

УДК 782(477)(09)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-6>

Світлана БАСОВСЬКА,
orcid.org/0000-0002-8662-3887
магістр музичного мистецтва,
аспірантка

*Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) svitlana.basovska@vspu.edu.ua*

ГЕНЕЗИС ТА ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА: ДО ПИТАННЯ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

У статті проаналізовано періоджерела національної опери та охарактеризовано її еволюційний шлях від зародження до сучасних оперних зразків. Спираючись на інформацію з існуючих наукових джерел, авторка статті ставить за мету створення періодизації еволюції національного оперного мистецтва та визначення особливостей його розвитку на кожному з історичних етапів. Виділено п'ять періодів в історії української опери: дооперний; долисенківський; лисенківський і полисенківський; радянський; незалежної України. Періодизацію розвитку української опери та характеристику особливостей кожного з етапів її еволюції здійснено у контексті соціокультурних умов, що склалися у певний історичний період на українських теренах.

На основі аналізу праць дослідників у галузі культурології та історії музики було визначено, що генеза українського театрального мистецтва, зокрема й оперного, знаходиться у надрах давніх фольклорних ритуалів, пов'язаних з календарно-обрядовим колом та релігією праукраїнців. Також в якості періоджерел національної опери охарактеризовано шкільну драму з музикою та вертеп.

Особливості долисенківського періоду розглянуто у контексті розвитку національного драматичного театру. Вистави з музикою І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка стали початковим етапом становлення української національної опери, яка у творчості М. Лисенка отримує свої класичні риси.

В опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» виділено ті риси, що знайшли своє продовження у творчості М. Лисенка: історичне підґрунтя її змісту, пов'язане з темою національно-визвольної боротьби народу; наявність типових романтичних образів, тем та декількох сюжетних ліній; народність та яскраву національну виразність музики.

При визначенні особливостей лисенківського і полисенківського періоду в історії української опери було простежено лінію спадковості від кращих зразків українських композиторів попередніх поколінь до музично-драматичних вистав М. Лисенка та його послідовників.

Особливості опери радянського періоду визначено у контексті вимог радянської ідеології. Опера періоду незалежної України розвивається у двох річищах – традиційної монументальної вистави та мультимедійного проєкту, спрямованого виконання універсальним вокалістом-інструменталістом-актором.

Ключові слова: українська опера, шкільна драма з музикою, вертеп, обрядова практика, інтермедія, опера buffa, співогра.

Svitlana BASOVSKA,
orcid.org/0000-0002-8662-3887
Master of Musical Arts,
Postgraduate Student

*The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,
Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training Theory and Methods of Music Education
Vinnytsia State Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University
(Vinnytsia, Ukraine) svitlana.basovska@vspu.edu.ua*

GENESIS AND STAGES OF DEVELOPMENT OF UKRAINIAN OPERA ART: TO THE QUESTION OF PERIODISATION

The article analyses the primary sources of the national opera and characterises its evolutionary path from its origins to modern operatic models. Based on information from existing scientific sources, the author of the article aims to create a periodisation of the evolution of national opera art and to determine the peculiarities of its development at each of the historical stages. The author distinguishes five periods in the history of Ukrainian opera: pre-opera; Dolysenko; Lysenko and Polysenko; Soviet; and independent Ukraine. The periodisation of the development of Ukrainian opera and

the characterisation of the peculiarities of each stage of its evolution are carried out in the context of the socio-cultural conditions that prevailed in a certain historical period on the Ukrainian territory.

Based on the analysis of the works of researchers in the field of cultural studies and music history, it is determined that the genesis of Ukrainian theatre, including opera, is in the depths of ancient folklore rituals associated with the calendar and ritual circle and religion of the pre-Ukrainians. The author also characterises the school drama with music and the vertep as primary sources of the national opera.

The peculiarities of the Dolysenko period are described in the context of the development of the national drama theatre. The performances with music by I. Kotliarevskiy and H. Kvitka-Osnovianenko became the initial stage of formation of the Ukrainian national opera, which in the works of M. Lysenko would receive its classical features. In S. Hulak-Artemovsky's opera «Zaporozhets Beyond the Danube», the following features are highlighted that were continued in M. Lysenko's works: the historical basis of its content related to the theme of the national liberation struggle of the people; the presence of typical romantic images, themes and several plot lines; folklore and bright national expressiveness of music.

