**Любов КИЯНОВСЬКА**

*ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0117-5078*
*професорка катедри історії музики Львівської національної музичної академії імени М. В. Лисенка*
*вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79008*
*e-mail: luba.kyjan@gmail.com*

УДК 792.54.03:159.942:316.485.26](477-651.2:470-651.1)"202"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/prc.75.80-92

# СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ФЕНОМЕН ОПЕРИ В ПРОЄКЦІЇ НА ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР У ЧАСІ ВІЙНИ

**Анотація**. У статті розглядаються різні соціяльні модуси опери як заангажованого жанру протягом її більш ніж чотирьохсотлітнього існування, що виявляють природу соціокультурного "хамелеона" опери, адаптованого в різних історичних вимірах, мінливого у пристосуванні до потреб і запитів споживачів. На історичному тлі виокремлюються генеральні тенденції діяльности Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької у репертуарних преференціях і символічних підтекстах оперних вистав, які корелюють з актуальними настроями і потребами українського суспільства, що переживає важкі психологічні травми й існує у стані постійної тривожности, невпевненості, очікуванні чергового акту агресії.

Діялог театру з публікою за цих обставин набуває виняткової інтенсивности, оперні вистави слухачі сприймають не як "інтелектуальну розвагу", а як можливість психологічно, емоційно опрацювати власні травми, завдані війною.

Прем'єри львівського театру за період повномасштабної війни змушують слухачів замислитись над драматичними подіями оперних сюжетів, що їх добирають з можливістю асоціяцій із сучасністю крізь призму універсальних категорій, як-от: філософської алегорії ("Пізнай себе", "Соляріс", "Фауст"), очевидних історичних паралелей ("Страшна помста", "Запорожець за Дунаєм", "Золотий обруч", "Діялоги кармеліток") або фольклорної мітологічної алюзії ("Тіні забутих предків", "Мавка", "Русалонька").

**Ключові слова**: опера, балет, історичні етапи, прем'єра, Львівський оперний театр, повномасштабна війна росії проти України, суспільні запити.

**Постановка наукової проблеми**. Майже 20 років тому я написала статтю з доволі провокативною назвою "Дещо про ринкову привабливість опери" [3, с. 47–58], в якій наголошувала, що опера з її синтетичністю, видовищністю, демократичністю, чутливим реагуванням на соціяльні потрясіння і зміну пріоритетів у мистецьких інтересах як жоден інший жанр потребує вибудовування суспільно-історичного контексту її виникнення, визнання (чи невизнання) та подальшої екзистенції. Її виняткова роль у суспільному житті, не тільки европейської, але й азійської спільноти (згадати хоч би культове значення "пекінської опери" в Китаї, театру Кабукі в Японії чи Катгакалі в Індії), мала би змусити музикознавців, заглиблюючись у докладні аналітичні студії, не випускати з уваги і її суспільні функції. Деякі фрагменти цієї статті дозволю собі використати в поданому тексті, відповідно відкоригувавши їх до сучасного стану.

Однією з найважливіших соціяльних функцій опери було задоволення природного потягу публіки до видовищности й насолоди (споконвічна потреба, найстисліше сформульована ще в Давньому Римі – "хліба і видовищ"). Не менш важливою функцією була відповідь на прагнення слухачів / глядачів вирватись за межі буденної дійсности, пережити дещо неймовірне, що піднесе звичайну людину до вищих сфер надреальности. І саме оперне дійство, з його умовністю персонажів, які співають і танцюють, хоровими сценами й оркестровим супроводом, давало можливість вповні відчути химерність, "позареальність" того, що відбувається на сцені, позаяк, за визначенням Амброуза Бірса, опера "є п'єсою про життя в якомусь іншому світі, мешканці якого не вміють говорити, а тільки співають, не вміють нормально рухатись, а тільки жестикулюють" [11].

Можливо, найдотепніше і разом з тим найточніше розкрив парадоксальну сутність опери і причини життєздатности цього дивного виду мистецтва Бертольт Брехт. Він визначив особливий характер оперної умовности, що суттєво відрізняється від природи умовности драматичного театру: "Помираюча людина реальна. Проте коли помираючи вона співає, вся сцена набуває умовного характеру. […] Чим більш розмитою, нереальною стає реальність під впливом музики – в результаті їхньої взаємодії виникає дещо третє, певна складна єдність, […] здатна цілком реально впливати, але вона не має нічого спільного із зображуваною реальністю – […] міра насолоди прямо пропорційна мірі нереальности" [цит. за: 5, с. 44].

