім. П.І. Могили. Том 204. 2012. № 192. С. 83- 86. Режим доступу: <http://politics.chdu.edu.ua/issue/view/4509> (дата звернення: 20.09.2022).
134. Шейко В. Культура та глобалізація: компаративістський аналіз // Культурологічна думка. 2009. № 1. С. 73-79. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2009_1_12 (дата звернення 23.08.2023).
135. Шпакович О. Сценографічна діяльність М. Кипріяна в 60-х роках ХХ ст. // Народознавчі зошити. 2020.№ 1 (151). С. 233–244. Режим доступу: <https://nz.lviv.ua/archiv/2020-1/24.pdf> (дата звернення: 20.09.2022)
136. Шусть В. В. Психологічні особливості подолання кризових явищ в давньоукраїнському суспільстві // Психологічні перспективи. Спеціальний випуск: Актуальні проблеми психології малих, середніх та великих груп. Проблема цілісності суспільства, групи та особистості, 2012. Т. 2. С. 151–159.
137. Шутько С. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2022. № 3-4. С. 212-224. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2022_3-4_16 (дата звернення 23.08.2023).
138. Шутько С. М. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 3-4 (52-53). С. 203–216.
139. Щербак І.М. Діти в обрядах та віруваннях українців ХІХ - початку ХХ ст. (статевовіковий аспект традиційної культури) : автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 — етнологія / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Київ, 2004. 18 с.
140. Юдова-Романова К. В. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво». Київ, 2021. Вип. 1. Т. 4. С. 39–54.

141. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ: КНУКіМ, 2017. 314 с.: іл.
142. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво». Київ, 2019. Вип. 1. Т. 2. С. 52–72.
143. Янів В. Суспільні верстви // XVIII. Суспільство: Енциклопедія українознавства. Загальна частина (ЕУ-І). Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. Т. 3. С. 1136-1144. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/encycl/eui112.htm> (дата звернення 23.08.2023).
144. Гамкало І-Я. Мій музичний Олімп / упоряд. М. Гамкало. Київ: Світ Успіху, 2021. 436 с.
145. Pearson C. Awakening the heroes within: Twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world. 1st ed. New York: HarperOne, 1991. 352 p.

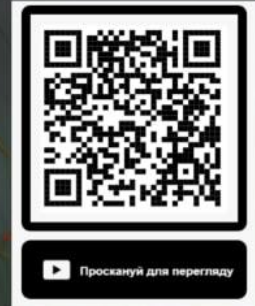
ДОДАТКИ

Додаток 1. Афіша вистави

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
 Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
 КАФЕДРА ОПЕРНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА МУЗИЧНОЇ РЕЖИСУРИ
 ВИСТАВА-ІСПИТ НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕННЯ "ДОКТОР МИСТЕЦТВ"
 Творчий мистецький проєкт «Режисерське вирішення національних образів у оперному проєкті "Майська ніч" за твором Миколи Лисенка»

Прем'єра телеверсії

19.06.2023



Опера "Майська ніч"

МУЗИКА М. ЛИСЕНКА
 ЛІБРЕТО М. СТАРИЦЬКОГО

Режисер-постановник - Сергій Воробйов
 Хореограф-постановник - Тетяна Герлецька
 Хормейстер-постановник - Олександр Плющ
 Концертмейстер - Антон Грищенко
 завідувачий художньо-постановочною частиною - Віталій Александрович

ГОЛОВНІ ПЕРСОНАЖІ

ГАЛЯ, ПАННОЧКА - НАТАЛІЯ ДУБІНІНА
 ЛЕВКО - МИКОЛА МОКЕЄВ
 ГОЛОВА СЕЛА - ОЛЕКСАНДР ВОСТРЯКОВ
 КАЛЕНИК - АРСЕНІЙ РЄПН

УЧАСНИКИ ХОРУ ТА ПЛАСТИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ СПЕН

ФЛОРЕСКУЛ АНАСТАСІЯ
 ТІМОФЄВА УЛЯНА
 СТЕЦЮК ОЛЕКСАНДРА
 ПТАШИНЬСЬКА ЄЛИЗАВЕТА
 ЗАЙЧЕНКО НАТАЛІЯ
 СВЕРДЛОВ ПАВЛО
 МУЛЯР ВІТАЛІЙ
 ЛУЦЬК РОМАН

ШИМОНЯК ДМИТРО
 ВЕДІХАНОВА ЗАРИНА
 БУДЕННА МИРОСЛАВА
 ІЛЬКІН ЄВГЕНІЯ
 БИСТРОВА КАТЕРИНА
 МАРКО ЯНА
 ГУЛЕВИЧ КАТЕРИНА

2023

Додаток 2. Буклет вистави



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
кафедра оперної підготовки та музичної режисури
Вистава-спіт на здобуття освітньо-творчого ступеня "Доктор мистецтв"

Творчий мистецький проєкт «Режисерське вирішення національних образів у оперному проєкті "Майська ніч" за твором Миколи Лисенка»



Просканувати для перегляду



Опера "Майська ніч"

Музика М. Лисенка
Лібрето М. Старицького

Режисер-постановник - Сергій Воробйов
Хореограф-постановник - Тетяна Терлецька
Хормейстер-постановник - Олександр Плющ
Концертмейстер - Антон Грищенко
завідуючий художньо-постановочною частиною
Віталій Александрович

Головні персонажі:
Галя, Панночка - Наталія Дубініна
Левко - Микола Монєєв
Голова села - Олександр Востряков
Каленик - Арсеній Рєпін

Учасники хору та пластично-хореографічних сцен:
Флорескул Анастасія, Тимофеева Уляна,
Стецюк Олександра, Пташинська Єлизавета,
Зайченко Наталія, Свердлов Павло, Муляр Віталій,
Луцик Роман, Шимоняк Дмитро, Веліханова Заріна,
Буденна Мирослава, Ількун Євгенія,
Бистрова Катерина, Марко Яна,
Гулевич Катерина

Срібний туман оповив усе навколо. Пахощі од розквітлих яблунь і нічних квітів лилися по всій землі. Зачарований Левко дивився у непорушні води ставу: старовинний панський дім, дахом перекинутий вниз, одбивався там виразно, у якійсь ясній величі. Замість похмурих віконниць блищали на ньому веселі скляні вікна та двері. Крізь чисті шибки виблискувала позолота. І раптом здалося, ніби вікно одчинилося. Затаївши подих, не зворухнувшись і не одводзячи очей від ставу, він начебто переселився у глибочінь його і побачив: спершу білий лікоть виткнувся у вікно, далі виглянула привітна голівка з блискучими очима, що тихо зоріли крізь хвилі темнорусої коси, і обперлась на лікоть. Бачить: вона киває стиха головою, вона махнула ручкою, вона усміхається... Серце його враз забилося...



ДЯКУЄМО

за перегляд

Додаток 3. Постановочний план оперної вистави «Майська ніч» за твором М. Лисенка

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Відділ аспірантури та докторантури
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

**Постановочний план опери
«Майська ніч, або Утоплена»**

Музика М. Лисенко

Лібрето М. Старицького за однойменною повістю М. Гоголя

за галуззю знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»
спеціалізацією «Музична режисура»

Підготував: Воробйов Сергій Дмитрович,
творчий аспірант третього року навчання
Творчий керівник: Ільченко Петро Іванович,
заслужений діяч мистецтв України,
професор

Обґрунтування вибору

Музична драматургія М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» за лібрето М. Старицького розкриває хвилюючу і актуальну тему прийняття людиною своєї долі, шляху, щастя визначеної природою. Недаремно сучасне покоління протестує проти консервативних загально прийнятих догм, правил, не вирішених застарілих проблем, насильства, булінгу, без ініціативності. Багато хто закриває очі на існування даної проблематики, але її гострота не тільки зберігається, а часто і посилюється у наші часи.