In determining the peculiarities of the Lysenko and Polysenko periods in the history of Ukrainian opera, the author traced the line of succession from the best examples of Ukrainian composers of previous generations to the musical and dramatic performances of M. Lysenko and his followers.

The features of Soviet opera are defined in the context of the requirements of Soviet ideology. The opera of the period of independent Ukraine is developing in two directions - a traditional monumental performance and a multimedia project aimed at performing by a universal vocalist-instrumentalist-actor.

Key words: *Ukrainian opera, school drama with music, vertep, ritual practice, interlude, buffa opera, co-player.*

Постановка проблеми. В останні десятиріччя активізувалася робота українських митців у галузі опери, а успіх постановок творів Євгена Станковича («Страшна помста»), Алли Загайкевич («Вишиваний. Король України»), експериментальних проєктів Романа Григоріва та Іллі Разумейка актуалізує проблему дослідження генезису та специфіки розвитку національного оперного мистецтва у контексті загальних процесів становлення і ствердження української культури як самостійної та самобутньої гілки культури європейської.

При дослідженні будь-якої національної опери необхідним є урахування особливостей розвитку суміжних галузей художньої культури певного народу, що уможливають появу першого зразка національного оперного жанру. Повноцінна національна опера може з'явитися не лише на основі певного рівня розвитку професійної композиторської творчості, але й на ґрунті досягнень національного драматичного театру, який, в свою чергу, базується на сформованій художній літературі певного народу.

Також при вивченні української опери обов'язковим є й урахування соціокультурних умов розвитку нації, яка тривалий час існувала без власної державності. Нагадаємо, що у другій половині XIII – XV століттях українська культура розвивалася в умовах литовської державності, у XVI – XVIII століттях – під владою Речі Посполитої та Росії. Після поділу Польської держави у першій половині XIX ст. значна частина українських земель увійшла до складу Російської імперії, а Галичина, Буковина та Закарпаття (20% від усіх українських територій) – до Австрійської (з 1867 р. – Австро-Угорської) імперії. Отже, до початку XX ст. тривав період бездержавності, у часі якого гноблення українського народу та його культури було ідеологією усіх пануючих режимів.

Аналіз досліджень. У другій половині XX ст. у монографіях Л. Архимович (Архимович, 1957; 1970) та Ю. Станішевського (Станішевський, 1980) було досліджено історію української опери, проте світоглядні позиції радянської ідеології, яких змушені були притримуватися науковці, необхідність розглядати розвиток національного мистецтва виключно у впливах на нього мистецтва російського, не дозволили авторам створити повну об'єктивну картину еволюції української музичної драми. У часі Незалежної України у дослідженнях з історії музики подано й систематизовану інформацію про розвиток опери, зокрема у працях Б. Гнидь (Гнидь, 1997), Л. Корній (Корній, 1998), Л. Корній та Б. Сюті (Корній, Сюті, 2011), О. Верещагіної-Білявської та Л. Холодкової (Верещагіна-Білявська, Холодкова, 2010) та ін. Музичний театр в Галичині й Буковині та співогру як різновид української музичної драми досліджують Л. Кияновська (Кияновська, 2000), М. Новакович (Новакович, 2019), М. Сидір (Сидір, 2024). Проте існує необхідність у створенні системного погляду на становлення і розвиток жанру опери в Україні як єдиний еволюційний процес, що актуалізує проблему створення єдиної для національної опери періодизації.

Мета статті. Спираючись на існуючі джерела з історії української музики загалом та опери зокрема, аналізуючи та систематизуючи подану у них інформацію, авторка статті ставить за мету створення періодизації еволюції національного оперного мистецтва та визначення особливостей його розвитку на кожному з історичних етапів.