**Актуальність**. Серед усіх інших чинників мистецької і соціяльної екзистенції опери не належить нехтувати і такою "приземленою" категорією, як ринкова привабливість, себто здатність привабити до себе і заохотити до підтримки досить коштовної інституції, якою є оперний театр. Вигідно "продати свій товар" – цілком не останнє завдання опери, яке вона по-своєму вирішувала впродовж усього існування. Про зв'язок суспільства і багаторівневої структури опери влучно висловився відомий німецький музичний критик Оскар Бі: "Суспільство не стоїть поза оперою, а нерозривно пов'язане з нею. Тут немає мистецтва

© *Кияновська Любов, 2026*

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



*Людмила Осташ-Корсун – Катерина,*
*Василь Садовський – Відьмак*

*Сцени з опери "Страшна помста" Є. Станковича. Режисер – Андреас Вайріх (Німеччина), сценографія, костюми – Анна Шеттль (Німеччина). Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2022 р. Світлини О. Новіцького.*

*Аліна Діденко – Душа Катерини,*
*Василь Садовський – Відьмак*



нагорі і групи глядачів унизу, лише безперервний рух зверху вниз, знизу вгору, взаємовпливи, фінансові відносини, а також долі людей і соціяльні характери, представлені в музичному театрі так, як в жодному іншому публічному мистецтві. Музика, у її багатоманітній цілісности, розкриває два свої найважливіші полюси: внутрішню метафізику та захопливу багато декоровану розвагу" [8, с. 62].

Прикметно, що низка метафор, які перенеслись з оперного театру для характеристики інших проявів суспільного життя в його найширшому спектрі, дуже часто транслюють цілком не піднесений духовний меседж, а недоліки: будучи рельєфно окреслені на оперній сцені, вони набувають перебільшеного, і навіть карикатурного сенсу в їхній заниженій буттєвій версії.

Такими метафорами вважаємо, до прикладу, терміни "***комплекс примадонни***" (*у сучасній психології використовується для опису людей обох статей з егоцентричним психотипом, схильним до перебільшення будь-яких подій довкола себе задля привернення уваги, з почуттям своєї винятковости*), "***вампука***" (*означає безглузді, трафаретні та шаблонні прийоми для опису наївної, примітивної або надмірно патосної вистави, але також може означати смішну, невиправдано патосну поведінку*), "***мильна опера***" (*цим терміном окреслено багатосерійний телевізійний або радіосеріял із заплутаною мелодраматичною фабулою, походження якого сягає барокових опер з їх надуманими неправдоподібними сюжетами*).

**Мета**. Тож, зібравши разом та розташувавши у хронологічній послідовности не стільки суто мистецькі, естетико-стильові ознаки, скільки різні соціяльні модуси опери (і почасти балету) як специфічного соціяльно заанґажованого жанру протягом її більш ніж чотирьохсотлітнього існування, отримаємо надзвичайно цікаву картину соціокультурного "хамелеона" опери, завжди дуже влучно адаптованого в різних історичних вимірах і цілком органічно мінливого у пристосуванні до панівних потреб і запитів своїх споживачів. Спробуємо окреслити їхні суспільні функції та відповідні естетичні пріоритети в різні історичні періоди:



**Виклад основного змісту.**

***Перша половина XVII ст.*** – завершення Ренесансу – маньєризм – початок бароко. Ключовою інституцією тут слід вважати Флорентійську камерату (“Camerata Fiorentina”, 1580), яку заснував меценат Дж. Барді; саме з діяльністю цієї академії пов’язане народження опери. Учасники камерати прагнули відродити античну трагедію, задля чого домагалися синтезу поезії та музики. Цей час став періодом виникнення і формування самого жанру в його різних суспільних функціях і естетичних напрямах: паралельне існування опери як аристократичного коштовного “високого одкровення для посвячених” (Флоренція); масового релігійно-моралізуючого видовища (Рим), масового комерційного видовища (Венеція) і концентрація виразу афектів (Монтеверді, Венеція).

***Друга половина XVII ст.*** – бароко: становлення широкої соціально-мистецької інституції під назвою “опера”, головно завдяки неаполітанській школі, де оперний театр перетворився на центр світського життя, на “ярмарок марнославства”, клуб за вподобаннями, місце для знайомств, зустрічей, інтриг, змов і вирішення інтересів.

Тоді ж відбувається становлення доволі поширеного образу оперного співака в просторі культури – зокрема поняття “примадонни” та “jean premierre”. Це був той золотий час, коли з винаходом і розповсюдженням у XVII–XVIII ст. манери bel canto оперні співаки в короткому часі здобули собі позицію ідолів і кумирів суспільства. Для цього були насамперед біологічні та психологічні підстави, оскільки вражаюча майстерність володіння голосом впроваджувала людей, далеких від власної мистецької практики, у стан благоговіння. Однак розмірковуючи про формування особистої позиції та поведінки оперного співака того часу, слушно можна вказати на форми поведінки, які були інспіровані ринковою вартістю товару, котрий він повинен був продати: сконцентрованість на собі, на своєму таланті, виключну турботу про голос (у випадку композитора – про найвигідніші умови праці та найпрестижніше замовлення на свій опус), що нерідко сприяло появі таких не надто привабливих рис особистости як егоцентризм, нетерпимість до інших, непримиренна конкуренція, для перемоги, в якій можна було використати будь-які засоби (ще один крилатий вираз “залаштункові інтриги” недаремно народився саме в цьому середовищі).