Твір М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» за жанром комедія. А в наш час, який переповнений негараздами, негативними подіями, де йде процес ускладнення матеріального та психологічного життя українців – зростає потреба в іскристій комедії, талановитій історії світла та барв на сцені. Комедія у сучасному глобальному просторі, як ніколи на часі. До того ж, за час навчання творчій аспірантурі мені хотілось би отримати глибшу компетентність у роботі над лірико-комедійним матеріалом, глибше пізнати природу жанру, навчитися точніше визначати та вибудовувати парадоксальність конфлікту, оволодіти методологією аналізу побудови поведінки персонажу у національному жанрі. До того ж комедія, з моєї точки зору, один з найважчих жанрів драматургії, в якому гармонійно співіснують: жарт і глибина людських пристрастей, легкість їх вирішення, чіткість вибудови конфлікту і парадоксальність вчинків персонажів, іскристість барв у сценічному дійстві та складність його побудови.

Ще одним фактором обрання даної драматургії є потреба у акцентуванні української культури у суспільстві та світі в умовах популярності нашої нації в сьогодні. Окрім того, у цьому 2023 році ювілейна дата 140 років від дня створення шедевр української оперної класики «Майська ніч, або Утоплена». За цей час музично-драматичний матеріал опери не тільки не втратив

актуальності та значимості, а й збагатився часовим нашаруванням погляду на дану проблему.

Дослідження історичної хронології вистав даного матеріалу, як і взагалі театральних постановок творів М. Лисенка дають мені можливість напрацювати свій творчий погляд на дану музично-драматичну драматургію, виробити свій метод роботи над українською класичною оперою.

Інноваційністю моєї вистави, як вимагає правовий аспект підготовки творчого мистецького проєкту, буде спроба гармонійного поєднання євроінтеграційних театральних процесів, прийомів, технологій з одного боку, та висвітленням історично-достовірних менталітетних особливостей українського народу (обрядів, традицій, вірувань, звичаїв тощо) з іншого.

Окрім того, як відомо з дослідження, оригінальна версія драматургії М. Лисенка зазнавала серйозних музично-драматургічних змін, що на мою думку мало загальний негативний характер. Остання музична редакція М. Вериківського з повним переінструментуванням партитури із жанру музично-драматичного твору у жанр великої оперної вистави і яка була втілена у життя в Київському театрі опери та балету у 50-х роках ХХ століття. Вистава мала загалом схвальні відгуки спеціалістів преси, проте протрималася у репертуарі лише один сезон і більше не продовжувалась. Матеріал у форматі великої оперної вистави не використовується оперними театрами вже 70 років, що дає стверджувати про драматургічно невдалі музичні редакції. Тому, задля вдалої, конкурентоспроможної, сучасної вистави, я вирішив звернутися до музично-драматичного оригіналу твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена».

Окрім того, сучасна інтеграція європейських творів у репертуар українських оперних театрів наразі витісняє національну драматургію, що потребує певного аналізу, переоцінку, ситуації та збільшення версій українського драматургічного матеріалу, адже проблема культурного піднесення в Україні, національної самоідентифікації наразі на часі.

В умовах початку війни 24 лютого 2022 року відмінилась запланована робота культурних установ та домовленість про початок репетиційного

процесу з 1 березня 2022 року у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету, як спільний проект з Дніпропетровською музичною академією ім. М. Глінки. В умовах нестабільної внутрішньо-політичної та фінансової ситуації, мною як аспірантом контрактної форми навчання, була взята академічна відпустка з квітня 2022, з якої приступив до навчання 1 квітня 2023, тому було вирішено у найкоротший термін зробити апробацію матеріалу втілену у відео-версію твору внутрішніми силами академії. Окрім того, телережисура оперних українських вистав є важливою для нас з кількох причин:

- промоція української культури - це може привернути увагу глядачів і сприяти культурному збагаченню;

- демократизація та доступність - трансляція оперних вистав дозволяє зробити це мистецтво доступним для всіх шарів суспільства, незалежно від їхнього місця проживання, фінансового стану або фізичних можливостей. Вона дозволяє глядачам насолоджуватися оперою у зручний для них спосіб - удома на телевізорі, комп'ютері або мобільному пристрої. Це розширює аудиторію оперного мистецтва і сприяє розвитку культурного смаку серед людей.

- професіональний аспект - наразі в інтернеті немає жодного оперного запису цього твору, що робить неможливим знайомство з прикладами виконання твору та режисерськими інтерпретаціями людей професії: співаків, акторів, режисерів тощо.

- збереження культурного надбання - опера - це одна з найбільш цінних форм мистецтва. Запис та трансляція оперних вистав дозволяє зберегти цей твір.

Для втілення вистави отримано ноти з фонду М. Лисенка за підтримки Меморіального будинку-музею М. Лисенка.

Автори і опера

Микола Віталійович Лисенко — найвизначніша фігура української музичної композиторської діяльності другої половини XIX — початку XX ст.

Лисенко є основоположником української професійної музичної культури. Лисенко має фундаментально масштабний музичний доробок, який склав більше ніж 80 творів на слова Шевченка, зібрав приблизно 1500 народних пісень та зробив аранжування приблизно на 500, які сформували його національну музичну інтонаційність, окрім того він писав сценічні твори, вокально-симфонічні, симфонічні, камерно-інструментальні, хори, романси, вокальні ансамблі. Єдиний жанр який він не використав у своїй творчості на відміну європейським та східним романтикам – це балет. Композитор є представником національного романтизму, адже апелював до музичного фольклору та, глибше, до міфу.

Опера була написана М. Лисенком у 1884 році як музика до вистави М. Старицького, та надрукована як клавір Л. Ідзіковським за життя композитора у виданні «Української накладні Київ – Лейпціг». Але з часом оригінальна версія зазнавала видозмін в залежності від місця втілення вистав. Соціокультурні аспекти, музично-національний стиль опери, особливості побудови музичної драматургії та трансформація втілених вистав за життя та після смерті композитора розглянута автором наукового обґрунтування вище, в основному тексті роботи.

Михайло Старицький провідний талановитий драматург, поет, громадський діяч. Змалечку був знайомий з композитором Лисенком, адже виховувався у його родині. Під час творчого життя Старицький займається перекладами віршів Гейне, стає керівником і режисером театральної трупи. Його колектив гастролює у Києві, Харкові, Одесі, Москві, Петербурзі, Варшаві, Вільно, Мінську та інших. З трупною Старицького зв'язані: М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовська та інші. М. Старицький звертається до проблем інтимної лірики, соціальної нерівності, революційних поштовхів тощо. Написав п'єси: «Різдвяна ніч», «Майська ніч, або Утоплена», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба», «Циганка Аза», «Чорноморці», «За двома зайцями», «Чорноморці», «Остання ніч», «Чарівний сон», «Різдвяна ніч» і «Тарас Бульба», «Осада Буші» (1891), «Непокорний» (1892), «Заклятая пещера» (1892), «Червоний диявол» (1896), «Перед бурею» (1895), «Буря» (1896), «У пристані» (1897) тощо.

