

О. В. КАСЬЯНОВА

Касьянова Олена Василівна, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

ЕВОЛЮЦІЙНІ МОДИФІКАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНИХ СЦЕН У КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ

Розглянуто процес становлення танцювальних сцен в історичному контексті розвитку української оперної школи. Окреслено особливості застосування танцю на різних етапах формування національного репертуару у розбіжних конфігураціях українського музичного театру від витоків до сьогодення.

Схарактеризовано основоположні принципи інтерпретації танцю в українській опері, закладені у початкових формах національного музичного театру – стародавніх ігрищах, ляльковому вертепному театрі, бароковій шкільній драмі, палацових театрах українських, польських, російських магнатів доби класицизму. У контексті генези українського музичного театру проаналізовано еволюційні модифікації пластично-хореографічного вирішення оперних вистав. Визначено усталені ключові підходи до трактування танцювальних сцен в українській опері, переважно позитивна роль хореографії у музичній драматургії вистави. Виокремлено відмінності українського оперного контенту від західноєвропейської і російської традицій, де вокал як уособлення душі людини або образу друга і танець як утілення спокусу чи образу ворога доволі часто перебувають в опозиції одне до одного.

З'ясовано специфіку інтерпретації танцю в українській опері крізь призму її історичного становлення: від застосування дивертисментних зразків часів класицизму через ілюстративно-зображальні епохи романтизму, дієво-виражальні доби реалізму й радянської дійсності до умовно-символічних, абстрактних у культурі модерну й постмодерну. Установлено різні підходи до використання танцю в оперних виставах під час евакуації та на окупованих територіях з відмінностями на Сході й Заході України. Виявлено концептуальні підходи до жанрово-стильового трактування танцювальних сцен в українській опері згідно з театральною естетикою певного часу. Зосереджено увагу на перспективах появи нових жанрово-стилістичних формоутворень із тяжінням їхнього пластично-хореографічного вирішення до неосинкретизму.

Ключові слова: український музичний театр, українська опера, танцювальні (пластично-хореографічні, балетні) сцени, еволюційні модифікації.

Постановка проблеми. Український музичний театр початку ХХІ століття звертається до оперних творів різних історичних епох, жанрів і стилів, які презентують ретроспективу його становлення від витоків до сьогодення. У цьому контексті

особливо важливо з'ясувати специфіку вирішення пластично-хореографічних сцен на різних етапах еволюції опери в Україні під впливом певних естетичних поглядів на театральне мистецтво, взаємодією вітчизняного і зарубіжного досвіду у постановці вистав. Нагальність визначення ролі танцю у процесі формування української опери актуалізує проблему вирішення пластично-хореографічного образу твору з урахуванням авторського задуму, його переосмислення в реаліях сьогодення, обґрунтовує необхідність проведення даних наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд наукової думки з питань становлення українського музичного театру переконує, що його витoki досліджували Л. Корній¹, М. Сулима²; започаткування і становлення до ХХ століття в умовах Східної і Центральної України – О. Изварина³, О. Лисюк⁴, на теренах Західної України – Т. Мазепа⁵, С. Чарнецький⁶; творчі пошуки та експерименти доби модерну – Г. Веселовська⁷, Я. Гордійчук⁸, Н. Чечель⁹; особливості розвитку в умовах радянської дійсності – Н. Некрасова¹⁰, В. Рожок¹¹; специфіка діяльності за часів німецької окупації – В. Гайдабура¹², С. Максименко¹³; видозміни

¹ Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.: монографія. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1993. 187 с.

² Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст.: монографія. 3-тє вид. Київ: Стило, 2010. 368 с.

³ Изварина О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини ХХ століття: історичний аспект: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 32 с.

⁴ Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII – першої половини XIX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01 – теорія та історія культури / Київський державний університет культури і мистецтв. Київ, 1998. 21 с.

⁵ Мазепа Т. Л. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.

⁶ Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.: 106 с. іл.

⁷ Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм): монографія. 2-ге вид., випр. і доп. Київ, 2007. 328 с.: іл.; Веселовська Г. І. Український театральний авангард: монографія. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.: 16 л. вкл.

⁸ Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті рр.). Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.

⁹ Чечель Н. Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави). Київ, 1993. 143 с.

¹⁰ Некрасова Н. И. Советская историко-революционная опера (жанрово-стилистические и музыкально-драматургические особенности): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство / Институт искусствования, фольклора и этнографии имени М.Ф. Рильского. Киев, 1978. 25 с.

¹¹ Рожок В. И. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство / Институт искусствования, фольклора и этнографии имени М.Ф. Рильского. Киев, 1984. 25 с.

¹² Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним: Україна. 1941–1944. Долі митців: монографія. Київ: Факт, 2004. 320 с.: іл.

¹³ Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944): монографія. Львів, 2015. 328 с.: іл.

доби незалежності – Ю. Станішевський¹, М. Черкашина-Губаренко². Дослідження цих авторів дають лише часткове уявлення про характер застосування танцю у контексті музичної драматургії українських оперних творів.

Мета публікації – визначити еволюційні модифікації у вирішенні пластично-хореографічних сцен музично-театральних творів відповідно до естетичних концепцій різних етапів формування української національної оперної школи.

Методи дослідження. У контексті комплексного міжгалузевого підходу на стику філософії, соціології, психології, культурології, музикознавства й театрознавства провідними обрано компаративний і мистецтвознавчий методи дослідження. Їхнє застосування дозволяє визначити подібність і відмінності жанрово-стильових інтерпретацій танцювальних сцен в українській опері відповідно до театральної естетики певного часу.

Розкриття видозмін використання танцю у процесі розвитку українського музичного театру сприятиме трактуванню пластично-хореографічного образу оперної вистави відповідно до часу відображених у творі подій з урахуванням національної приналежності, соціального статусу, статі й віку персонажів, умов їхнього побутування, моральних устоїв суспільства, естетичних уподобань, збереження і творчого переосмислення авторського задуму в сучасних реаліях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Витоки українського музичного театру тісно пов'язані з народними іграми та обрядами, які, поступово втрачаючи магічне значення, перетворилися на ігрища (гру-виставу) з підсиленням у них елементів театралізації. В умовах середньовічного домінування культу аскези, гріховності світських розваг дані дійства були своєрідною рекреаційною антитезою, відображаючи засобами музики, танцю, театралізованої дії характерні явища життя й побуту народу. І хоча в народних театралізованих дійствах ще була відсутня єдина наскрізна сюжетна лінія, використання музики, пантоміми й танцю для характеристики персонажів, їхнього наближення до драматургії видовища зіграли велику роль у формуванні підґрунтя національного музичного театру.