Хай би яким непривабливим здавався іноді такий психологічний тип мистця, багато що в цьому “професійному характері” сформувалося внаслідок жорсткої боротьби за виживання в умовах ринку. Матеріяльна ситуація могла коливатись у величезній амплітуді – від прибутків, сумірних із князівськими, до напівголодного існування зневаженого “комедіянта”. Оперним композиторам у цьому сенсі бувало легше, ніж співакам, але лише тоді, коли вони завбачливо подбали і про інші можливості працевлаштування, ніж оперний театр. Нерідко цей шлях, в один чи інший бік, доводилось долати одному й тому ж співакові чи композиторові. При такому жорсткому, генетично успадкованому в професії інстинкті пристосування до ситуації нелегко було дбати про вищі суспільні та духовні ідеали.



*◄ Сцена з театралізованого музичного дійства "Псальми війни" Є. Станковича. Лібрето та режисер – Василь Вовкун, Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2023 р. Світлина О. Храмової.*

*Сцена з модерн-балету "Пізнай себе" Д. Данова. Автор ідеї, лібрето та режисер – Василь Вовкун, Балетмейстер – Вадим Прокопенко, костюми – Жанна Малецька. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2022 р. Світлина О. Храмової.*

***XVIII ст.*** – класицизм: у цей період опера стає осередком радикального протистояння ідей, щодо неї ведеться нескінченна боротьба "правильного" і "неправильного", "високого" і "низького", "драми" і "музики", "елітарного" і "демократичного". Всім цим критеріям аж ніяк не відповідала барокова опера, оскільки, незважаючи на появу загальнодоступних театрів у Венеції і Неаполі ще у XVII ст., її основною авдиторією все ж були вищі верстви. Впливові аристократи нерідко фінансували будівництво театрів: наприклад, камерний театр Сан-Бенедетто у Венеції побудувала родина аристократів Грімані. Тож Просвітництво та його естетичне дітище – класицизм – відкинули пишність і афектованість барокової опери, засуджуючи поверхове чуттєве задоволення, яке вона дарувала, і поставили перед музично-сценічним жанром зовсім інші завдання. "Раціоналізм XVIII ст. здебільшого трактував оперу як жанр, що суперечить законам розуму, а Йоганн Крістоф Готшед (Johann Christoph Gottsched; 1700–1766, німецький письменник і критик, історик літератури – *Л. К.*) у «Спробі критичної поезії» (1730) практично позбавив її права на існування" [1, с. 38].

Не менш палко прагнули нового театру і представники французького Просвітництва, енциклопедисти. Видатний філософ, письменник і педагог Жан-Жак Руссо у своєму водевілі "Сільський знахар" дає приклад нового типу театру, що відповідає морально-виховним завданням свого часу; а Дені Дідро у романі "Небіж Рамо" так визначає головні завдання нового театру: "Правдиве, добре, прекрасне мають свої права, їх заперечують, але, кінець-кінцем, схиляються перед ними; з того, що не позначено їх печаттю, захоплюються лише тимчасово […] Царство природи й моєї тройці, якої не здоліють врата пекельні, – правдиве, що є отець, який породжує добре, що є син, з якого постає прекрасне, що є дух святий, – поволі встановлюється" [2, с. 284].

Значною перевагою опер buffa в Італії, водевілів у Франції, зінгшпілів у Німеччині й Австрії, а згодом і співогри на теренах Східної Европи – окрім суто духовних пріоритетів, тобто доступности популярних музичних номерів, що їх прекрасно запам'ятовувала публіка, не вимагали надто великої віртуозности і професійного вишколу співаків, – була відносна дешевизна таких вистав. "Величезний успіх нового жанру зумовлений, звичайно, подвійною мотивацією, не лише теоретично-естетичною, а й практично-економічною. Прості пісенно-театральні інтермедії, які підкорялися естетиці "природности", також могли співати невеликі мандрівні трупи з доволі скромною вокальною підготовкою" [10, с. 174].