Соціокультурний аспект, особливості літературного стилю М. Старицького та умови звернення до тематики «Майської ночі» розглянута автором наукового обґрунтування вище, в основному тексті роботи.

Ідейно-тематичний аналіз опери

Тема твору – Батьківська заборона шлюбу закоханих молодят (Левка та Ганни) в умовах тогочасної батьківської диктатури над дітьми на теренах українського села початку ХІХ ст.

Батько не давав згоду на шлюб свого сина Левка та дівчини Ганни, бо сам мав намір зробити її своєю жінкою. Тільки за допомогою містичних сил Панночки, Левко отримує указ комісара, який примушує батька одружити закоханих молодих. Протистояти такому рішенню не можливо, і лише допомога з боку примушує батька згодитися на шлюб закоханих.

Проблема – батьківська диктатура у сім'ї.

Ідея твору – щиро люблячих людей ніхто і ніщо примусово не розлучить, адже любов спроможна надати безмежної сміливості та сили людині для подолання будь-яких перешкод.

Жанр твору

Жанр: лірико-фантастична опера

Конфлікт драматургії твору

Конфлікт драматургії твору виникає між бажанням Левка узаконити шлюб з Ганною і створити люблячу гармонійну сім'ю та егоїстичним бажанням батька сторгувати своїм сином, самому одружитися з Ганною. Предмет конфлікту – шлюб з Ганною.

Головний герой опери Левко, заради шлюбу з Ганною, наважився вчинити розбишатський вчинок над батьком, переховуватися від підлеглих батьку людей та уклав угоду з містичною Панночкою заради шлюбу з Ганною. Всі вищезгадані події викликані тим, що Явтух Макогоненко - голова села та батько Левка, перешкоджає шлюбу сина, бо сам має намір, навіть підлими вчинками, отримати в дружину Ганну.

Історія режисерських інтерпретацій опери М. Лисенка

«Майська ніч, або Утоплена»

Прем'єра опери відбулася у грудні 1884 року у Харкові у втіленні трупою Марко Кропивницького. На той час директором трупи став Михайло Старицький, який створив лібрето за повістю Гоголя «Майська ніч», музику написав Микола Лисенко, а Кропивницький зайнявся режисерсько та акторською діяльністю. Диригував прем'єрою сам композитор. Партії виконували актори-співаки (*М. Кропивницький, М. Заньковецька, В. Грицай, м. Садовська-Барілотті та ін.*).

Друга вистава відбулася в Одесі 2 січня 1885 р. Одеська сцена була об'ємна, тому вистава М. Лисенка «Майська ніч або Утоплена» була переопрацьована у форми великої оперної вистави. Поява на сцені колосальної маси дівчат, парубків, приятелів, позначилася на відображенні загального колориту і була продиктована вимогами великої оперної вистави, - зазначали автори-постановники. У Одеській постановці змінили її художнє оформлення. Щоб не користуватись випадковими речами та «універсальними» декораціями місцевих театрів, в яких досі доводилося виступати, були виготовлені власні декорації, реквізит, костюми, відповідні конкретній епосі, місцевості, змісту вистави її оперної стилістики.

Однією з найвизначніших подій національного музично-театрального мистецтва на прикінці 1910-х років стало відкриття «Державної української музичної драми», другого оперного театру у Києві, 28 липня 1919 року він відкрився прем'єрою «Утопленої» М. Лисенка у на Мерінгівській вулиці (будівлю театру знищено під час Великої Вітчизняної війни). На чолі театру стояв режисер Лесь Курбас. Цю виставу ретельно було підготовлено режисером М. Бонч-Томашевським та диригентом М. Багриновським. Танці русалок поставив один з балетмейстерів «руських сезонів» у Парижі - М. Мордкін. *Головні партії в «Утопленій» виконували М. Литвиненко-*

Вольгемут, Голбург, С. Бутовський та ін. Вистава йшла в оформленні А. Петрицького.

Проте у 30 – х роках поставники відчули потребу у оркеструванні опери від початку і до кінця, повністю відмовившись від драматичних діалогів та монологів, перші спроби були не вдалі. Так у журналі «Музика» 16 липня 1937 р. згадується вистава опери «Утоплена» Лисенка у 30-х роках в Одесі, проте автор, музикознавець Є. Браудо згадує про негативні тенденції її редакційної версії - «не пощастило також і Лисенковій «Майській ночі або Утоплений» адже у русі зробити велику оперну виставу з ініціативи режисера В. Манзія та диригента С. Столермана хормейстер театру, композитор П. Толстяков, переоркестрував партитуру і, «Зберігши оригінальний матеріал опери» додав в першому акті картину української ночі, в третьому – симфонічну картину світанку та марш голови. І нарешті, до триактної опери Лисенка Толстяков дописав новий четвертий акт – барвисте весілля Галі та Левка».

Намагалися режисери і притримуватися першOVERSII вистави, яка мала успіх. У газеті «Дніпропетровська правда» 22 січня 1941 року згадується вдала версія вистави створеної режисером С. Бутовським у 40-х роках у Дніпропетровську: «Чарівна колористика та романтика фантастичної «Майської ночі» ожили на дніпропетровській сцені». Гарні відгуки отримала постановка режисера С. Бутовського, який ретельно відновив контури вистави свого вчителя М. Садовського, якій колись співав партію Левка». Разом з художником П. Єршовим, що заповнив сцену буйним рожевим весняним цвітом, і диригентом І. Штейманом режисер показав глядачам «веселий, легкий, життєрадісний спектакль. Не виділяючи ліричні і комічні лінії опери існували поруч і гармонійно доповнювали одна одну».

У останнє оперна вистава була представлена глядачу у Київському театрі опери та балету у 50-х роках. У русі зробити повне інструментування твору, велику оперну виставу - нову оркестровку і редакцію музичного тексту взяв на себе композитор М. Вериківський, а літературну редакцію – М. Рильський.

Популярна у сьогоденні версія «Майської ночі» М. Лисенка у музично-драматичних театрах України, вистави поставили:

Режисер заслужений діяч мистецтв України М. Гринишин, художник-постановник О. Доляниц, диригент Л. Деркач, балетмейстер О. Шиманський у Хмельницькому українсько-драматичному театрі ім. М. Старицького 2011 року.

Матеріали взяті з відео-архіву Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру URL:

https://kmmuzdram.at.ua/video/vip/3/myvideo/majska_nich (режим доступу 01.07.2021)