Виклад основного матеріалу. XIX ст., коли з'явилися перші зразки української опери, увійшло в історію європейської культури під назвою «весни народів», адже саме у цей період відбува-

ються процеси національно-культурного відродження багатьох народів Північної, Центральної і Східної Європи. У XIX ст. інтенсивно формуються норвезька, фінська, чеська, угорська, польська, румунська та ін. національні композиторські школи. Становлення професійної української композиторської школи також відбувалося у XIX ст. у річищі розвитку інших галузей мистецтва, зокрема й національного драматичного театру. Досягнення професійного українського театру безпосередньо сприяли формуванню й ствердженню опери як важливого демократичного жанру національної музики. Проте генеза української опери знаходиться, звичайно, не у XIX ст., а сягає глибини тисячоліть.

Враховуючи тривалість і тяглість процесу зародження, становлення й розвитку української опери, авторка дослідження пропонує періодизацію її історії, в якій виокремлено п'ять періодів: 1) дооперний період (зародження елементів музичної драми в архаїчній фольклорній та міфо-ритуальній практиці від середини V–VI ст. до релігійних театральних постановок XVIII ст.); 2) дописенківська доба (поява перших зразків жанру у творчості українських композиторів наприкінці XVIII–XIX ст.); 3) лисенківська і полисенківська доба (опера творчість М. Лисенка та його послідовників від кінця XIX ст. до 1919 р.); 4) радянська опера (1919–1991 рр.); 5) опера часів української Незалежності (1991 – по теперішній час).

Усі дослідники у галузі культурології (Д. Антонович, С. Безклубенко, В. Шейко, Л. Тишевська, Н. Яковенко та ін.) та музикознавства (М. Грінченко, М. Гордійчук, О. Шреер-Ткаченко, Л. Корній та ін.) вважають, що генеза українського театрального мистецтва, зокрема й оперного, знаходиться у надрах давніх фольклорних ритуалів, пов'язаних з календарно-обрядовим колом та релігією праукраїнців. Міфологічно-ритуальні, календарно-обрядові та родинно-обрядові дієства охоплювали всі галузі життя суспільства. Цей час ми визначаємо першим етапом дооперного періоду в історії музичної культури українського народу, який є найдовшим та найзагадковішим, адже його зразки не збереглися в первозданному вигляді. Розмірковуючи над цими найдавнішими пластами українського музичного фольклору, Л. Корній зазначає, що для них «типовим був синкретизм слова, співу і танцю» (Корній, 2011: 17). Отже, з позицій сучасного розуміння музичного театру можна констатувати наявність головних складових музичної драми. Проте варто зауважити, що творець, виконавець і глядач у таких «виставах» поставали в одній особі, а спів,

ймовірно, вирізнявся значною варіативністю, що залежала як від племінних традицій, так і в індивідуальних особливостей виконавців. Важливим у контексті нашого дослідження генезису опери є те, що саме у цих обрядових дієствах були закладені й основи національного менталітету, які через багато століть знайдуть своє відображення й в українській опері.

Отже, архаїчна обрядова практика, що розвивалася впродовж століть, стала першим етапом зародження українського оперного театру.

Другим етапом дооперного періоду в українській музичній культурі виділяємо XV – першу половину XVIII століть. Під впливом ренесансних традицій активно розвиваються світські форми музикування, що, в свою чергу, вплинули на становлення кантової культури, партесного співу та шкільної драми з музикою. Остання здобула популярності у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. у середовищі братських шкіл, колегіумів та у Києво-Могилянській академії. Музична драма на українських землях існувала у той час, коли у Західній Європі, зокрема в Італії, набула поширення *dramma per musica* як перший зразок оперного жанру. Виділимо основні риси шкільної драми та маркуємо їх спільність з першими оперними зразками.

По-перше, зміст шкільної драми завжди був релігійним, адже одним з її головних завдань було духовне виховання спудеїв. Зміст перших європейських опер базувався на давньогрецькій міфології, що складала основу духовного життя античного суспільства. Звичайно, що звернення ренесансних гуманістів до міфів можна пояснити їх бажанням відродити давньогрецьку трагедію, проте не варто нехтувати й тезою про інтенцію гуманістів до морального виховання ренесансної людини. Тому людинотворча, виховна місія є тією спільною рисою, що об'єднує шкільну драму та перші опери. Дещо пізніше в італійській опері з'явилися вистави на історичні сюжети, в яких завжди розповідалося про значні для держави й суспільства події, подвиги діячів, що у протиборстві почуття й розуму завжди стають на сторону розуму й служіння державним інтересам. Тому й в операх та шкільних драмах на історичні сюжети також присутня виховна функція.