***XIX ст.*** – романтизм: утвердження національно-об'єднувальної ідеї як найголовнішого завдання опери, повернення до національної мітології, фольклору та історії, здобуття оперою статусу не стільки суто мистецького, скільки суспільно-політичного феномену. До того ж долучається притаманна романтичному стилю чуттєвість і лірико-психологічна достовірність образів. Опера стала ключовою мистецькою категорією в утвердженні національних композиторських шкіл, і після "весни народів" 1848 р. зіграла надзвичайно важливу роль у формуванні національної свідомости. Міняються і ціннісні акценти: суспільно заанґажованими "проводирями нації" були насамперед композитори – автори опер, а не виконавці-співаки. Саме в цей період відбувається своєрідне розмежування суспільних функцій оперного співака та оперного композитора. Від другого очікується шлях пророка, від першого – лише втілення цих пророцтв.

Наведемо кілька показових прикладів. У боротьбі за незалежність Італії ім'я Джузеппе Верді стало гаслом, яке дивовижно містило в собі абревіятуру державницького змісту (**V**iktor **E**mmanuil **R**ex **d**i **I**talia – Віктор Емануїл, король Італії); прийнято говорити про опери Станіслава Монюшка як про національний символ Польщі, так само / подібно ж про опери Бедржиха Сметани в Чехії. Пригадаймо, який суспільний – саме суспільний, а не просто мистецький(!) – резонанс викликали в Україні опери Миколи Лисенка, який через патріотичні настрої, втілені у них, був під особливим контролем / наглядом у царської поліції.

Оперні співаки того часу, навіть ті, які виконували головні партії в названих операх та прославилися на світових сценах, рідко піднімались до позиції настільки національно свідомих діячів, що їх могли б трактувати як істинний культурний символ народу (одним із небагатьох винятків з цього правила стала Соломія Крушельницька). Їхня світова популярність могла бути предметом національної гордости, але дуже рідко вони надто присвячували себе служінню нації або якось це декларували. Продовжуючи розвивати сенс вищенаведеної метафори – "це був не їхній товар". Найчастіше – якщо це навіть і траплялось, після завершення своєї сценічної кар'єри прекрасні співаки ставали не менш досконалими педагогами, як наприклад, Мануель Гарсія, його донька Поліна Віардо-Гарсія чи польський співак Валерій Висоцький у Львові – цей перелік можна продовжувати.

***XX ст.*** – остаточна елітаризація опери, її перетворення на об'єкт художнього експерименту, на музичну драму, розраховану на інтелектуальне сприйняття, доступну тільки для "вибраних"; а поруч – поява компенсаторних артефактів оперного жанру, т. зв. рок-опер або мюзиклів, як "Ісус Христос – суперзірка" чи "Привид опери" Ендрю Ллойда Вебера, "Моцарт" Жана-П'єра Піло й Олів'є Шультеза та ін.

Всі перверзії опери в XX ст. могли би справді наштовхнути на невтішну думку, що, можливо, цей вид мистецтва як актуальний артефакт поволі відмирає і поступово перетворюється на музейний експонат. Адже "залізний репертуар" більшости театрів, притому далеко не лише провінційних, віддавав перевагу операм, написаним у другій половині XVIII ст. – в XIX ст. До того ж сучасні опери, до яких можемо зарахувати майже весь доробок майстрів XX ст. (за винятком опер Дж. Пуччіні та, з певною часткою відносности, деяких сценічних опусів інших композиторів), належать до художніх явищ принципово немасового порядку. Найчастіше – це експериментальні музичні драми, які рішуче відмовляють публіці в тому, заради чого вона передусім відвідувала оперний театр: у задоволенні й насолоді музикою. Опера XX ст. не змогла запропонувати слухачам таких шляґерів, які свого часу писав Дж. Верді, котрий віддав пісеньку Герцога співакові лише за годину до прем'єри опери "Ріголетто", оскільки він боявся, що її почне співати публіка ще перед виставою. В цьому сенсі, зрештою, еволюція опери в бік максимальної інтелектуалізації зламала опору, на якій тримався цей жанр.

Популярні ж рок-опери набагато більше схиляються до мюзиклів і костюмованих рок-концертів, відтак доволі складно вписувати їх у спіраль еволюції оперного жанру.

Поміж цими полюсами розташовується ще такий монстр як соцреалістична опера – написана на "правильний" ідеологічний сюжет, музична мова якої не сміла вийти за межі стилістики XIX ст. і найбільше спиралася на мотиви примітивних масових пісень, із плакатними характерами персонажів, іноді розбавлена фольклорними цитатами та епізодами у стилі творчости "Могучей кучки". Це була переважно нудна малохудожня агітка, на яку слухачів зганяли в "обов'язковому порядку" як на "виховний ідеологічний захід" (аналогічні явища відбувались також і в драматичному театрі). В українському музичному мистецтві таких соцреалістичних "шедеврів" на комуністично-партійні теми також можна рахувати десятками – від "Броненосця Потьомкіна" Олеся Чишка, "Арсеналу" Георгія Майбороди, "Братів Ульянових" Юлія Мейтуса – до "Десяти днів, які потрясли світ" і "Днів революції" Марка Кармінського.