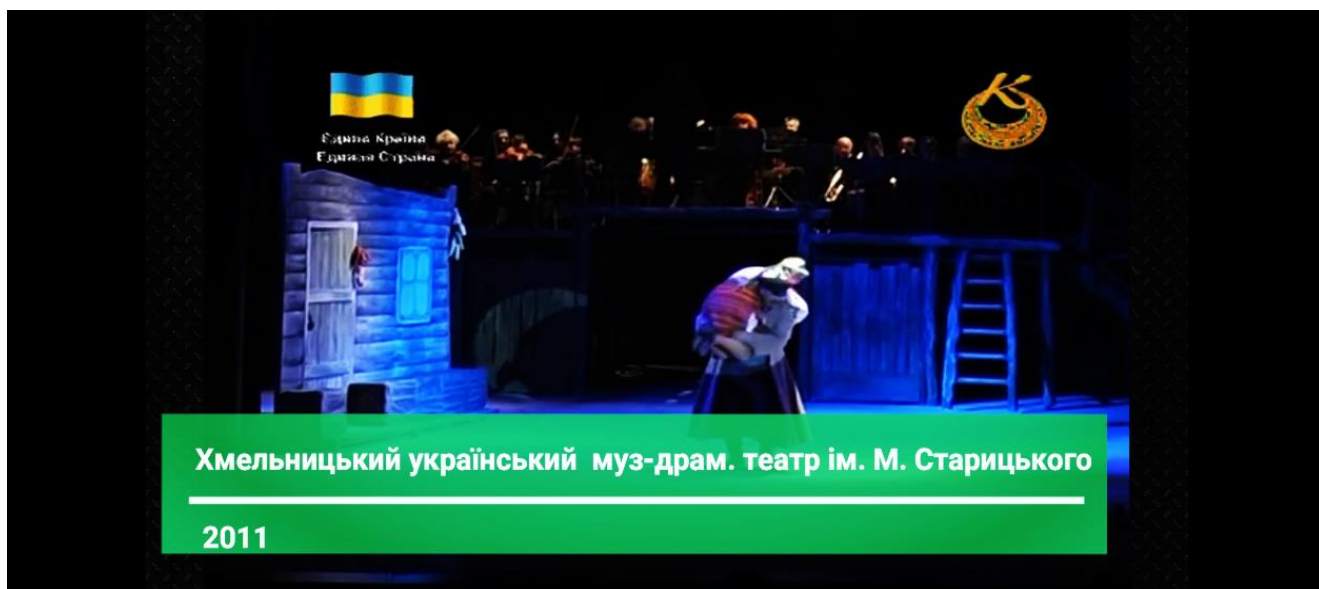
Сцена гуляння парубків та дівчат з першої дії.





Сцена Левка та Ганни з першої дії.





Сцена дівчат з першої дії



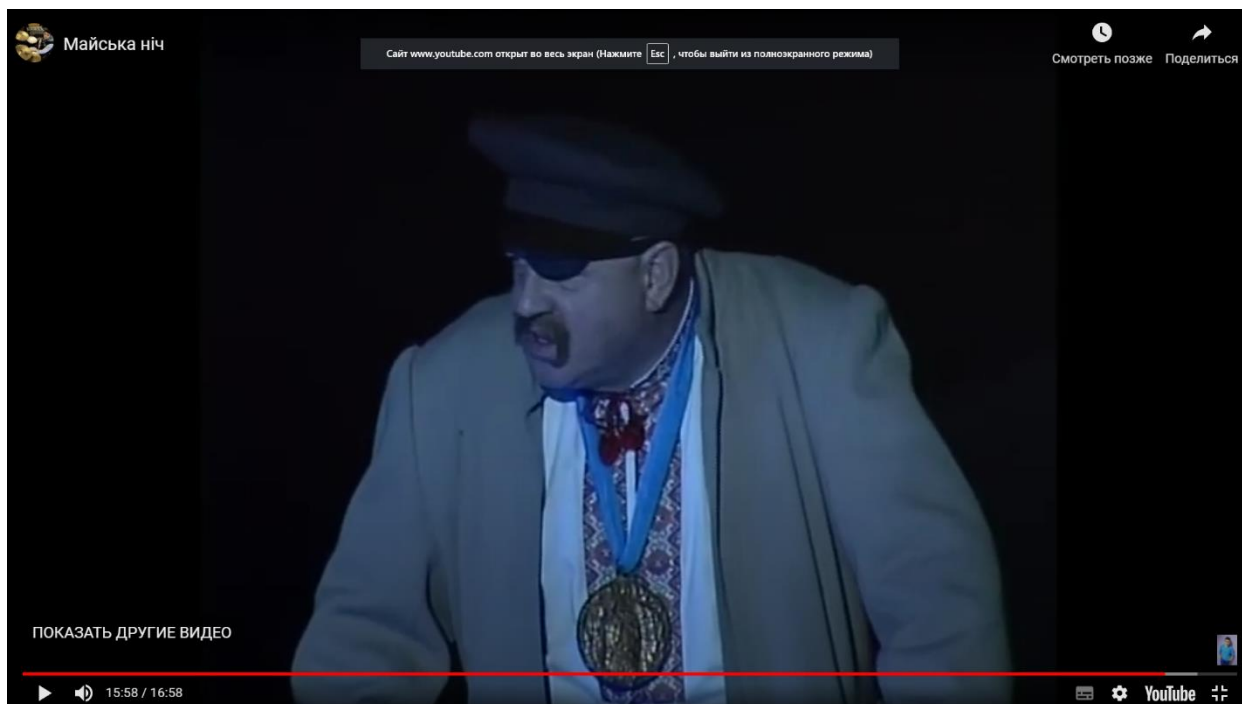
Сцена дівчат з Калеником з першої дії.



Вихід Голови села, Явтуха Макогоненка з першої дії.



Вихід Голови села, Явтуха Макогоненка з першої дії.



Сцена Левка та Ганни з першої дії.





- Режисер Л. Кушкова у Дніпропетровському музично-драматичному театрі ім. Т Шевченка 2010 року. Вистава у театрі йде вже 12 років, тому деякі сценографічні рішення, склад акторів змінювалися.

Матеріли взяті з рекламно-квиткового сайту вистав Дніпропетровського музично-драматичного театру URL: <https://dp.vgorode.ua/event/teatru/359217-maiska-nich> (режим доступу 05.07.2021). **Сцена зустрічі Голови та Ганни 1 дії**



Вихід та пісня Левка з 1 дії.



Сцена Левка з Ганною з 1 дії.



1 дія. Експозиція, травневий вечір, селяни.



2. Дія у домі сільського Голови.



Дія 3. Ганна та Левко



Постановка режисера заслуженого діяча мистецтв України О. Рибчинського Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна «Майської ночі» М. Лисенка 2009 року.

Вихід Голови села з першої дії



Зустріч Голови та Ганни. Пропозиція вийти за старого заміж



Сцена залицяння Писаря до Горпони(Зовиці) з другої дії. У хаті Голови села.





Дія 1. Картина у хаті Голови села. Пиячка Каленик не вірить, що то не його



дім.

Дія 2. Картина 2. Пробудження Левка з листом комісара.



Дія 1. Вихід Левка та його пісня.



Дія 1. Дівчата хор «Зав'ю вінки»



Дія 1. Дует Левка та Ганни



Дія 1. Дівчата з вінками



Дія 1. Зустріч Левка з парубками.



Дія 1. Вихід Каленика, його пісня.



Дія 1. Сцена Каленика з дівчатами



ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ, АРХІТЕКТОНІКА ТА СЮЖЕТ ОПЕРНОГО ТВОРУ

Дія 1. Життя вечірнього села. Сільська околиця.

Вихідна подія. Левко і Ганна дійшли межі і договору про спільний шлюб, але їм на це потрібна згода батька Левка, голови села Явтуха Макогоненка.

Хоровий номер дівчат «Ой зав'ю вінки»

Експозиція. Селяни повертаються з поля, хлопці залицяються до дівчат.

Пісня Левка «Вечір на дворі, ніч наступає»

Зав'язка. Ганна дізналась, що Левко не отримав дозвіл на їх шлюб у душевно глухого батька.

Дует Левка та Ганни «Під небом чужим я тиняюсь»

Факт . Левко розповів Ганні легенду про Панночку. Прощання молодих.

Парубки «Туман ярм котиться»

Факт . Обряд «Русальні вінки». Дівчата виплівши вінки, пустили у воду та розвісили на деревах.