Започаткування в Україні наприкінці XVI століття народного музичного лялькового театру – вертепу – сприяло вдосконаленню сюжетної лінії дійства, послідовному розгортанню подій, усталеному розподілу ролей між дійовими особами, появі спеціально пристосованої сцени з традиційними декораціями і костюмами. Драматургія вертепу складалася з двох частин: релігійної, з академічним співом кантів, у якій обігрували Різдво, та світської, під живу музику й народні пісні, де розігрувалися жанрово-побутові сценки-діалоги комічного змісту з різними парами персонажів – солдата з красунею, гусара з мадяркою, цигана з циганкою, пана поляка з панею. Кожна пара виконувала різні національні танці дивертисментного характеру: камаринську, козака, циганський, краков'як. Але головний герой – Запорожець – перетанцював усіх, навіть Чорта, і вистава закінчувалася масовими танцювальними сценами при домінуючій ролі гопака. На Галичині, Буковині та Закарпатті набув популярності так званий живий вертеп, у якому замість ляльок грали люди-актори. Це сприяло урізноманітненню танцювальних характеристик персонажів і відображених у виставі подій.

¹ Станішевський Ю. О. Національна опера України 2001–2011: монографія. Київ: Муз. Україна, 2012. 304 с.

² Черкашина-Губаренко М. Оперний театр в мінливому часопросторі: монографія. Харків: АКТА, 2015. 392 с.

Своєрідним переходом від народних форм видовищ до професійного театру стала українська барокова шкільна драма, переважно релігійного характеру, в якій важливе місце посідали музика і танець. На репертуарну політику українського шкільного театру значний вплив справила римська хорова опера першої половини XVII століття. Наслідуючи давньогрецьку трагедію, що виникла як хоровий спектакль, у римській опері та українській шкільній драмі застосовували масові сцени зі співом хору в супроводі пантомімічного танцю.

Але в театрах різних країн танець виконував відмінні функції. Сцена весілля на один і той самий сюжет про Святого Олексія у римській хор-опері та українській шкільній драмі вирішувалася не однаково. У римській опері-ораторії «Святий Олексій» С. Ланді на лібрето кардинала Дж. Розпільозі – майбутнього Папи Климента IX (1631) вона представляла зваблення, спокушання демонами головного героя і вирізнялася гротескним стилем балаганного театру. В українській шкільній драмі «Дійство про Олексія, чоловіка Божого» (1673, Київська академія) в інтермедії «Игра-ние свадьбы» ця сцена постала як вокально-танцювальне привітання молодих у народно-характерному стилі з уособленням радощів життя.

Саме з римської хорової опери почалося формування західноєвропейської традиції відображати у співі душу людини або образ друга, а в танці – втілення спокус або образ ворога, які доволі часто перебували в опозиції одне до одного. Пізніше російська оперна школа тяжітиме до західноєвропейської традиції, протиставляючи спів і танець за типом «свій – чужий» («Князь Ігор» О. Бородіна), «друг – ворог» («Життя за царя» М. Глинки). В українській же оперній традиції виражальні можливості співу і танцю знаходяться в органічному синтезі.

Українській шкільній драмі притаманне застосування танцювально-пантомімічних сцен різного жанрового спрямування. У «Слові о збуренню пекла» головний персонаж Соломон співав і танцював при сходженні Христа до пекла для звільнення грішників. Його танець як позитивного героя був вирішений в академічному, вишуканому стилі на відміну від брутално-гротескної пластики нечистої сили. У драмі про царя Ахаву і пророка Іллю співали й танцювали Смерть із Дияволом, судячи з характерних рис персонажів, – у гротескному ключі.

Загалом українській музичній драмі доби бароко властиві дивертисментні танцювальні сцени переважно пантомімічного характеру, які презентують тло, атмосферу дії, ілюструють характер персонажів. Причому герої, що уособлюють високі устремління, вирішуються в академічному стилі, негативні – у гротескному, представники народу – у характерному.

За доби класицизму в Україні формується ґрунт для створення професійного театру. У двірцевому театрі Кирила Розумовського в Глухові ставлять комічні опери російською, італійською, французькою мовами. Першою виставою у гетьманському палаці була комічна опера французькою мовою «Ізюмський шлях», поставлена 1751 року. Репертуар аматорських палацових театрів українських, польських, російських магнатів був орієнтований на західноєвропейські оперні твори. На їхніх сценах ставилися: італійські – «Цефал і Прокрис» Ф. Арайя, «Рідкісна річ» В. Мартін-і-Солера, «Школа ревнивих» А. Сальєрі; німецька – «Лєста, дніпровська русалка» Ф. Кауєра; французькі – «Солдат-утікач» («Дезертир») Т.-А. Монсінї (драматургія – М.-Ж. Седена) та інші твори із застосуванням тогочасних популярних танцювальних зразків у контексті вишуканої стилістики придворної естетики. У поміщицьких театрах, де в основному використовувався російський репертуар, – «Мірошник – чаклун, обманщик і сват» М. Соколовського в редакції Є. Фоміна; «Нещастя від карети»

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Я. Княжніна (лібрето) і В. Пашкевича (музика); «Збитенщик» Я. Княжніна (лібрето) і А. Бюлана (музика) та інших, – танцювальні сцени створювалися в народно-характерній манері.

Певну роль у професіоналізації опери відіграли кріпосні театри. Вистави у багатих маєтках вражали розкішними костюмами, пишними декораціями, складною машинерією для зовнішніх ефектів, супроводжувалися прекрасним оркестром і чудовим балетом. Найвідомішими театральними колективами були кріпосні трупи Д. Ширая та М. Штейна, які гастролювали різними українськими містами. У трупі М. Штейна певний час працював М. Щепкін, який зробив вагомий внесок у становлення українського драматичного театру і був одним із перших в Україні оперних акторів. У постановках кріпосного театру графа Волькенштейна він блискуче зіграв Степана у «Збитенщику», Фірюліна у «Нещасті від карети», Інфанта у «Рідкісній речі». Свій «танець в образі» актор підпорядковував розкриттю характеру персонажа і подій у спектаклі, започаткувавши реалістичні традиції сценічного виконання народної пісні й танцю у театральному мистецтві.