Якщо ж у цьому контексті звернутись до балету, що стабілізувався у сучасних музичних театрах як неодмінний супутник опери (*принаймні в Україні всі інституції такого типу обов'язково іменуються "театрами опери і балету"*), то загальний образ



*Сцена з балету "Мавка" В. Польової. Режисер – Василь Вовкун, балетмейстер – Артем Шошин, сценографія – Арвідас Буйнаускас (Литва), костюми – Наталія Міщенко. Львівський аціональнаий академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2024 р. Світлина Євгена Кравса.*

його розвитку й інтерпретації в мистецькій панорамі виявиться ще суперечливішим.

Як жанр балет сформувався приблизно в той самий період, що й опера. Впродовж XVIII–XIX ст. цей пласт музично-театральної культури займав в європейському соціумі радше підпорядковану позицію ієрархії музичного театру, демонструючи вишуканість, елегантність, шляхетну розвагу, але не більше.

Прикметно, що в другій половині XIX ст. на перший план висувається російська школа, яка сформувалася завдяки напівфранцузові за походженням Петру Чайковському та французові – балетмейстерові Маріусу Петіпа, котрий прожив більшу частину життя в Петербурзі. У XX ст. відбувається кардинальний злам у трактуванні балету як самодостатнього й оригінального сегменту музично-театрального мистецтва та важливого експериментального майданчика, а пріоритет російської школи підтримують завдяки модерним балетним відкриттям Ігоря Стравінського, Сергія Прокоф'єва, призначеним для "Російського балету" Сергія Дягілєва ("*Ballets russes"*) – балетної трупи, яку заможний меценат заснував у 1911 році в Парижі (проіснувала до 1929 року). Велика популярність російського балету породила навіть поетичний відгук радянського барда Юрія Візбора: "І навіть в галузі балету ми передуєм всій планеті"

Аналогічно до соцреалістичної опери виникає також соцреалістичний балет, який, щоправда, частіше експлуатує фольклорні та казкові сюжети, проте – як і опера – не сміє виходити за рамки стилістики XIX ст.

Прагнучи рятувати оперу та балети від старомодної "музеалізації", низка театрів вдається до концепції т. зв. Regie-Theater (режисерський театр). Генерально її можна пояснити як цілеспрямоване осучаснення музичних вистав, написаних 100 – 200 – 300 років тому, щоби наблизити їхній антураж до сьогодення і тим самим зацікавити слухача. Часом такі рішення видаються цілком переконливими і тактовними, проте нерідко за цим стоїть невиправдана деформація задуму композитора так, що він (первинний задум) взагалі не співвідноситься з новою інтерпретацією. Яскравим прикладом може бути постава опери "Викрадення з сералю" В. А. Моцарта в Берлінській комічній опері (Komische Oper Berlin, 2004), яка була представлена з новою назвою "Викрадення з борделю" і пропонує наочний та вельми брутальний випадок цілковитого нехтування класичним стилем і руйнування всіх образів та сюжетних ліній, мімікруючи під інновації режисерського театру. Зрозуміло, що з найважливішим – з музикою Моцарта – така постава не мала нічого спільного, відтак відчуття і враження, яке справляє при цьому класична вишукана музика, не має жодних точок дотику зі сценічним рішенням. Це відзначала і критика: "Про зміст: Моцарт немилосердний. Каллісто Біейто показує жінок як об'єкти чоловічих пристрастей і сексуальних бажань, не цураючись жорстокого каліцтва жіночого тіла. У центрі: безглузде кохання між мучителем і його жертвою – і музика Моцарта як оаза людяности" [9].




Тож доволі неприваблива картина оперного мистецтва, особливо в другій половині XX ст., промовисто свідчила про тогочасну ситуацію, яка розгорнулася довкола опери: з одного боку, як експериментального жанру музичної драми, що ніде надовго не затримувався на сцені, а з іншого боку, як найбільш релевантного знаку музичної історії, що залишався найдорожчою і найпишнішою мистецькою розвагою західної цивілізації, нагадуючи вишуканій публіці про гармонію і красу минулих сторіч.