Пісня Каленика «Ой гоп, гопанка..»

Факт . Сільський п'яниця Каленик напідпитку лайав Голову села, демонстрував до нього не повагу; зібрав вінки та залицявся до дівчат, а ті жартома проводили його додому.

Факт. Голова села, батько Левка – Явтух Макогоненко зустрівся з Ганною та запропонував вийти за нього заміж.

Розвиток дії. Неочіковано Левко дізнався про егоїстичне бажання батька самому одружитися з його нареченою.

Факт. бійка Левка та його друзів з батьком, щоб провчити його.

Факт. Визволення Ганни з рук батька.

Подія . Левко згуртував та очолив команду-опозицію з хлопців-однотумців для протистояння батьківській агресії і крадіяству.

Дія 2. У хаті голови села.

Перша пісня Горпини «Болить в мене голівонька»

Друга пісня Горпини «Доки ж мені журитися»

Факт. Горпина(Зовиця) згадала свою тяжку долю, як її чоловік пішов у армію де його вбили, а Голова села взяв її до себе служницею.

Пісня Писаря «Среди долины ровные на гладкой высоте..»

Факт. Писар, з'явившись до Горпини і допоки Голови села немає вдома, залицявся до неї.

Дует Горпини та Писаря «Ой капуста ти розсада моя..»

Факт . Горпина розповіла Писарю про новину, що Явтух залицявся до Ганни, Писарь придумав план підробити лист комісара, який забов'яже батька Левка одружити молодят.

Факт . Голова села повернувся додому.

Факт. Каленик переплутав хати та потрапив у домівку Голови села; він лає «начальство» не зрозумівши, що він не у своєму домі, а Голова намагається його виштовхати з дому.

Факт . команда Левка бешкетує жбурляючи каміння у вікно Голові села.

Факт . від неочікованості, єдиний каганок що освітлює домівку затухає, а Голова намагаючись спіймати злодіїв у темряві, спочатку ловить Горпину, потім Каленика.

Факт . Левко з командою тікають.

Дія 3. Біля ставу зі старою хатою. Сон Левка.

Пісня Ганни

Подія. Ганна рішуче заявляє, що вийде заміж Лише за Левка.

Пісня Левка

Подія. У сні Левка Левка Панночка, яка йому ввижається, запропонувала віришити його проблему, якщо той знайде відьму-мачуху, що досі каламутить воду русалкам та не дає спокійно відпочивати.

Музичний номер «Гра у ворона»

Подія. Левко згоджується та знаходить відьму.

Кульмінація. Пробудившись, Левко знаходить у руці лист-указ комісара.

Розв'язка. Батько, бачучи указ комісара, дає згоду на шлюб Левка та Ганни.

СЮЖЕТ ОПЕРНОГО ТВОРУ

Опера складається з 3 дій

Дія 1. Життя вечірнього українського села. Вечірня доба, травень. Сутеніє вулиця українського села, сходить місяць, освітивши навкруги сріблястим світлом .

Парубки, пізніше дівчата повертаючись з роботи: «Гуман хвилями лягає по степу німому....час і нам додому, потомились, наробились... час одпочивати з дівчиною молодою душу розважати.... повертаються вже з поля жіноцтво й дівчата..». Левко зустрічається з коханою Ганною біля її хатини. Стурбована дівчина запитує про згоду на їх шлюб, яку Левко обіцяв отримати від батька. Засмучений Левко зізнається, що так і не зміг домовитись з батьком, бо той уникає розмови прикидаючись глухим.

Змінивши тему розмови Ганна просить коханого розповісти легенду про Панночку та старий похилий будинок біля ставу. З легенди Левка вона дізнається, що сотник, який проживав у тій хатині, одружився вдруге на жінці-відьмі. Його дочка Панночка, зрозумівши що то відьма, намагалася застерегти батька, але той вже її не хотів чути. Зачарований відьмою сотник вигнав свою дитину з дому, а та втопилася у ставку біля хатини.

Левко та Ганна прощаються, з'являються молоді дівчата, що запускають вінки у став, вони чекають молодих хлопців, їх майбутніх коханих, які віднайдуть вінки. З'являється сільський п'яниця, єдиний чоловік що дістав ті вінки. Дівчата з гумором проводять чоловіка додому. З'являється батько Левка, голова села Явтух Макогоненко та зізнається Ганні у своїх почуттях до неї, він бажає бачити її своєю жінкою, випадково це чує Левко. Левко у темряві не може зрозуміти хто залицяється до коханої, але голос здається йому знайомий. Не стерпівши поганих слів у свою адресу від незнайомця, Левко та його друзі кидаються у бійку. Левко та з друзями, впізнавши батька, зав'язують старому очі, відволікають від дівчини. Ганна біжить додому, а Левко з хлопцями оголошують війну голові села та йдуть бешкетувати.

ДІЯ 2. У хаті голови села, ніч, простір ледве освітлений каганцем.

Горпина розповідає про свою важку жіночу долю. Про те, як була вона сиротою безприданницею, вийшла заміж за військового, а той помер на війні. Наразі її приютив голова села, знарядив роботою у його домі. З'являється Писарь та намагається залицятися до неї. Зі слів Горпини він дізнається, що голова села Явтух на старості відбиває у свого сина наречену Ганну, вони придумують підробити лист комісара даного району та зобов'язати голову оженити молодих. До хати повертається Голова та сплутавши дорогу Каленик, який вважає, що то його дід. Чутно як брязкнула шибка, каменяка падає прямо голові під ноги. Вибігає Голова з хати та тягне людину у вивернутому кожусі, летить другий камінь і влучає у Каленика, Горпина втрачає каганок, Явтух нічого не розуміючи хапає жінку та не відпускає. Зрозумівши, що то він схопив Гарпину летить ще один камінь, у сутінках Голова хапає Каленика. Хлопці та Левко, що чинили бешкетництво тікають. Левко втікши у кінець села, засипає біля старого будинку зі ставком.

ДІЯ 3. На окраїні села біля старої хати зі ставком.

СЦЕНА 1. З'являється Ганна, вона розшукує Левка дізнавшись від друзів, що вчинили хлопці. Левко блукаючи навколо ставка лягає спати. Він бачить чи то сон, чи реальну дівчину у вікні, яка просить допомогти знайти відьму. Панночка, розповідає свою історію та пропонує допомогти Левку з листом комісара, якщо той допоможе їй.

СЦЕНА 2. З ранку біля містичної хатини.

Коли відьма знайдена, Левко розплющує очі та бачить батька, Ганну, Горпину, Каленика, Писаря перед собою, а у руках у нього наказ комісара. Вимушений батько дає згоду на шлюб Левка та Ганни.

АРХІТЕКТОНІКА ОПЕРНОГО ТВОРУ

Архітектоніка вибудовується таким чином:

Експозиція.

Вихідна подія - Левко і Ганна дійшли межі і договору про спільний шлюб, але їм на це потрібна згода батька Левка, голови села Явтуха Макогоненка.

Українські селяни повернулися з роботи. Після першого обходу поля після зими, хлопці та дівчата вертаються до села. Парубки залицяються до дівчат.

Зав'язка - Ганна дізналась, що Левко не отримав дозвіл на їх шлюб у душевно глухого батька.

Молодий козак Левко, син сільського голови, піснею викликає чарівну наречену Ганну. Під час розмови, дівчина дізнається про неотримання нареченим дозволу на шлюб. Батько Левка — Голова села не хотів давати згоду та прикинувся глухим. Левко розуміє, що батько шукає в цьому свою вигоду.