По-друге, у побудові оперних лібрето та шкільних драм їх автори спиралися на античну теорію драми та принципи побудови давньогрецької трагедії. Автори шкільної драми базувалися також на принципах ренесансної поезії та українського мистецтва віршування.

По-третє, шкільна драма, як і західноєвропейська опера, тяжіла до ефектності й декоративності,

притаманної мистецтву барокової доби. Обидві відтворювали на сцені різноманітні ефекти (землетрус, грім, блискавка тощо).

По-четверте, і в межах опери, і в межах шкільної драми зароджуються інтермедії, які згодом стануть оперою *buffa* та українською народною драмою. Інтермедії у шкільній драмі фактично були маленькими комедіями, головними героями яких були прості люди «селяни, кухарі, ковалі, шинкарі, воїни, мандрівні дяки. Виступає в них і національний герой – козак. Крім українців, в інтермедіях з'являються персонажі інших національностей – солдат-москаль, литвин (білорус), поляк-шляхтич, єврей, циган, німець» (Корній, 2011: 97). В інтермедіях до опери героями також були прості люди, а сюжети, як і в шкільній драмі, запозичували з тогочасного життя. Тому мова і спів героїв майбутньої опери *buffa* та інтермедій у шкільній драмі спиралися на фольклор та місцеву народно-пісенну практику. В. Шейко та Л. Тишевська зазначають, що інтермедії були побутово-етнографічними, сповненими народного гумору та пісенності сценками (Шейко, 2006: 142). Іноді в інтермедіях були присутні й сольні музичні фрагменти, створені у жанрі пісні або канту.

Отже, можемо констатувати, що і шкільна драма, і опера презентують протиставлення барокових «високого» (основна частина вистав) і «низького» (інтермедії) стилів, з якого невдовзі з'являться самостійні театральні жанри – опера *buffa* та українська народна драма, зокрема й музична.

У результаті стислого огляду особливостей шкільної драми з музикою можемо прийти до висновку, що у ній було закладено ідею синтезу драматичної дії, поезії та музики, що не лише відповідало бароковому світогляду, але й резонувало з ідеями західноєвропейської опери.

Ще одним першоджерелом української опери вважаємо живий народний театр-вертеп, що виник наприкінці XVI ст. Ретельно аналізуючи драматургію і музику вертепу, Л. Корній зауважує, що саме друга дія вертепу має риси спорідненості з інтермедіями та комічною оперою. У підсумку дослідниці приходиться до висновку, що музика у вертепі була головним засобом втілення образної драматургії, а у самій «вертепній драмі відбувалася кристалізація української опери та балету» (Корній, 1998: 150).

Другий період в історії української опери ми визначили як долисенківська доба – час появи перших зразків жанру у творчості українських композиторів наприкінці XVIII – XIX століттях. Початок цього періоду співпадає з розвитком масткової культури, коли у садибах українських та

польських магнатів і поміщиків набувають поширення хорові та оркестрові капели і навіть театри. Наявність, хоча й у невеликій кількості, оперних труп може слугувати свідомством того, що на теренах України з'явився суспільний запит на оперу як видовище, який поступово посилювався та потребував реалізації не лише у вигляді італійських вистав, але й на основі національного матеріалу.

Від початку XIX ст. у формуванні української опери значну роль починають відігравати український драматичний театр, що починає етап свого професійного становлення, та камерно-вокальне музикування, в якому формуються головні жанри вокальної лірики, що згодом складуть основу мелодики національної опери. Саме у драматичному театрі було здійснено перші постановки опери «Наталка Полтавка» та водевілю «Москаль-чарівник» І. Котляревського.

Зауважимо, що становлення українського національного театру відбувалося у складних соціокультурних умовах опору українців політиці русифікації у Російській імперії та гальмування прояву українського в Австрійській імперії. Театр як найдемократичніше вид мистецтва виступав трибуною для проголошення національно значимих ідей.