У формуванні підвалин українського музичного театру велику роль відіграла творчість композиторів М. Березовського («Демофонт») і Д. Бортнянського («Креонт», «Алкід», «Свято сеньйора», «Сокіл»), які адаптували на вітчизняному ґрунті досягнення тогочасних італійської і французької оперних шкіл. Танцювальним сценам в українських оперних виставах доби класицизму притаманний дивертисментний принцип, спроби поєднання стилістики витончених академічних зразків західноєвропейської придворної естетики з національними традиціями характерних танців.

Значний поштовх розвиткові театральної справи на теренах України дало створення в останній чверті XVIII століття першого відкритого театру у Харкові, де грали в основному актори-аматори, та першого театру в Києві, побудованого поміщиком Д. Шираєм, у якому працювала кріпосна російсько-українська трупа. Їхній репертуар становили водевілі, комічні опери, балетні дивертисменти, сюжети котрих бралися з народного побуту й вирішувалися у народно-характерній стилістиці.

1789 року у Львові, столиці тодішнього Королівства Галичини і Володимирії у складі Австрійської імперії, відкрився театр, який із драматично-музичного поступово трансформувався у музично-драматичний, а пізніше – музичний. Спочатку у ньому домінував німецько-австрійський та італійський репертуар В. А. Моцарта, В. Мартін-і-Солера, Д. Чимарози та інших. Пізніше тут були створені дві національні трупи, які по черзі грали вистави німецькою і польською мовами з поступовим набуттям пріоритету останньої. І лише у другій половині XIX століття за сприяння товариства «Руська бесіда» був відкритий український театр у Галичині, про що мова піде пізніше.

На початку XIX століття у Києві, Одесі, Ніжині, Бердичеві, Чернігові, Кременчуку, Катеринославі та інших містах України з'явилися відкриті платні театри з трупами вільних акторів-професіоналів. Відтоді почала формуватися національна музична школа з опорою на традиції українського реалістичного театру, досвід російської опери, творчо переосмислені принципи італійської і французької оперних шкіл, асиміляція яких була започаткована наприкінці XVIII століття. Якщо театральний репертуар в Україні XVIII століття мав в основному гедоністичне спрямування, був своєрідною забавою і примхою аристократичних кіл, то у XIX столітті він переорієнтовується в бік психологічного реалізму, де головний герой – жива, нетитулована, утім непересічна людина з відповідними побутовими звичками й пристрастями.

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Перша половина XIX століття позначена становленням національної діалогічної народно-побутової опери і водевілю, яскравими зразками яких стали «малоросійські опери» (за визначенням їхніх авторів) «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. «Наталка Полтавка», яку відомий драматург і театральний організатор І. Карпенко-Карий назвав «матір'ю українського театру», стала родоначальницею нового жанру. Близькість цих творів до комічної опери зумовила широке застосування в них танцювальних пісень у народно-характерному стилі. Вони передбачали використання окремих хореографічних рухів, жестів, поз у поєднанні з елементами сценічної пластики й пантоміми для ілюстрування змісту пісні, відображення подій опери, характеристики персонажів, що відрізняло вирішення пластично-хореографічних сцен від чисто театального дивертисментного танцю доби класицизму.

У другій половині XIX століття відбувається формування жанрово-стильових ознак української опери. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського – перша повноцінна національна опера з хорами і танцями в лірико-комічному жанрі, близькому до *opera-buffa*. Гострохарактерні риси персонажів потребували відповідного пластичного втілення. Тому в опері органічно поєднуються масові дивертисментні балетні сцени з танцювальними піснями пантомімічно-ілюстративного характеру у фольклорно-етнографічній стилістиці.

Першою українською оперою у жанрі народної лірико-психологічної драми стала «Катерина» М. Аркаса на основі поезії Т. Шевченка. Найкращі її номери – хори і танці – презентували сцени народного побуту, життя українського села, молодіжні розваги у фольклорній пластиці.

Яскраві ознаки оперної народно-хорової сцени має вставний номер «Вечорниці» П. Ніщинського до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля». Сюїтна форма, побудована за принципом контрасту, передбачає наявність танцювально-жартівливих, ліричних і героїчних музичних образів, поданих в українській народно-характерній стилістиці.

Фундатором національної романтичної опери став М. Лисенко. Його творчість ґрунтується на традиціях українського музично-драматичного театру й досягненнях західноєвропейської опери. Вражає жанрова різноманітність творів: лірико-комічна «Різдвяна ніч», лірико-фантастична «Утоплена», історико-героїчна народна драма «Тарас Бульба», народно-побутова драма «Наталка Полтавка», опера-сатира «Енеїда», лірична мініатюра «Ноктюрн», дитячі комічні «Коза-Дерева», «Пан Коцький», фантастична «Зима і Весна».

Балетні епізоди, що стали важливою складовою опер М. Лисенка, щільно пов'язані з їхнім змістом і жанровими особливостями. Розширення жанрового діапазону цих епізодів, урізноманітнення форм і видів балетної музики спонукало до пошуку нових пластично-хореографічних засобів, які потребували переходу від ілюстративно-зображального трактування образів, характерного для початку XIX століття, до дієво-виражального, притаманного умовності й поетиці музичного театру завершення доби романтизму.

Наприкінці XIX століття український танець міцно утверджується в національному класичному театрі корифеїв. Саме тут яскраво проявилися дві художні тенденції його застосування у музичних і музично-драматичних виставах.

Перша полягала у прагненні до яскравої театралізації українського народного танцю, технічному ускладненні та вільній сценічній інтерпретації фольклорних зразків. Видатним представником цієї тенденції був Х. Ніжинський, батько *всесвітньо*

відомих танцівників і хореографів Б. і В. Ніжинських. У його постановці танцю «Козак» до I дії опери «Катерина» М. Аркаса з режисурою М. Кропивницького брали участь дванадцять пар артистів, серед яких – виконавці провідних вокальних партій. Вирішений за принципом контрастної драматургії, танець відтворював мальовничі картини сільського побуту, водночас передаючи складний емоційний стан Катерини, її тривожні передчуття.

Майстерність перенесення фольклорних зразків на сцену, їхня тактовна театралізація сприяли колосальному успіху вистав «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Назар Стодоля» Т. Шевченка з вокально-хореографічною картиною «Вечорниці» П. Ніщинського на гастролях української трупи Г. Деркача в Парижі 1893 року. Поєднання національного фольклору з елементами віртуозної класики, оригінальне застосування хореографічної поліфонії із відтворенням кожною парою особистого танцювального малюнка характеризували новаторство балетмейстера Х. Ніжинського у царині музичного театру.