Розвиток дії – Неочіковано Левко дізнався про егоїстичне бажання батька самому одружитися з його нареченою.

Левко прощається з товаришами збираючись відпочивати вдома. По дорозі парубок неочіковано застає розмову Ганни з якимось чоловіком не видним у темряві. Цей незнайомець лає Левка та пропонує Ганні своє власне, серйозніше почуття. Ясний місяць дає зрозуміти Левкові, що цей невідомий - його батько. Парубки, визволяючи Ганну від дурної розмови, зав'язують очі батькові, підштовхують його й втікають. Розлючений і обдурений Явтух Макогоненко нічого не може зробити з друзями Левка, які розбіглися хто куди. А тим часом слідує порадам хлопців, на деякий час не попадатися старому на очі. В чорному кожусі Левка долає дрімота, він блукає десь на околиці села біля ставу з старою хатою. Дивлячись на віддзеркалення панського будинку, він помічає, що вікно нібито відчинилося і з'явилася в ньому ясна Панночка. Скаржиться вона на мачуху і обіцяє Левку нагороду, якщо він

знайде відьму серед русалок. Всі русалки затівають гру у ворона, вони бліді й прозорі, а та що зголосилася бути вороном, здається йому не такою світлою, як інші. За грою, русалка визначає жертву, в очах її виблискує злоба, «Відьма!» - каже Левко й одразу прокидається від сну. Сміх Панночки звучить у вухах, а у руках хлопець знаходить лист-наказ від комісара.

Кульмінація - Пробудившись, Левко знаходить у руці лист-указ комісара.

Прокинувшись, Левко побачив у своїй руці клаптик паперу і відчув глибокий сором за свою неграмотність. В цей час до нього наближались Каленик, Голова і Писар. Замість пояснень, Левко подав записку, в якій було вказано, що її автор є "комісар, відставний поручик Дришпан-Дришпановський". Вміст записки вимагав від Голови одружити Левка Макогоненка з Ганною Петриченковою і виконати важливі завдання, зокрема, полагодити мости на головній дорозі. Здивований Голова звернувся до Левка з питаннями, на що той вигадав історію зустрічі з комісаром, який, як він стверджував, обіцяв завітати до Голови на обід. Голова, підбадьорений цією несподіваною новиною, обіцяв Левкові, крім нагайки, що була запланована на завтра, оголосити про весілля.

Розв'язка – Батько, бачучи указ комісара, дає згоду на шлюб Левка та Ганни.

II. Режисерське бачення вистави

(експлікація)

НАДЗАВДАННЯ

Надзавдання всієї вистави – Панове, наша доля, особисте щастя формується думками та діями, вона обов'язково пов'язана з таким початком як свобода.

Ганна з лібрето: *«щастя і доля в в щирій правдоньці, в вірнім коханні, у праці невгамовній, в спільному дбанні!»*.

Надзавдання виражає ствердження спроможності людини на подолання перешкод і утвердження святого права на любов.

Головний герой опери Левко, заради шлюбу з Ганною, наважився вчинити розбишатський вчинок над батьком, переховуватися від підлеглих батьку людей та уклав угоду з містичною Панночкою заради шлюбу з Ганною. Всі вищезгадані події викликані тим, що Явтух Макогоненко - голова села та батько Левка, перешкоджає шлюбу сина, бо сам має намір, навіть підлими вчинками, отримати в дружину Ганну.

Тема вистави – Батьківська заборона шлюбу закоханих молодят (Левка та Ганни) в умовах тогочасної батьківської диктатури над дітьми на теренах українського села початку XIX ст.

Батько не давав згоду на шлюб свого сина Левка та дівчини Ганни, бо сам мав намір зробити її своєю жінкою. Тільки за допомогою містичних сил Панночки, Левко отримує указ комісара, який примушує батька одружити закоханих молодих. Протистояти такому рішенню не можливо, і лише допомога примушує батька згодитися.

Проблема – батьківська диктатура у сім'ї.

Ідея вистави – щиро люблячих людей ніхто і ніщо примусово не розлучить, адже любов спроможна надати безмежної сміливості та сили людині для подолання будь-яких перешкод.

Жанр твору

Жанр: лірико- побутова опера з елементами містицизму.

Конфлікт драматургії твору

Конфлікт драматургії твору виникає між бажанням Левка узаконити шлюб з Ганною і створити люблячу гармонійну сім'ю та егоїстичним бажанням батька сторгувати своїм сином, самому одружитися з Ганною. Предмет конфлікту – шлюб з Ганною.

Режисерська інтерпретація дії вистави

Оперна вистава складається з 3-ти картин.

Картина 1. Життя українського села. Вечірньо-нічна доба, травень.

Сутеніє вулиця українського села, сходить місяць освітивши навкруги сріблястим світлом .

Картина 1. Сільська околиця.

Експозиція .

Вихідна подія: Левко і Ганна дійшли межі і договору про спільний шлюб, але їм на це потрібна згода батька Левка, голови села Явтуха Макогоненка.

Парубки, пізніше дівчата повертаючись з роботи: «Гуман хвилями лягає по степу німому....час і нам додому, потомились, наробились... час одпочивати з дівчиною молодою душу розважати.... повертаються вже з поля жіноцтво й дівчата...».

Зав'язка. Ганна дізналась, що Левко не отримав дозвіл на їх шлюб у душевно глухого батька.

Левко зустрічається з коханою Ганною біля її хатини. Стурбована дівчина запитує про згоду на їх шлюб, яку Левко обіцяв отримати від батька. Засмучений Левко зізнається, що так і не зміг домовитись з батьком, бо той уникає розмови прикидаючись глухим.

Змінивши тему розмови Ганна просить коханого розповісти легенду про Панночку та старий, похилий будинок біля ставу. З легенди Левка вона дізнається, що сотник, який проживав у тій хатині, одружився вдруге на жінці-відьмі. Його дочка Панночка, зрозумівши що то відьма, намагалася застерегти батька, але той вже її не хотів чути. Зачарований відьмою сотник вигнав свою дитину з дому, а та втопилася у ставку біля хатини.

Левко та Ганна прощаються, з'являються молоді дівчата, що запускають вінки у став, вони чекають молодих хлопців, їх майбутніх коханих, які віднайдуть вінки. З'являється сільський п'яниця, єдиний чоловік що дістав ті вінки. Дівчата з гумором проводять чоловіка додому.

Розвиток дії. Неочіковано Левко дізнався про егоїстичне бажання батька самому одружитися з його нареченою.

З'являється батько Левка, голова села Явтух Макогоненко та зізнається Ганні у своїх почуттях до неї, він бажає бачити її своєю жінкою, випадково це чує Левко. Левко у темряві не може зрозуміти хто залицяється до коханої, але голос здається йому знайомий. Не стерпівши поганих слів у свою адресу від незнайомця, Левко та його друзі кидаються у бійку. Левко та з друзями, впізнавши батька, зав'язують старому очі, відволікають від дівчини. Ганна біжить додому, а Левко з хлопцями оголошують війну голові села та йдуть бешкетувати.