«Наталка Полтавка» І. Котляревського (1819) та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1836) стали виставами, що ознаменували початок українського музично-драматичного театру і здійснили вагомий крок до появи власне опери. Хоча мелодраму «Наталка Полтавка» й називають оперою, а «Сватання на Гончарівці» сам автор називав «малоросійською оперою», ці твори відносяться більше до різновиду музично-драматичного театру, в якому сценічна дія і слово все ж посідають провідне місце. Водночас можемо констатувати і значну близькість до західноєвропейської комічної опери, і до перших оперних зразків у національних композиторських школах Центральної та Східної Європи.

Також обом творам притаманні риси, що згодом будуть характерними і для української опери, а саме: українська мова як основа лібрето; використання народних пісень, популярних у тогочасному побуті (лірико-побутові танцювально-жартівливі, міські пісні-романси); яскрава національна ідентичність, що досягається, поміж вказаного вище, зверненням до соціально-побутової тематики з викриванням негативних суспільних рис та втіленням характерних народних образів-типажів.

Отже, твори І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка справедливо вважають початковим етапом становлення української національної опери, яка у творчості М. Лисенка отримує свої

класичні риси. Музичні форми у драмах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, за виключенням ансамблевих сцен, обмежуються переважно пісенними, що більше притаманно водевілям, а не власне опері, навіть комічній. Водночас у цих зразках можна прослідкувати, як на українському ґрунті реалізується типовий для класичної драми конфлікт розуму й почуття, а також втілюються й риси сентименталізму. Це засвідчує, що принципи європейського театру українські митці органічно поєднали з типовими особливостями національного художнього мислення.

У становленні українського музично-драматичного театру як основи майбутньої національної опери значну роль відіграла діяльність митців Західної України, зокрема Галичини, що знаходилася під владою Австрійської імперії. Варто зазначити, що на західних землях українська мова не зазнала таких утисків, як від російського царату. Так, у Львові у 1814 р. комедіо-опера з музикою Кароля Ліпінського «Сирена Дністра» виконувалася українською мовою (Сидір, 2024). Аматорський театральний гурток у Перемишлі у 1849 р. давав вистави українською мовою, музику до яких створював Михайло Вербицький (1815–1870). Більшість вистав були переробками іноземних п'єс на український лад. Національного і регіонального колориту виставам надавала саме музика, адже М. Вербицький активно використовував галицькі побутові пісні. Твори М. Вербицького виконали ту ж саму функцію, що і вистави І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, а саме – заклали професійні основи для становлення української музичної драми та національної опери.

Вершиною дописенківської доби є перша повноцінна народно-національна опера Степана Гулака-Артемівського (1813–1873) «Запорожець за Дунаєм», в якій композитор спирався на українську музичну традицію. «Запорожець за Дунаєм» є свідченням майстерного опанування композитором надбань європейської опери та їх переосмислення на українському ґрунті. Найближче за музичним втіленням опера українського композитора знаходиться до жанру європейської комічної опери – лірико-побутовий сюжет, опора на народний пісенно-танцювальний матеріал, наявність розмовних діалогів (проте композитор використовує також і речитативи). Окрім пісенних жанрів (романс, пісня), в опері використані аріозо, каватина, розгорнуті ліричні та комічні дуети тощо.

Виділимо ті ознаки опери С. Гулака-Артемівського, які знайдуть своє продовження у творчості М. Лисенка, зокрема в його історико-героїчній народній музичній драмі «Тарас Бульба».

По-перше, відмічаємо історичне підґрунтя її змісту, пов'язане з темою національно-визвольної боротьби народу. Саме ця тема буде різнобічно розкрита і в опері М. Лисенка. Незважаючи на лірико-комічний різновид опери С. Гулака-Артемівського, її історичним тлом стали події останнього періоду козацької історії – перебування під протекторатом турецького султана. Значна частина текстів музичних номерів розкриває тему любові до батьківщини та прагнення народу до волі.

По-друге, в опері присутні типові романтичні образи й теми, зокрема, ностальгії за славним минулим, туги за батьківщиною, наявність орієнтальних мотивів. Проте найголовнішими вважаємо народність та яскраву національну виразність музики, що спирається на різножанрові фольклорні джерела (історичні та лірико-побутові пісні) та мелодику міської пісні-романсу.