Суть другої тенденції – у дбайливому дотриманні незмінних основ української народної хореографії, збереженні малюнка та манери виконання кожного танцю. Її яскравим представником став видатний хореограф і фольклорист В. Верховинець. Його постановка розгорнутих балетних сцен в опері-сатирі М. Лисенка «Енеїда» за І. Котляревським у режисурі М. Садовського виявилася дуже вдалою. Колоритний, гротесковий «Гопак на Олімпі», ліричний дівочий «Танець грацій» із II дії, героїко-романтичний, відчайдушний «Козачок» на бенкеті у Дідони з III дії майстерно «вписали» фольклорні танцювальні зразки у яскраво комедійну режисерську концепцію вистави. А от механічне перенесення українських обрядових танців в оперу П. Козаченка «Пан сотник» призвело до втрати темпоритму дійства та виявилось недоречним.

Сьогодні обидві тенденції продовжують розвиватися: перша – у музичному й музично-драматичному театрі з домінуванням дієво-виражальної інтерпретації образів, друга – більш характерна для драматичного театру з ілюстративно-зображальним вектором трактування персонажів.

На початку 1860-х років у середовищі галицької інтелігенції виникла ідея створення постійно діючого українського театру у Львові, яка була реалізована у 1864-му за сприяння товариства «Руська бесіда». Спочатку в його репертуарі переважали драматичні твори, хоча ставилися і музично-драматичні: «Маруся», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського. З ними мандрівна трупа виїжджала до провінції, презентуючи вистави у Галичині (Коломия, Станіславів), Буковині (Чернівці) та інших західноукраїнських землях.

Із перших літ існування Львівський (Галицький) театр мав щільні духовні й культурні зв'язки з Наддніпрянською Україною. На його сцені ставилися п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Мирного, опери М. Лисенка «Різдвяна ніч», «Утоплена» та інші. Ці твори галицькі митці намагалися переосмислити відповідно до ментальності західноукраїнського глядача, вносячи певні корективи у сценографічне і пластично-хореографічне вирішення вистави, намагаючись наблизити стилістику танцювальних сцен, декораційного оформлення до місцевого колориту. Під час роботи М. Садовського у галицькому театрі народився задум поставити галерею великих історичних картин, у яких видатний митець міг створити образи Івана Мазепи, Богдана Хмельницького, Сави Чалого та інших знакових

постатей борців за українську державність. Але цим планам не судилося здійснитись через цензурні перепони.

На порубіжжі XIX–XX століть у репертуарі галицького театру відбулися суттєві зміни, які спричинилися до зміщення пріоритетів із драматичних на музичні вистави. Розширення складу оркестру, хору і балетної трупи на львівській сцені сприяло постановці зарубіжних опер: «Фауста» Ш. Гуно, «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччині, «Кармен» Ж. Бізе, «Оповідань Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Травіати» Дж. Верді та інших у перекладі українською мовою. Окрім зарубіжного репертуару, Львівський театр почав приділяти більше уваги створенню українських опер на національну тематику.

«Купало» А. Вахнянина стала першою повноцінною вітчизняною оперою історико-психологічного жанру у Західній Україні. Музична драматургія твору передбачала контрастне пластичне відображення національного колориту двох протилежних середовищ – українського і татарського, зіставлення яких вирішувалося дієвими пантомімічними засобами виразності у народно-характерній стилістиці.

До українського оперного репертуару Львівського театру увійшли твори західноукраїнських композиторів «Підгоряни» М. Вербицького, «Роксолана» Д. Січинського, «Олеся», «Марійка» П. Бажанського та інші. У творчості українських авторів спостерігається тенденція переосмислення досягнень західноєвропейської романтичної оперної музики, її адаптація до національної стилістики, що потребувало особливих підходів до пластичного вирішення вистав.

Початок XX століття позначився пошуками та експериментами в українському музичному театрі, спрямованими на оновлення форми, змісту, засобів виразності в оперних творах, відповідних добі модерну. Створено жанр моноопери («Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка), який потребував пластичної візуалізації образу героїні. На основі експериментів хореографа «Руських сезонів» М. Фокіна з перетворення опер «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка та «Золотий півник» М. Римського-Корсакова на жанр опери-балету, що породив нову хвилю поліжанрових формоутворень, з'являється аналогічний твір – «На русалчин Великдень» М. Леонтовича.

В Українській музичній драмі (м. Київ) режисер Лесь Курбас і хореограф «Руських сезонів» М. Мордкін склали пластичну партитуру всіх картин опери «Утоплена» М. Лисенка, в яких переважає синтез вільної ритмопластики, класичного і народно-характерного танцю, для підвищення дієвості епізодів. У масових хорових сценах для кожної групи голосів був знайдений пластичний аналог, що утворював цілісну картину вокально-сценічної дії. Це спонукало універсального співака-актора як всебічно розвинену особистість із вільним володінням іноземними мовами, розумінням театральної етики та естетики, психології, історії людства тощо застосувати отримані знання у мистецькій практиці.

При підготовці вистави Лесь Курбас приділяв увагу роботі над художнім словом, мімодрамою і пластикою. Його актори ритмічно рухались за системою Ж. Далькроза, оволодівали мистецтвом жесту Ф. Дельсарта, опановували прийоми класичного, народно-характерного, модерного танцю під керівництвом М. Мордкіна. Режисер домагався музично-ритмічного зв'язку між жестом і словом, перетвореної, матеріалізованої думки й емоцій, перевіряючи смислове значення художніх засобів та естетичного переживання.

На жаль, різнобічні пошуки й експерименти з оновлення засобів виразності в українському музичному театрі були перервані із затвердженням на початку 1930-х років методу соцреалізму.

В українській опері радянської доби пріоритет надавався монументальним творам на історичну, героїко-патріотичну, соціально-побутову тематику, вирішеним відповідно до класового підходу. «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Кармелюк» В. Костенка, «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, «Наймичка» М. Вериківського продовжують неоромантичні традиції з опорою на народні сюжети й широким використанням національного пісенно-танцювального фольклору.

Важливе місце в радянському репертуарі посіла опера «Тарас Бульба» М. Лисенка, яка вперше з'явилася на українській сцені лише 1924 року. Особливо виразною з точки зору пластики стала балетна сцена з II дії, у якій елементи народної хореографії вдало поєднувалися з віртуозною технікою. Так уперше в історії українського музичного театру був відтворений героїчний образ народу, який передбачав органічний синтез вокально-музичної і пластично-хореографічної складових у контексті художньої цілісності вистави.