Картина. У хаті голови села, ніч, простір ледве освітлений каганцем. (Не використовується)

Горпина розповідає про свою важку жіночу долю. Про те, як була вона сиротою безприданницею, вийшла заміж за військового, а той помер на війні. Наразі її прийотив голова села, знярядив роботою у його домі. З'являється Писарь та намагається залицятися до неї. Зі слів Горпини він дізнається, що голова села Явтух на старості відбиває у свого сина наречену Ганну, вони придумують підробити лист комісара даного району та зобов'язати голову оженити молодих. До хати повертається Голова та сплутавши дорогу Каленик, який вважає, що то його дід. Чутно як брязкнула шибка, каменяка падає прямо голові під ноги. Вибігає Голова з хати та тягне людину у вивернутому кожусі, летить другий камінь і влучає у Каленика, Горпина втрачає каганок, Явтух нічого не розуміючи хапає жінку та не відпускає.

Зрозумівши, що то він схопив Гарпину летить ще один камінь, у сутінках Голова хапає Каленика. Хлопці та Левко, що чинили бешкетництво тікають. Левко втікши у кінець села, засипає біля старого будинку зі ставком.

Картина 2. Сон Левка

Левко блукаючи навколо ставка лягає спати. Він бачить чи то сон, чи реальну дівчину у вікні, яка просить допомогти знайти відьму. Панночка, розповідає свою історію та пропонує допомогти Левку з листом комісара, якщо той допоможе їй.

Кульмінація. Пробудившись, Левко знаходить у руці лист-указ комісара.

Картина 3. З ранку біля містичної хатини.

Коли відьма знайдена, Левко розплющує очі та бачить батька, Каленика, перед собою, а у руках у нього наказ комісара. Вимушений батько дає згоду на шлюб Левка та Ганни.

Розв'язка. Батько, бачучи указ комісара, дає згоду на шлюб Левка та Ганни.

Система образів персонажів

Дійових осіб в опері вісім: Явтух Макогоненко(бас), Левко Макогоненко(тенор), Ганна Петриченко(сопрано), Винник – бас, Каленик(баритон), Писарь(баритон), Гарпина(Мецо-сопрано), Панночка(сопрано).

Єдиний тотально негативний персонаж опери – це сільський голова Явтух Макогоненко, батько Левка.

Перше що робить персонаж - забороняє шлюб рідного сина з коханою Ганною, бо сам не проти одружитися з нею. Лібретист М. Старицький разом з М. Лисенко вдається до побудови комедійних ситуацій, в яких характер персонажа розкривається у сукупності подій конфлікту та сюжету. Коли Голові села Явтуху щось не подобалось або не хотілось чути, то він прикидався глухим: «Хоч убий, — нічогісінько не чую»; або заклопотаним: заборонити пісні людям, бо вони заважають «вільно значному люду уночі ходити». До того ж кругом і всюди вимагає великої любові до себе: « а Потому — неабияке і начальство, а Голова!! Та ще й який Голова? Ще колись покійну найяснішу, блаженної пам'яті, Катерину, возив! Одно слово — саму величню царицю!..». І ці слова він повторює досить часто і методично. В такому ж ключі характеризують Голову села й інші персонажі.

У подібних випадках точка зору автора передається іншим дійовим особам (Каленику, Левкові, Писареві).

Левко Макогоненко - Головний персонаж опери. Він наречений Ганни.

Левко перший хто обурений витівками батька. Так, Левко висловлюється з приводу того, що батько як голова села «верховодить нами, мов гетьман, дере з кожного шкуру, та ще й дівчат чіпа». Після того, як він

ще дізнається і про залицання батька до своєї нареченої він вмовляє хлопців провчити Голову села дражнучи: «А в нашого Голови, Голови / Нема клепки в голові, в голові! / Ой набий, бондаре, сталевий обруч! / Спар його, бондаре, з шапки до онуч!». Левко концентрує в собі позитив, запал.

Образ Левка дуже сильно пов'язаний з образом своєї нареченої Ганни Петриченко (наречена Левка, виписана Старицьким у лібрето, як Галя та Ганна Петриченко).

Закохані молоді розкривають свої почуття в побутовому вимірі. Щирість переживань закоханих гармонує з картинами прекрасної української природи. Левко з ніжністю звертається до Ганни: «Не тремти, моя червона калинонько! Пригорнись, притулись до мене і нікого не бійся! Ти знаєш, що мені тяжко не бачити тебе й хвилину...» . Левко і Ганна у пісні розкривають бачення свого майбутнього, Левко бажає «Садочка, віночка побіля хати; Ставочка, млиночка на край гребельки, Гаю хоч трішечки, шматок земельки». На це Ганна відповідає: «Не квапся, серденько, на ті маєтки, проживем і без них вік веселенькі! Багатство і бідність — то божя воля; Не в грошах, мій милий, щастя і доля, А в щирій правдоньці, в вірнім коханні, У праці невгамовній, в спільному дбанні!». Левко: «Ой правда ж, зіронько моя єдина, Подаруй мені ти сокола-сина; тоді я зрівняюсь з багатирями, тоді вже буду я пан над панами!».

Винник – друг Явтуха, Голови села, має свою винокурню.

Персонаж представлений однією сценою з першої дії та другої картини у хаті голови села. Він умовляє Голову села не бити п'яничку Каленика, який переплутав хати, та проявляє зневагу до «начальства»: «Ні, не займай його! Нехай одпочине, це чоловік потрібний хо-хо-хо! Якби таких більше, то мой винниця добре б пішла».

Каленик — сільський п'яниця.

Він уособлює образ представника села, через якого висвітлюється зневажливе комічне ставлення до «еліти» села: «Ну, Голова — а я сам собі Голова! Присягай богу, бий мене сила божя, — я й сам собі голова». Пісня Каленика служить розкриттю характерів героїв. Автор майстерно поєднує ліричні та гумористичні ситуації. Наприклад, ситуація з Калеником: «Коли б мені зранку / Горілочку шклянку, / Тютюну та люльку, / Дівчину Ганзульку: / Горілочку пив би, / Люлечку курих би, / Дівчину Ганзульку / До серця тулив би!». П'яний Каленик заходить до чужої хати, зустрічається з Головою, та не розуміючи хто перед ним, продовжує висміювати Голову, чим і загострює комізм ситуації.

Писарь – по факту другий чоловік в управлінському устрої села. Він хитріший та розумніший за Голову, може з легкістю його обманути.

У лібрето Писар не відіграє самостійної ролі, він — один із представників сільського начальства, проти якого спрямовано протест молоді. В інсценізації ж М. Старицького образ цього крючкотворця виписаний детально, яскраво. Прагнення писаря заслужити прихильність Горпини і рухає дію п'єси: «Не казав я, моя пупонько, що у мене всяке діло осьде! (Показує кулак) <...> Потому, — він Голова тільки для прохворми, а настоящий Голова — я! Усякою справою орудуємо, знаємо. З якого кінця зайти і куди налягти, моя пупонько!...»

Горпина - для поглиблення конфлікту М. Старицький додає до гоголівських героїв нового персонажа — Горпину.