По-третє, динамізму драматургії опери надають чотири сюжетні лінії, кожна з яких має свою інтонаційну сферу – лірична (Андрій та Оксана), комічна (Карась та Одарка), орієнтальна (Султан і слуги) та народна. Розвиток першої лінії відбувається з опорою на міську пісню-романс, другої – народного танцю, третьої – через наслідування східним мелодичним зворотам. Народна лінія розкрита за допомогою використання елементів маршу та духовних кантів. Проте кожна лінія, окрім східної, є досить складною у музичному розвитку і відображає багатогранність її персонажів.

Здобутки С. Гулака-Артемівського через майже тридцять років будуть помножені й доведені до досконалості у шедевр М. Лисенка.

У лисенківській і полисенківській період над оперою працювали, окрім Миколи Лисенка (1842–1912), Микола Аркас (1853–1909), Анатоль Вахнянин (1841–1908), Кирило Стеценко (1882–1922), Микола Леонтович (1877–1921), Денис Січинський (1865–1909). У творчому доробку композиторів Галичини і Буковини – Віктора Матюка (1852–1912), Сидіра Воробкевича (1836–1903) та Порфирія Бажанського (1836–1920) – є твори з назвою співогра, які можна класифікувати як опери.

У ствердженні і популяризації національної опери велику роль відіграв український театр корифеїв з його видатними драматургами Марком Кропивницьким, братами Тобілевичами (Іваном Карпенко-Карим, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським), Михайлом Старицьким. Саме вони сприяли постановкам своїми трупами опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Різдвяна ніч» М. Лисенка.

І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, С. Гулак-Артемівський заклали основи втілення

різнохарактерних народних образів, а в операх М. Лисенка знаходимо їх розмаїття – від різноманітних селянських персонажів до національних героїв в особах козаків, від ліричних героїнь – до колективного образу народу. Закладені в операх попередників інтенції до створення яскравих національних характерів у творчості М. Лисенка досягли своєї вершини, адже йому вдалося не просто їх відтворити, але й втілити в них специфічні риси української ментальності. Усі найкращі риси оперної творчості М. Лисенка поєдналися у першій досконалій українській історико-героїчній народній музичній драмі «Тарас Бульба».

Отже, в операх композитора можемо прослідкувати лінію спадковості від кращих зразків українських композиторів попередніх поколінь у галузі музики до музично-драматичних вистав, а наступники М. Лисенка вже мали чіткі орієнтири у створенні різноманітних жанрових підвидів опери.

Закладену М. Лисенком традицію дитячої опери продовжив К. Стеценко, створивши дві опери для дітей – «Лисичка, Котик і Півник» та «Івасик-Телесик». Незавершеними залишилися опери на історичні сюжети «Полонянка» та «Кармелюк». Опера Д. Січинського «Роксоляна» (1908) вже на теренах Західної України продовжила лисенківські традиції історичної опери.

Автором романтичної лірико-фантастичної опери був М. Леонтович, який продемонстрував нові перспективи розвитку національної опери у річищі ідей символізму, притаманних епосі модерну.

Підсумовуючи здобутки лисенківського і полисенківського періоду, можемо стверджувати, що на початок 1920-х років оперний жанр міцно посів важливе місце у композиторській творчості і музичному житті суспільства, слугуючи виразником національних ідей та створивши оригінальні зразки багатьох жанрових різновидів.

Радянський період в історії української опери можна поділити на два етапи – 1920–1940-і рр. та 1950-і–1980-і роки. Обидва етапи характеризуються жорстким ідеологічним тиском радянського державницького апарату, який контролював як зміст мистецьких творів, так і засоби художньої виразності, оголосивши у 1932 році єдиним істинним метод «соціалістичного реалізму». Він вимагав від митців постійного підкорення рамкам ідеологічних табу, вихід за межі яких був небезпечним не лише для творчості, а часто й для власного життя. Вимога правдивого конкретно-історичного відтворення дійсності фактично була вимогою створення її симулякру. Звичайно, у таких умовах було досить важко досягти справді гідного худож-

нього результату, особливо у жанрах, пов'язаних зі словом, яке обмежує можливості смислових інтерпретацій.