У вирішенні танцювально-пантомімічних сцен радянських опер відчувається вплив драмбалету, який сприяв підвищенню їхньої дієвості та сюжетності на тлі ускладнення лексики й віртуозної техніки. Водночас домінування реалістичного напрямку в інтерпретації балетних сцен витіснило оригінальні знахідки умовно-символічного характеру доби модерну, які сприяли вдалому втіленню пластичного образу оперних вистав на сучасну тематику.

Під час Другої світової війни музичні театри України існували у різних умовах евакуації та окупації. Евакуйовані у глибокий тил оперні театри (об'єднані Одеський і Дніпропетровський – у Красноярськ, Київський – до Уфи, Харківський – до Чити, Донецький – до Пржевальська) в основному зберегли кадровий потенціал і вдячну глядацьку аудиторію. Невдовзі київський і харківський творчі колективи були об'єднані в Український державний театр опери та балету з постійним місцем дислокації в Іркутську.

Евакуйовані театри переосмислили репертуар, акцентуючи увагу на національних творах героїко-патріотичного, соціально-побутового спрямування, вирішених в естетиці соцреалізму. З опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» видалили дописаний В. Йоришем у розважально-мальовничому ключі III акт «У палаці Султана», завдяки чому вистава набула рис монументальності й більшого патріотизму. У постановках «Наталки Полтавки» М. Лисенка, «Катерини» М. Аркаса, «Наймички» М. Вериківського яскраво окреслилися жіночі образи. Так, у «Наймичці» зворушливо змальована тема жертвовної материнської любові викликала у глядача бажання захистити близьких від німецької навали. У пластично-хореографічному вирішенні вистав простежувалася дієво-виражальна стилістика, зацентована на любові до рідного краю, що спрямовувала зусилля людей на перемогу та звільнення Батьківщини від окупантів.

Театр окупованої України існував у протилежних соціокультурних умовах. Його кадровий склад формувався з фахівців, студентів музичних і театральних навчальних закладів, учасників аматорських колективів, які з різних причин не встигли евакуюватися. Політика окупаційної влади розглядала театральні установи як індустрію розваг для нацистської армії. У різних регіонах України було відновлено роботу театрів із синтетичним жанровим спрямуванням: опера, балет, оперета, драма, іноді додавалося вар'єте. Репертуарна політика у жанрі опери передбачала застосування українських творів історико-філософського, соціально-побутового спрямування для місцевих жителів і світової оперної класики для німців. Але непоодинокими були випадки спільного перегляду оперних вистав обома глядацькими аудиторіями.

Регіональний підхід окупантів до репертуарної політики театрів Сходу і Заходу України був різним. На промисловому, щільно заселеному Сході України з багатонаціональним складом при домінуючому відсотку етнічних росіян, які довгий час знаходилися у складі Російської імперії, пізніше – СРСР, у музичному театрі не заохочувалася національна ідентичність. Тут виникла небезпека денационалізації українського театру, його поступове «онімечування», орієнтація на вагнерівські твори з призначенням на керівні посади представників окупаційної влади. На Заході України з меншою щільністю й більшою однорідністю населення, яке раніше перебувало у складі Австро-Угорської імперії, пізніше – Польщі та зовсім трохи – Радянського Союзу, окупаційна влада провадила політику асоціації фашистів із «добримими австрійцями» на противагу «польським панам і більшовикам».

На окупованих територіях України відбувався демонтаж радянського мистецтва, методу соцреалізму. Український оперний репертуар, представлений творами композиторів С. Гулака-Артемівського («Запорожець за Дунаєм»), М. Лисенка («Наталка Полтавка»), М. Аркаса («Катерина»), П. Ніщинського («Вечорниці») та інших, був переглянутий в історико-філософському або соціально-побутовому ключі. Пластично-хореографічні сцени в них трактувалися у фольклорно-етнографічному характері з ілюстративно-зображальною стилістикою, притаманною українській опері XIX століття.

Ідея створення національного оперного твору на сучасну тематику в умовах Східної України не могла бути втіленою з причин цензурного нагляду фашистів. На Заході України через доляльне ставлення окупантів до галицьких інституцій, які знаходилися у глибокому німецькому тилу, був закладений ґрунт українського театру європейського типу, відкритого до модерної драматургії. Найбільш плідною виявилася творча діяльність Львівської опери, яка стала завершальним етапом пошуків модерного українського театру, започаткованих у 1910–1920-х роках творчістю Леся Курбаса та перерваних у Радянському Союзі затвердженням методу соцреалізму.

У перші повоєнні роки український музичний театр повертається до культурно-мистецької політики передвоєнного періоду. Поновлюються опери, створені в контексті естетики соцреалізму, танцювальні сцени яких вирішуються під впливом драмбалету. Жанрова стилістика творів передбачає класовий підхід до їхнього втілення із загостренням героїко-патріотичних, соціальних аспектів у трактуванні вистав.

Наприкінці 1940-х – початку 1950-х років починається процес оновлення оперного репертуару сучасними творами на історико-революційну («Арсенал» Г. Майбороди) та героїко-патріотичну («Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Милана» Г. Майбороди) тематику недавніх воєнних подій. Він проходить на тлі боротьби з космополітизмом у мистецтві, коли багатьох українських митців невинно звинуватили у «схилянні перед Заходом» за використання у їхніх творах новітніх прийомів зі світових досягнень в оперному мистецтві, акцентуванні уваги на українському контенті.

Зазнала жорсткої критики й опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (перша редакція 1951 року була втрачена, друга – 1953-го багато разів доопрацьовувалася). Монументальному героїко-епічному полотну, написаному в стилі народної драми, притаманні масштабні народно-хорові, побутові й танцювальні сцени реалістичного характеру з глибоким психологічним аналізом персонажів. Враховуючи визначальний вплив драмбалету на вирішення танцювальних сцен в опері, домінуючою у їхній стилістиці стала пантоміма, яка, хоч і сприяла розвитку сценічної дії, але збіднювала палітру хореографічних засобів виразності, спроможних надати об'ємні характеристики персонажів.

До справжніх перлин української оперної творчості належать «Украдене щастя» Ю. Мейтуса з яскравим відображенням у пластично-хореографічних сценах національного колориту нині західного регіону України в народно-характерній стилістиці та «Лісова пісня» В. Кирейка з поетично-узагальненими образами персонажів, вирішеними у синтезі класичного та народно-характерного танцю.