Горпина — традиційний образ української жінки в літературі. Лірична пісня найкраще розкриває загальний психологічний стан героїні, посилює емоційне напруження дії. Ця жінка має досить типову для свого часу долю: сирітське дитинство, поневір'яння в наймах, шлюб без любові, бо ніхто не питав її згоди. Залишилася молодою вдовою, бо її чоловік, якого забрали в солдати, загинув: «Он як весело співають, а я веселоців і не знала». Горпина живе у хаті Голови, мусить його слухати, служити йому, але боїться, що він

«жениться вдруге, то зараз мене в потилицю та за двері» . Горпина ні від кого не шукає щирості. Її характер, настрої, мрії, скарги на свою гірку долю розкриваються в піснях: «Ой вийду ж я на моріжок, / Гляну я на поле, / Та спитаю де блукаєш, / Темна моя доле? / Чи у панів у світлиці, / На шовках, єдвабах? / Чи у шинку за припічком, / На золотих лавах?..» . Важливу роль для розкриття внутрішнього світу героїні відіграють монологи. Наприклад, коли Горпина дізналась, що Голова залицяється до Галі, то обурилась цьому неподобству: «Ах ти, сибірний дід, бендзеокий гемон! Бач, куди потетюрився? З молодого дівчиною хоче єднатись! Чуло моє серце, що за цим ідолом затинку не буде! <...> Стій же! Наскребу я тобі моркви!..» . Образи Горпини й писаря тісно переплітаються один з одним, сприяють стрімкому розвитку дії.

Панночка – містична істота.

«Ясна Панночка» - так звертається лібретист до цього образу, представниця потойбічного світу. Коли вона була людиною батько одружився вдруге, але мачуха була відьмою, зачарувала чоловіка та змусила його відмовитися від доньки. Панночка кинулася з високого берега у воду, тай потонула. Але вона не вмерла, а перетворилася на містичну істоту, стала головною над утопленицями. Одного разу їй майже вдалося помститися кривдниці, вона потягла мачуху-відьму у воду, але та сама перетворилася на русалку, своїми чарами стала невидимою і таким чином досі заважає жити всім утопленицям. Про допомогу вона попросила Левка, який, втікаючи за село, ліг спочити поблизу містичного ставка. Левку вдалося розпізнати відьму-мачуху чим він допоміг Панночці позбутися відьми-мачухи, русалка ж, в свою чергу, начарувала лист від комісара, що примушує голову села одружити молодих.

Художньо-образне рішення

Художньо-образне вирішення вистави характеризується національною приналежністю вистави у сценографії, з використанням релігійних, обрядових, побутових символів українського села XIX ст. з одного боку, та використанням арт-технологій(проекцією) з іншого.

Сценічне вирішення вистави ґрунтується на українських сільських пейзажах, національному побуті, яке відображає дійство у рамках старослов'янського періодичного свята, що складалося з великої кількості різноманітних традицій, обрядів та мало назву Русалії, або Зелений тиждень, або Русальна неділя, або Русалчин тиждень.

Одяг. Характеристика кожного з персонажів підкреслюється відповідністю одягу: Левко-козак, Ганна – українська незаміжня дівчина, батько та писар – козаки, відносяться до головуючого прошарку суспільства, у якому було розповсюджено використання західноєвропейського одягу або використання іноземних дорогоцінних тканин, що підкреслює характерну пихатість, комічність їх образів. Панночка та русалки одягнені у відповідні обрядові українські костюми русалок – це довгі свити, та розпуцене, довге волосся.

Художній образ вистави створюється завдяки символу вінка, який пронизує червоною лінією всі головні події вистави.

Символ вінка - це символ краси і чистоти, що дівчина не займана, не втратила честь. У період Русаліїв уособлює оберіг від поганих людей та містичних сил, які створені подіями сюжету.

Сценічна дія хору «Зав'ю вінки», знаменує першу частину головного обряду Русаліїв «русальні вінки», дівчата плетуть вінки.

Дарування закоханою дівчиною Ганною вінка хлопцю Левку це загальноприйнятий знак в українській традиції любовної симпатії, довіри, натяку на весілля.

Ганна знявши свій вінок саме у Русалії знаково знаменує появу у сценічному дійстві потойбічних сил, русалок та Панночки.

Сцена дівчат з Калеником уособлює другу частину обряду «Русальних вінків». Вони очікують, що вінки знайдуть хлопці та будуть знайомитися, а кумедно напідпитку виходить з вінками тільки сільський п'яничка дід Каленик.

За традиціями під час Русаліїв готові вінки, окрім того щоб носити на своїх головах, дівчата повинні були залишати русалкам на деревах, огорожах, на тину, домівках, кидати у воду. У ці дні дівчата любили гадати на хлопців.

Роковою для долі Левка стає неочікувана новина про бажання батька викрасти його щастя, самому одружитися з Ганною. Під час сцени Левко втрачає дарований коханою вінок, оберіг від русалок, а злий батько ламає його, метафорично як і ламає своїми руками долю дітей.

У фінальній сцені вистави, пробудження Левка з листом комісара, у режисерському рішенні окрім наказу Левко знаходить у руках вінок дарований коханою та зламанний батьком під час розгортання подій, як символ вдячності Панночки, оберіг від злих сил, повернення доленосного зв'язку з Ганною.

Використання народних українських обрядів (що йдуть від язичництва) окреслені містицизмом появи Панночки та її сцени з Левком.

Вистава несе у своєму художньому вирішенні відповідні психологічні та побутові закони українського суспільства: ввічливість, охайність, миролюбність та клопіт за сімейне тепло з боку представниць жіночої статі, та лицарство, інколи необдуманість і ірраціональність у вчинках з боку чоловіків.

Створена проєкція буде підкреслювати та створювати:

- ілюстративну функцію ночі з її переливами та мерехтінням нічних зірок на картину околиці села;

- фантастичний сон Левка зі ставковими Русалками у другій картині;

4. Документація складена в процесі роботи над виставою

1. Режисерський екземпляр клавіру;
2. Ескізи художнього оформлення;
3. Ескізи костюмів, виписка на мірки акторів;
4. Ескізи гриму;
5. Світлове та проєкційне оформлення вистави;
6. Виписка на костюми та обув;
7. Виписка на реквізит;
8. Графік роботи над виставою;
9. Афіша, буклет, пости у соціальних мережах.

Додаток 4. Ескізи художнього оформлення вистави
Картина перша



Картина друга



Картина третя



**Сцени створюються завдяки образам :
Картина перша — «Побачення» М. Пимоненка**



Картина друга — «Русалки» І. Крамського



Картина третя — «Весілля» О. Кулакова



Додаток 5. Ескізи костюмів



Взяті притаманні ескізи з книги Одарченко П. і Царинник Г.
Український народний одяг = Ukrainian Folk Costume [90].

Використані у виставі





**Додаток 6. Графік послідовності телезапису структурних
компонентів вистави**

Порядок запису сцен

**З 9:00 до 11:00 відвідування костюмерної та гримерної
З 11:00 до 12:00 відеозапис**

1. Романтична Сцена Левка та Галі:

- монолог та Арія Левка;
- розмова Галі та Левка, Кантилена Галі;
- дует Галі та Левка;
- розмова Галі, Балада Левка;
- розмова Галі, Левка.

2. Сцена «Троїцкі вінки» (дівочий хор, балет):

- Дівочий хор;
- розмова дівчат, розмова Каленика;
- вихід та пісня Каленика.

3. Сцена Голови, Галі, Левка:

- розмова Голови, Галі;
- тріо Голови, Галі, Левка;
- розмова Галі, Левка, хлопців з хору;
- парубочий хор.

**З 11:30 до 11:40 перерва
З 11:40 до 12:00 відеозапис**

4. Сцена «Весілля»:

- Левко спить з листом комісара;
- розмова Голови, Каленика;
- вихід всіх персонажів на сцену;
- прославний хор.

**З 12:00 до 13:00 зміна костюмів, гриму
З 13:00 до 13:40 відеозапис**

5. Сцена з Русалками:

- монолог Левка;
- русалчин хор (Левко, Панночка, русалки);
- «Гра у Ворона» (Левко, Панночка, русалки);