Радянська влада поставила перед композиторами завдання опанувати сучасною темою в усіх жанрах. Тому й образи сучасності стають в операх провідними. В якості прикладів можемо навести опери Б. Яновського («Вибух»), І. Ройзентура («Іскри»), В. Фемеліди («Розлом»), К. Данькевича («Трагедійна ніч»), Б. Лятошинського («Щорс»). Водночас композитори продовжували і закладені М. Лисенком традиції історико-героїчної опери. Поміж таких творів виділяється «Золотий обруч» Б. Лятошинського. У творчості М. Вериківського з'являються лірико-драматичні і соціально-побутові («Сотник», «Наймичка»), сатиричні й комічні («Діла небесні», «Вій») різновиди опери.

На другому етапі радянського періоду історії національної опери творчість композиторів у цій галузі значно поживається. Спираючись на змістовну сторону оперних лібрето, О. Верещагіна-Білявська виділяє чотири групи української опери другої половини ХХ ст. До першої відносяться опери на теми, яких вимагав сумнозвісний метод «соціалістичного реалізму» – знаменних подій у житті країни, де переважають образи революції й війни. Другу групу складають опери історичного та історико-біографічного плану, у центрі яких знаходиться психологічний образ видатної особистості. До третьої групи О. Верещагіна-Білявська віднесла опери з філософсько-узагальненими образами, сповненими народною символікою й алегоріями. Останню, четверту групу утворюють музичні психологічні драми. «Саме у надрах психологічної драми проростає моноопера, де драматургічний розвиток цілком зосереджений на внутрішньому житті героїв» (Верещагіна-Білявська, 20010: 252).

Одним із здобутків української опери другої половини ХХ ст. стали «фольк-опери» з вагомою і навіть провідною роллю хорових сцен. Народні театралізовані дійства постають в «Ятранських іграх» Ігоря Шамо, «Цвіту папороті» Євгена Станковича, «Різдвяному дійстві» Лесі Дичко. «Ятранські ігри» І. Шамо стали першою в українській музиці хоровою оперою а cappella.

Українська опера часів Незалежності характеризується змістовим, стильовим і жанровим різноманіттям. У результаті попереднього огляду сучасних оперних зразків констатуємо прагнення композиторів до динамізації музичної драматургії та залучення елементів хепенінгу. Усі сучасні зразки української опери можна розділити на дві групи: 1) монументальні вистави традиційної

форми, але наповнені сучасною стилістикою, і 2) камерні опери-перформанси, що не потребують значних людських ресурсів і сталого виконавського складу. Вже класичним зразком першої групи є опера з глибоким філософським змістом «Мойсей» Мирослава Скорика. Також сюди відносимо опери «Страшна помста» Євгена Станковича, «Лис Микита» Івана Небесного, «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич, які потребують великого виконавського складу, складної сценографії та костюмів.

Другу групу презентують опери незалежної формації Opera Aperta, лідерами якої є Роман Григорів та Ілля Разумейко. Цей творчий тандем, починаючи з 2007 року, створив понад 10 опер. За оперу IYOV її автори отримали Шевченківську премію, а за SCHORNOBYLDORF – Премію Королівського філармонічного товариства Великої Британії. У травні 2024 року відбулася прем'єра їхньої чергової опери GAIA-24. Opera del Mondo, присвяченої проблемі затопленого Каховського водосховища. Практично усі оперні проекти Григоріва-Разумейка є мультимедійними та спрямованими на виконавця нового типу – універсального вокаліста-інструменталіста-актора.

Висновки. Українська опера, отримавши свій класичний варіант наприкінці XIX ст., про-