У 1960-х – початку 1970-х років поступово налагоджуються культурні зв'язки й обмін досвідом між митцями СРСР і країн Заходу. Це спричинило опанування новітніми здобутками світової оперної музики, оновленими засобами художньої виразності, звернення до досягнень модернових пошуків і експериментів у музичному театрі 1920-х – початку 1930-х років, невинувато забутих із багатолітнім домінуванням у країні офіційного мистецького методу соцреалізму. З усього жанрово-стильового багатоманіття опер особливу увагу привертають твори на історичну тематику, які переосмислюються вже не з класових, а з ідейно-художніх позицій. До них належать «Назар Стодоля» за твором Т. Шевченка, нові версії «Богдана Хмельницького» К. Данькевича, «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса та інші.

Відмова від прийомів драмбалету в інтерпретації пластично-хореографічних сцен в опері сприяла використанню здобутків модернових експериментів 1920-х – початку 1930-х років, розвинених у західноєвропейській театральній культурі та синтезованих із вітчизняним мистецьким досвідом. Протягом останньої чверті ХХ століття оперний репертуар зазнав змін відповідно до постмодерної театральної естетики. У цей час створено опери «Цвіт папороті» Є. Станковича та «Ятранські ігри» І. Шамо, в яких яскраво виявились неофольклористичні тенденції. Пластичні сцени в них вдало поєднували семантику етнографічного танцю з елементами постмодерних зразків, створюючи живу картину народного дійства, адаптованого для сприйняття сучасним глядачем.

Нової популярності набули синтетичні формоутворення, серед яких найбільш відомі опери-ораторії «Різдвяне дійство», «Вертеп» Л. Дичко, опери-балети різних жанрових спрямувань: героїко-романтичний «Незраджена любов», героїко-патріотичний «Вічне ім'я твоє» Г. Жуковського, фантастичний «Вій» В. Губаренка, «Купало» Є. Станковича (друга дія «Коли цвіте папороть»), балет-ораторія «Київські фрески» І. Карабиця. У цих творах застосовано новий синтез мистецтв, органічно поєднані елементи оперної та хореографічної дії, взаємодіють рух і спів у вирішенні вокально-танцювальних сцен, пластично виражені оперні партії.

Зросла увага до камерних творів. Зазначимо, зокрема, моноопери «Ніжність», «Самотність», «Монологи Джульєтти» В. Губаренка. У них різні емоційні стани героїв у виконанні оперних співаків-акторів візуалізовано синтезом класики, вільної ритмопластики і танцювальної пантоміми у виконанні артистів балету.

На початку ХХІ століття в українській опері намітилася тенденція звернення до старовинних і маловідомих оперних творів, спроби їхнього вирішення у стилях художньої реконструкції, автентики й модерну. Українська музична шкільна драма «Слово о збуренні пекла», відновлена у Києво-Могилянській академії, вистава «Воскресеніє мертвих», презентована у фое Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, потребували пошуково-дослідницької роботи щодо вирішення пластичних сцен у стилі українського бароко.

Відновлення опери Д. Бортнянського «Сокіл» на початку 2000-х років було здійснене в автентичному стилі з історично достовірним відображенням подій у пластично-пантомімічних сценах.

У модерновому стилі найчастіше вирішують сучасні оперні твори на давні сюжети, як в опері-балеті «Купало» (друга дія «Коли цвіте папороть» Є. Станковича), у котрій розвиток подій, на відміну від авторського задуму, переноситься у язичницьку Русь. У цій стилістиці вдало інтерпретуються модерні оперні опуси на фантастичну, містичну тематику, зокрема опера-балет «Вій» В. Губаренка. Фольклорна семантика творів сьогодні добре поєднується з елементами вільної ритмопластики і танцювальної пантоміми – цим характеризуються пошуки нового синтезу засобів виразності з їхнім тяжінням до синкретизму.

Водночас відбувається переосмислення українських оперних творів ХІХ століття і радянського періоду відповідно до естетики постмодерну із залученням у танцювальних сценах елементів сценічного бою, пантоміми, гімнастики, акробатики, циркових жанрів. Яскравим прикладом є сцена бою під Жовтими водами з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, вирішена синкретичними засобами виразності у Донбас-опері (2005). Режисерський концепт української опери має довгострокову перспективу і сприяє появі нових поліжанрових формоутворень.

Висновки. Витоки українського музичного театру, пов'язані з народними іграми, обрядами, вертепом, характеризуються широким застосуванням танцювальних сцен в ілюстраціях подій, окресленні рис персонажів. Їхні стилістичні особливості передбачають застосування народно-характерних рис та елементів гротеску.

В українській шкільній музичній драмі доби бароко застосовано академічний вишуканий танець для зображення позитивних персонажів, гротесковий – для негативних образів, характерний – для народних героїв. Український палацовий театр доби класицизму, орієнтований на італійський, французький і російський оперний репертуар, поєднував стилістичну витонченість танцю й західноєвропейську естетику з національними традиціями.

Українській опері ХІХ століття притаманний поступовий перехід від ілюстративно-зображальних образів у пластично-хореографічних сценах до дієво-виражальних, характерних для умовності й поезики музичного театру. Також властивий пошук нових засобів пластичної виразності, відповідних до вимог часу, їхня модерна – умовно-символічна (початок ХХ століття) й постмодерна – умовно-абстрактна (кінець ХХ століття) стилізація.

В українській опері радянського часу переважає автентичне, достовірне вирішення пластично-хореографічних сцен у стилістиці соцреалізму з пріоритетом історичної, героїко-патріотичної, соціально-побутової тематики.

Українська опера під час Другої світової війни, існуючи в різних соціокультурних умовах евакуації та окупації, користувалася відмінними підходами до вирішення одних і тих самих національних творів. Театри в евакуації акцентували увагу на класовому підході до переосмислення героїко-патріотичної, соціально-побутової тематики в контексті естетики соцреалізму з дієво-виражальною стилістикою танцювальних сцен. Колективи в окупації, демонтуючи радянське мистецтво з його методом соцреалізму, переосмислювали національний репертуар в історико-філософському, соціально-побутовому ключі, трактуючи танцювальні сцени у фольклорно-етнографічній стилістиці музичного театру ХІХ століття.

Українська опера порубіжжя ХХ–ХХІ століть характеризується зверненням до старовинних і маловідомих музично-театральних творів, пластично вирішених у стилістиці художньої реконструкції, автентики, модерну з тяжінням до синкретизму.