Щоправда, оперні театри за будь-яку ціну відчайдушно прагнули вирватись із застрягання у старому репертуарі, єдиному, який для широкої публіки залишався привабливим, а водночас не дуже успішно пропонували сучасний музично-сценічний продукт, що був цікавим лише для інтелектуальних снобів. Така складна ситуація справді могла наштовхувати на похмурі думки про поступове відмирання опери як жанру – і такі думки з'являлись у критичних й аналітичних текстах різного кшталту. Для шляхетної мети порятунку опери і балету у світовому просторі (але, на той час, на жаль, не в Україні), використовували різні механізми маркетингу, менеджменту й реклами. Згадаємо лише кілька очевидних і успішних ходів у реалізації оперних вистав, котрі вельми активно діють і до сьогодні:

Пропагування ідеї престижности відвідування оперних вистав, що свідчить про певний соціяльний статус особи: потрапити на прем'єру опери у театр, та ще й на хороше дороге місце – це така сама ознака достатньо високого щабля на соціяльній драбині, як костюм від Армані чи торбинка від Віттона.

"Розкручування" брендів оперних співаків, композиторів чи конкретних опер: навіть дуже відомі співаки не гребують з'являтись у рекламі, а "Mozartkugel" – цукерки із зображенням Моцарта – стали таким самим ідіоматичним символом Австрії, як імператриця Сісі чи пам'ятник Й. Штраусу.

Проведення розмаїтих шоу за участю оперних співаків і з залученням фрагментів опер. Тут дуже доречною стає традиція "оперних ночей", тобто презентація на завершення сезону окремих найбільш популярних номерів з репертуару, який планується поставити наступного сезону, на міських площах, за участю найкращих сил, що збере десятки тисяч людей.

Надзвичайно популярними стали акції на великих сценах (часто на пленері чи на стадіонах), де поруч виступають оперні й естрадні співаки та музиканти: сумісні виступи Монтсеррат Кабальє з Фредді Меркюрі чи Паваротті зі Стінгом збирали тисячі слухачів, а їхня трансляція на телебаченні – мільйони, що теж немало спричинилися до популяризації опери – а водночас "ушляхетнили" попмузику.

Широке висвітлення оперних і балетних вистав у пресі та інших ЗМІ: анонсування прем'єр у цікавій і нерідко дуже інтригуючій формі, умисне зіштовхування протилежних думок стосовно наступної вистави, що немовби запрошує кожного зі слухачів прийти і скласти власну думку.

Усвідомлення і найширше використання терапевтично-релаксаційних властивостей класичної, зокрема оперної і балетної музики, включення оперних фрагментів у численні програми відповідних терапевтичних і релаксаційних музичних програм.



*◄ Г. Єфременюк – Русалонька в опері "Русалонька" Я. Касаматсу. Режисер, сценографія – Антон Литвинов, костюми – Жанна Малецька. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2024 р. Світлина Ростислава Литвина.*

*Сцена з балету "Соляріс" О. Родіна за С. Лемом. Лібрето – Василь Вовкун, балетмейстер – Катерина Курман, сценографія, костюми – Світлана Рейніш. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2025 р. Світлина Євгена Кравса.*

Згадана вище сучасна скандальна режисура класичних опер, яка викликає доволі / дуже змішані почуття і сприймається зовсім неоднозначно, тобто своєрідна "антиреклама", що в результаті іноді виявляється не менш дієвою у привабленні публіки, ніж найвищі художні досягнення.

Узагальнюючи ці процеси, одна з провідних українських дослідниць опери – Марина Черкашина-Губаренко – пише: "Оперний театр сьогодні уявляється як велетенська імперія зі своїми центрами і провінціями, ієрархами і олігархами, з "зірками" оперної сцени, що мандрують країнами і континентами, з постійно діючими фестивалями і світовими прем'єрами, котрі потрапляють у центр уваги міжнародної преси" [6, с. 122].

Але людство переступило поріг міленіуму – і оперний театр у дивовижний спосіб почав відвойовувати свої давні позиції.

***XXI ст.*** – оперний і балетний жанри роблять наступний крутий поворот у спіралі своєї еволюції і виявляються цілком конкурентоспроможними в низці інших сучасних мистецьких артефактів. Для цього у сучасну гіперінформаційну добу в них винахідливо поєдналися провідні відкриття всіх попередніх епох: видовищність барокової опери і її здатність творити зірок-виконавців; етична проблематика і дидактична спрямованість класицизму; чуттєвість і психологізм романтичних героїв і апелювання до національної історії та фольклору (особливо у національних школах тих країн, які отримали незалежність лише у XX ст.); зрештою здобутки режисерського театру теж нікуди не поділись та здебільшого у світових виставах поступово стають доречнішими і стриманішими.

Несподівано саме в Україні в час кривавого воєнного протистояння такі начебто елітарні жанри, як опера і балет, виявляються вельми дієвою зброєю в інформаційній війні. Особливо переконливо це доводить діяльність Львівського Національного академічного театру опери і балету імени Соломії Крушельницької. Кожна вистава театру відбувається з аншлагами: чи це нове прочитання класики, чи сучасні українські опери / балети, нерідко написані на замовлення дирекції театру, чи зарубіжні артефакти.