йшла тривалий еволюційний процес. Зародившись у надрах обряду як синкретичного дійства та пройшовши етапи шкільної драми з музикою та живого вертепу, у першій половині XIX ст. музичні номери стають частиною драматичного театру. Останній крок від музики до вистави до справжньої опери було здійснено С. Гулаком-Артемівським, який на українському ґрунті втілює принципи опери *buffa*. Основи сучасної опери як музичної драми були закладені у творах М. Лисенка. Радянський період в історії національної опери характеризувався значними кількісними показниками жанру, проте обмеження в тематиці оперних вистав не дозволило багатьом цінним у музичному плані творам бути цікавими сучасному глядачу. Починаючи з 2000-х років, спостерігаємо активізацію інтересу композиторів та театральних колективів до жанру опери, яка, окрім традиційних вистав, розвивається у рідкісній мультимедійній дійстві. Оперні експерименти сучасних композиторів засвідчують становлення нової концепції музичної вистави, спрямованої на синтез не просто різних мистецтв, але й художніх технологій. Мультимедійні оперні вистави ще очікують на вивчення музикознавцями, а життєвість і доцільність такого підходу до опери зможе підтвердити чи спростувати лише час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л. Українська класична опера: історичний нарис. Київ: Образотворче мистецтво і музична література, 1957. 319 с.
2. Архимович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Муз. Україна, 1970. 376 с.
3. Верещакіна-Білявська О. Є., Холодкова Л. П. Українська музика ХХ століття: навчальний посібник. Тернопіль: Астон, 2010. 279 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
5. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ: Спілка, 1992. 278 с.
6. Кияновська Л. Галицька співогра та її жанрові ознаки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст.* Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. №13. С. 92-100.
7. Корній Л. Історія української музики: у 3 т. Т. 2: Друга половина XVIII ст. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
8. Корній Л., Сютя Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
9. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Тетюк Т., 2019. 376 с.
10. Сидір М. Соціокультурні функції та стилеві засади галицько-буковинської співогри: дис. докт. філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2024. 278 с.
11. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Київ: Музична Україна, 1988. 246 с.
12. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури: навч. посібник. Київ: Кондор, 2006. 264 с.

REFERENCES

1. Arkhymovych L. (1957). *Ukrainska klasychna opera: istorychnyi narys* [Ukrainian classical opera: a historical essay]. Kyiv: *Obrazotvorche mystetstv i muzychna literatura*. 319 s. [in Ukrainian].
2. Arkhymovych L. *Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery* [The development of Ukrainian Soviet opera]. Kyiv: *Muz. Ukraina*, 1970. 376 s. [in Ukrainian].
3. Vereshchahina-Biliavska O. Ye., Kholodkova L. P. *Ukrainska muzyka KhKh stolittia: navchalnyi posibnyk* [Ukrainian music of the twentieth century: a study guide]. Ternopil: Aston, 2010. 279 s. [in Ukrainian].
4. Hnyd V. P. *Istoriia vokalnogo mystetstva: pidruchnyk* [History of vocal art: a textbook]. Kyiv: NMAU, 1997. 320 s. [in Ukrainian].

5. Hrinchenko M. O. Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. Kyiv: Spilka, 1992. 278 s. [in Ukrainian].
6. Kyianovska L. Halytska spivohra ta yii zhanrovi oznaky [Galician song and its genre features]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho. Chotyry stolittia opery. Operni shkoly KhIKh-KhKh st. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2000. №13. S. 92-100. [in Ukrainian].
7. Kornii L. Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]: u 3 t. T. 2: Druha polovyna KhVIII st. Kyiv; Kharkiv; Niu-York: Vyd-vo M. P. Kots, 1998. 387 s. [in Ukrainian].
8. Kornii L., Siuta B. Istoriiia ukrainskoi muzychnoi kultury: pidruchnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv [History of Ukrainian musical culture: a textbook for students of higher educational institutions]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2011. 736 s. [in Ukrainian].
9. Novakovykh M. Halytska muzyka habsburzkoi doby: u poshukakh ukrainskoi identychnosti [Galician music of the Habsburg period: in search of Ukrainian identity]. Lviv: Vydavets Tetiuk T., 2019. 376 s. [in Ukrainian].
10. Sydir M. Sotsiokulturni funktsii ta stylovi zasady halytsko-bukovynskoi spivohry [Socio-cultural functions and stylistic foundations of the Galician-Bukovyna song game]: dys. dokt. filosofii za spetsialnistiu 025 «Muzychne mystetstvo». Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2024. 278 s. [in Ukrainian].
11. Stanishevskiy Yu. Opernyi teatr Radianskoi Ukrainy [Opera House of the Soviet Ukraine]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1988. 246 s. [in Ukrainian].
12. Sheiko V.M., Tyshevska L.H. Istoriiia ukrainskoi kultury: navch. Posibnyk [History of Ukrainian culture: a textbook]. Kyiv: Kondor, 2006. 264 s. [in Ukrainian].