В умовах глобалізації і транснаціоналізації мистецтва українська опера потребує переосмислення відповідно до загальносвітових тенденцій розвитку музичного

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

театру зі збереженням неповторності й збагаченням новими жанрово-стилістичними формоутвореннями.

Стаття надійшла до редакції 24.07.2020 року.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм): монографія. 2-ге вид., випр. і доп. Київ, 2007. 328 с.: іл.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард: монографія. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.: 16 л. вкл.
3. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним: Україна. 1941–1944. Долі митців: монографія. Київ: Факт, 2004. 320 с.: іл.
4. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті рр.). Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.
5. Изварина О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичний аспект: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 32 с.
6. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.: монографія. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1993. 187 с.
7. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII – першої половини XIX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01 – теорія та історія культури / Київський державний університет культури і мистецтв. Київ, 1998. 21 с.
8. Мазепа Т. Л. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
9. Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944): монографія. Львів, 2015. 328 с.: іл.
10. Некрасова Н. И. Советская историко-революционная опера (жанрово-стилистические и музыкально-драматургические особенности): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рильского. Киев, 1978. 25 с.
11. Рожок В. И. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рильского. Киев, 1984. 25 с.
12. Станішевський Ю. О. Національна опера України 2001–2011: монографія. Київ: Муз. Україна, 2012. 304 с.
13. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст.: монографія. 3-тє вид. Київ: Стило, 2010. 368 с.
14. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.: 106 с. іл.
15. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр в мінливому часопросторі: монографія. Харків: АКТА, 2015. 392 с.
16. Чечель Н. Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави). Київ, 1993. 143 с.

REFERENCES

1. Veselovska, H. (2007). Theatrical intersections of Kyiv 1900–1910s (Kyiv theatrical modernism) [Teatralni perekhrestia Kyieva 1900–1910-kh rr. (Kyivskiy teatralnyi modernizm)]: monograph. 2 ed. Ed. and ext. Kyiv. 328 p. [in Ukrainian].
2. Veselovska, H. (2010). Ukrainian theatrical avant-garde [Ukrainskyi teatralnyi avanhard]: monograph. Kyiv: Feniks. 368 p. [in Ukrainian].
3. Haidabura, V. (2004). Theatre between Hitler and Stalin: Ukraine. 1941–1944. The fate of artists [Teatr mizh Hitlerom i Stalynym: Ukraina. 1941–1944. Doli myttsiv]: monograph. Kyiv: Fakt. 320 p. [in Ukrainian].
4. Hordiichuk, Ya. (1990). Formation of Ukrainian musical theatre and criticism (Kyiv, 20–30's) [Stanovlennia ukrainskoho muzychnoho teatru i krytyka: (Kyiv, 20–30-ti rr.)]. Kyiv: Musical Ukraine. [Muz. Ukraina]. 144 p. [in Ukrainian].
5. Izvaryna, O. (2013). Opera art as a phenomenon of Ukrainian art culture of the 60s of the XIX – first third of the XX century: historical aspect [Operne mystetstvo yak fenomen ukrainskoi khudozhnoi kultury 60-kh rokiv XIX – pershoi tretyny XX stolittia: istorychnyi aspekt]: author's ref. ... doctor of dissertation art history: 26.00.01 – theory and history of culture. National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv. 32 p. [in Ukrainian].
6. Kornii, L. (1993). Ukrainian school drama and spiritual music of the XVII – first half of the XVIII century [Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka XVII – pershoi polovyny XVIII st.]: monograph. Kyiv: Kyiv State Tchaikovsky Conservatory. [NMAU im. P. I. Chaikovskoho] 187 p. [in Ukrainian].
7. Lysiuk, O. (1998). Theatrical and musical life of Kyiv at the end of the XVIII – first half of the XIX century [Teatralno-muzychne zhyttia Kyieva kintsia XVIII – pershoi polovyny XIX st.]: author's ref. ... candidate of dissertation art history: 17.00.01 – theory and history of culture. Kyiv State University of Culture and Arts. Kyiv. 21 p. [in Ukrainian].
8. Mazepa, T. (2003). Austrian Theatre in Lviv (1789–1872): history, musical repertoire, opera performance, cultural context [Avstriiskiy teatr u Lvovi (1789–1872): istoriia, muzychnyi repertuar, operne vykonavstvo, kulturnyi kontekst]: author's ref. ... candidate of dissertation art history: 17.00.03 – musical art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 16 p. [in Ukrainian].
9. Maksymenko, S. (2015). Ukrainian theatre in Lviv during the German occupation (1941–1944) [Ukrainskyi teatr u Lvovi v period nimetskoï okupatsii (1941–1944)]: monograph. Lviv. 328 p. [in Ukrainian].
10. Nekrasova, N. (1978). Soviet historical and revolutionary opera (genre-stylistic and musical-dramatic features) [Sovetskaia ystoryko-revoliutsyonnaia opera (zhanrovo-stylistycheskye y muzykalno-dramaturhycheskye osobennosti)]: [Sovetskaja istoriko-revoljucionnaja opera (zhanrovo-stilisticheskie i muzykal'no-dramaturgicheskie osobennosti)]: author's ref. ... candidate of dissertation art history: 17.00.03 – musical art. Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. 25 p. [in Russian].
11. Rozhok, V. (1984). The image of the people in the Ukrainian Soviet heroic-revolutionary opera [Obraz naroda v ukraïnskoi sovetskoi heroyko-revoliutsyonnoi opere]: [Obraz naroda v ukrainskoj sovetskoj geroiko-revoljucionnoj opere]: author's ref. ... candidate of dissertation art history: 17.00.02 – musical art. Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. 25 p. [in Russian].
12. Stanishevskiy, Yu. (2012). National Opera of Ukraine 2001–2011 [Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011]: monograph. Kyiv: Musical Ukraine. [Muz. Ukraina]. 304 p. [in Ukrainian].
13. Sulyma, M. (2010). Ukrainian drama of the XVII–XVIII centuries [Ukrainska dramaturhiia XVII–XVIII st.]: monograph. 3rd type. Kyiv: Stylos. 368 p. [in Ukrainian].

14. Charnetskyi, S. (2014). History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos [Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy, svitlyny]. Lviv: Litopys. 584 p.: 106 p. pict. [in Ukrainian].

15. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). Opera House in the changing space-time [Opernyi teatr v minlyvomu chasoprostori]: monograph. Kharkiv: ACTA. 392 p. [in Ukrainian].