Зрештою Львів із його 250-річною історією оперних постав завжди ставив музичному театрові дуже високу мистецьку планку. "Виняткова гостинність і відкритість до нового завжди йшла в парі з винятковою вимогливістю і претензійністю львівської публіки та критики, ґоноровість, а подекуди й норовливість



*Сцена з опери "Золотий обруч" Б. Лятошинського.Режисер – Іван Уривський, сценографія, костюми – Дарія Біла. Львівський національнаий академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2025 р. Світлини Р. Литвина.*

якої виставляли замалим чи не олімпійські вимоги, врешті-решт виплекавши на рідних теренах феномен Львівської опери з власним менталітетом, оперно-театральними традиціями, смаками і уподобаннями, а головне – шанобливим та високопатріотичним стосунком до одного з найяскравіших і найскладніших мистецьких явищ" [4].

Зрозуміло, що попри періоди кризи і стагнації, Львівська опера завжди намагалася високо тримати марку. В останнє десятиліття цьому винятково сприяла інноваційна програма "Український прорив", яку ще у 2017 році генеральний директор Василь Вовкун презентував із надзвичайно амбітними цілями: досягнення якомога ширшого соціяльного резонансу, активне спілкування з авдиторією, оновлення світової та національної класики з алюзіями на сучасні події та створення прем'єр нових опер українських та зарубіжних композиторів, зокрема тих, що були замовлені керівництвом опери. Він представив абсолютно нове бачення майбутнього театру, який відтепер перестав існувати як музейний заклад із незмінним "залізним" репертуаром, а натомість відображав би потреби та інтереси широкого кола суспільства, а не лише невеликої групи професійних поціновувачів.

Сам автор проєкту, Василь Вовкун так пояснює сенс тих інновацій, які він з колективом однодумців реалізовує в "Українському прориві": "Театр – це інституція, згусток емоційної енергії, де присутнє змагання. А якщо все це обрамлюється менеджментом, тоді виходить гарний результат. Заходячи у театр, кожен має відчути пульс, нерв театру, ритм та вир життя, побачити зміни. Ось тоді театр буде успішний" [7].

Важливим, хоча і дуже непростим кроком став кенселінг[1] російської культури на сцені Львівського театру від самого початку повномасштабного вторгнення. Непростим – бо балети П. Чайковського і вельми вдала постава "Пульчинелли" І. Стравінського традиційно становили важливу частку репертуару, яку треба було замінити якісним українським мистецьким продуктом. І це колективу театру блискуче вдалося.

Відтак можемо простежити кілька основних/головних тенденцій у репертуарних преференціях і символічних підтекстах оперних вистав, які корелюють з актуальними настроями і потребами українського суспільства, що переживає важкі психологічні травми й існує у стані постійної тривожности, невпевненості, очікуванні чергового акту агресії.

Діялог театру з публікою за цих обставин набуває виняткової інтенсивности. Оперні вистави слухачі сприймають не просто як "інтелектуальну розвагу", а як досконалу можливість психологічно, емоційно опрацювати власні травми війни. Колектив Львівського оперного театру прекрасно усвідомлює, що в цей час перед ним стоять не лише суто мистець-

[1] *Кенселінг (або культура скасування, від англ. cancel culture) – це масовий суспільний осуд і бойкот публічної особи, бренду чи компанії за неприйнятні вчинки, слова або погляди. – Прим. редактора.*

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



*Я. Котис – Мавка, О. Омельченко – Лукаш у балеті "Мавка" В. Польової. Лібрето, режисура – Василь Вовкун. Львівський національнаий академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2025 р. Світлина Р. Литвина.*

кі, але й етичні, психокорекційні надзавдання, тож робить усе можливе і часом навіть неможливе, щоби досягнути поставленої мети. Тому в цей руйнівний для психоемоційного стану кожної людини час театру притаманна альтруїстична спрямованість на якнайтісніші контакти із суспільним середовищем, чутливість до його потреб, що зовсім не означає підлаштовування під невибагливі смаки, а навпаки – виховання слухача в естетичному, етичному, національно-патріотичному сенсах, або пропозиція радісної приємної розваги, так само необхідної кожному зі слухачів.

Вражає як сама інтенсивність прем'єр, що відбулися на сцені Львівської опери за роки повномасштабної війни, так і дуже продумана стратегія вибору / замовлень творів:

2022 – опера Євгена Станковича "Страшна помста" за мотивами роману Миколи Гоголя (ініційована керівництвом Львівської опери).

Сучасний балет з електронною музикою "Пізнай себе" за мотивами Григорія Сковороди (на замовлення дирекції театру).

2023 – театрально-музична вистава для солістів, хору та оркестру "Псальми війни" Євгена Станковича на лібрето Василя Вовкуна.