16. Chechel, N. (1993). Ukrainian theatrical revival (Western classics on the Ukrainian stage of 1920–1930s. Problems of tragic performance) [Ukrainske teatralne vidrodzhennia (Zakhidna klasyka na ukrainskii stseni 1920–1930kh rokiv. Problemy trahediinoi vystavy)]. Kyiv. 143 p. [in Ukrainian].

KASIANOVA OLENA

Kasianova Olena, Head of the postgraduate and doctoral studies department, Candidate of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, professor of the Department of Opera Training and Music Directing of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

EVOLUTIONARY MODIFICATIONS OF DANCE SCENES IN THE CONTEXT OF THE GENESIS OF UKRAINIAN OPERA

The relevance of the research lies in the search for a solution to the problem of the plastic-choreographic image of the work, the peculiarities of the interpretation of dance in the process of the formation of the Ukrainian national opera school, taking into account the author's intention, its re-thinking in the realities of our time. Scientific novelty lies in the definition of conceptual approaches to the genre-style interpretation of dance scenes in Ukrainian opera in accordance with the theatrical aesthetics of a particular time.

The purpose of the publication is to determine the evolutionary modifications of the solution of plastic-choreographic scenes of musical and theatrical works in accordance with the aesthetic concepts of different stages of the formation of the Ukrainian national opera school.

Research methods. In the context of an integrated intersectoral approach at the junction of philosophy, sociology, psychology, cultural studies, musicology and theatre studies, comparative and art history research methods are chosen as determinants. Their use makes it possible to determine the similarity and difference between genre-style interpretations of dance scenes in accordance with the theatrical aesthetics of a particular time.

The main results and conclusions of the study. The article examines the process of formation of dance scenes in the historical context of the development of the Ukrainian opera school. The features of the use of dance at different stages of the formation of the national repertoire in various configurations of the Ukrainian musical theatre from its origins to the present day are outlined. The fundamental principles of the interpretation of dance in Ukrainian opera, laid down in the predecessors of the national musical theatre – old games, a puppet nativity scene, baroque school drama, palace theatres of Ukrainian, Polish, Russian magnates of the era of classicism, are characterized. The evolutionary modifications of the plastic-choreographic solution of opera performances against the background of the genesis of the Ukrainian musical theatre are analyzed. The well-established key approaches to the interpretation of dance scenes in the Ukrainian opera are determined, mainly the positive role of choreography in solving the musical drama of the performance. The author highlights the differences between Ukrainian opera content and Western European and Russian traditions, where vocals as the personification of a person's soul or the image of a friend, and dance as the embodiment of temptations or the image of an enemy are quite often in opposition to each other. The specificity of the interpretation of dance in the Ukrainian opera through the prism of its historical

formation is clarified: from the use of divertissement samples of the times of classicism through illustrative and pictorial eras of romanticism, efficiently expressive epochs of realism and Soviet reality to conventionally symbolic, conventionally abstract in the culture of modernity and postmodernism. Different approaches to the solution of dance in opera performances in evacuation and in the occupied territories with distinction in the East and West of Ukraine have been established. The conceptual approaches of the genre-style interpretation of dance scenes in the Ukrainian opera are revealed in accordance with the theatrical aesthetics of a particular time. Attention is focused on the prospects for the emergence of new genre-stylistic forms with the gravitation of their plastic-choreographic solution to neosyncretism.

Keywords: Ukrainian musical theatre, Ukrainian opera, dance (plastic-choreographic, ballet) scenes, evolutionary modifications.

Касьянова Е. В. Эволюционные модификации танцевальных сцен в контексте генезиса украинской оперы

Актуальность исследования состоит в поиске решения проблемы пластическо-хореографического образа произведения, особенностей интерпретации танца в процессе формирования украинской национальной оперной школы с учетом авторского замысла, его переосмысления в реалиях современности.

Научная новизна заключается в определении концептуальных подходов к жанрово-стилевому трактованию танцевальных сцен в украинской опере в соответствии с театральной эстетикой конкретного времени.

Цель публикации – обозначение эволюционных модификаций решения пластическо-хореографических сцен музыкально-театральных произведений в соответствии с эстетическими концепциями разных этапов формирования украинской национальной оперной школы.

Методы исследования. В контексте комплексного междотраслевого подхода на стыке философии, социологии, психологии, культурологии, музыковедения и театроведения определяющими выбраны компаративный и искусствоведческий методы исследования. Их применение позволяет определить подобие и отличие жанрово-стилевых интерпретаций танцевальных сцен в соответствии с театральной эстетикой конкретного времени.

Основные результаты и выводы исследования. В статье рассмотрен процесс становления танцевальных сцен в историческом контексте развития украинской оперной школы. Очерчены особенности использования танца на разных этапах формирования национального репертуара в различных жанрах украинского музыкального театра от истоков до сегодняшнего дня. Охарактеризованы основополагающие принципы интерпретации танца в украинской опере, заложенные в первоисточках национального музыкального театра – старинных игрищах, кукольном вертепном театре, барочной школьной драме, дворцовых театрах украинских, польских, русских магнатов эпохи классицизма. Проанализированы эволюционные модификации пластическо-хореографического решения оперных спектаклей на фоне генезиса украинского музыкального театра. Определены устоявшиеся ключевые подходы к трактованию танцевальных сцен в украинской опере, преимущественно положительная роль хореографии в решении музыкальной драматургии спектакля. Выделены отличия украинского оперного контента от западноевропейской и русской традиций, где вокал как олицетворение души человека или образа друга и танец как воплощение искушений или образа врага довольно часто находятся в оппозиции по отношению друг к другу. Выяснена специфика интерпретации танца в украинской опере сквозь призму ее исторического становления: от использования дивертисментных образцов времен классицизма через иллюстративно-изобразительные эпохи романтизма, действенно-выразительные эпохи реализма и советской действительности к условно-символическим, условно-абстрактным проявлениям в культуре модерна и постмодерна. Установлены разные подходы к решению танца в оперных спектаклях в эвакуации и на

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

окупированных территориях с отличием на Востоке и Западе Украины. Выявлены концептуальные подходы жанрово-стилевого трактования танцевальных сцен в украинской опере в соответствии с театральной эстетикой конкретного времени. Сосредоточено внимание на перспективах появления новых жанрово-стилистических формообразований с тяготением их пластическо-хореографического решения к синкретизму.

Ключевые слова: украинский музыкальный театр, украинская опера, танцевальные (пластическо-хореографические, балетные) сцены, эволюционные модификации.