Балет "Тіні забутих предків" Івана Небесного (на замовлення дирекції театру).

Опера "Запорожець за Дунаєм", композитор Семен Гулак-Артемовський (нова, принципово перероблена версія класичної опери, доповнена новими музичними епізодами, написана на замовлення дирекції театру).

Балет "Даремна обережність" Петера Гертеля.

2024 – "Русалонька" Джасухіро Касамацу.

Опера "Діялоги кармеліток" (Dialogues des Carmélites) Франсіса Пуленка.

Оперета "Летюча миша" в оригінальній версії Йоганна Штрауса.

2025 – Балет "Соляріс" Олександра Родіна за мотивами роману Станіслава Лема (на замовлення керівництва театру).

Опера "Золотий обруч" Бориса Лятошинського за мотивами повісти Івана Франка.

Балет-феєрія "Мавка" Вікторії Польової за мотивами драми Лесі Українки (на замовлення керівництва театру).

Інтерактивна програма – вистава "Гра в оперу!" за п'єсою Марини Смілянець.

2026 – "Фауст" Шарля Гуно за мотивами трагедії Й. В. Ґете.

**Висновки**. Отже, відбулось 14 прем'єр протягом чотирьох із половиною років війни, значна частина з яких – нові опери і балети, написані на замовлення керівництва театру. Єдина класична українська опера "Запорожець за Дунаєм" репрезентована у настільки новій версії, позбавлена примітивного трактування радянського періоду, настільки чітко узгоджена із сучасністю, що заслуговує на те, аби називатися новим твором (зрештою, ці зміни теж запропонувала група театру).





*Сцена з опери "Фауст" Ш. Гуно. Режисер – Станіслав Мойсеєв, художниця – Анна Шкрогаль. Львівський національнаий академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2026 р. Світлина Євгена Кравса.*

І поруч з тим – традиційні розважальні, легкі, захопливі вистави, що нагадують про радість життя поза трагічними подіями, втечу у світ спогадів і мрій. Для цього обирають твори, котрі свого часу були улюбленими і популярними на львівській сцені: “Летюча миша” і “Даремна обережність”. Експериментальною у пошуку оптимальної форми “оперотерапії” стала інтерактивна програма “Гра в оперу!”, що певним чином перегукується зі знаменитим мюзиклом “Привид опери” Ендрю Ллойда Вебера.

Дещо незвичною в цьому контексті видається остання прем’єра, класичний взірець із числа “залізного репертуару”, постава “Фауст” Шарля Гуно, яка теж, проте, виявилась дивовижно суголосною з настроями сучасної української публіки.

То чим же промовляють до слухачів львівські оперні і балетні вистави останнього періоду в ситуації “екзистенційного шоку” (за визначенням американського дослідника Елвіна Тоффлера) [12], що зал театру переповнений щовечора? Гадаю, тут буде доречно застосувати поняття катарсису в його аристотелівському тлумаченні: як очищення від почуття безвиході та депресії. Вистави, передусім сучасні, змушують слухачів замислитись над драматичними подіями оперних сюжетів, які умисне добирають / відібрані з можливістю асоціяцій із сучасністю – крізь призму універсальних категорій: вони потрактовані як філософська алегорія (“Пізнай себе”, “Соляріс”, “Фауст”), через очевидні історичні паралелі (“Страшна помста”, “Запорожець за Дунаєм”, “Золотий обруч”, “Діялоги кармеліток”) або як фольклорна мітологічна алюзія (“Тіні забутих предків”, “Мавка”, “Русалонька”).

Воєнні потрясіння, драматичний досвід українців, зокрема львів’ян, окрім інших очікуваних і природних реакцій, таких як страх, тривога, пильність та пошук безпечного місця для себе та близьких, викликає специфічне сприйняття творів мистецтва, позначене особистими емоціями та зв’язками з подіями “тут і зараз”. Оперні вистави забезпечують не лише естетичні переживання, такі як насолода красою музики, голосів чи винахідливістю режису-



*Сцена з опери "Діалоги кармеліток" Ф. Пуленка. Режисер – Василь Вовкун, художник – Микола Молчан, костюми – Оксана Караванська. Львівський національнаий академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2024 р. Світлина Ростислава Литвина.*

ри, захоплення актуальним оперним сюжетом, але й провокують пошук і відкриття прихованих значень, пов'язаних із емоційним та психологічним станом глядача / слухача. Львівська опера цільово пропонує своїм глядачам нові вистави, спрямовані на паралелі із сучасністю. Тож не випадково нещодавні прем'єри зображували події воєнного часу на основі образів реальности, адаптованих у театральні твори, або символічний зміст, що пов'язує сучасні події з історичним минулим, або вистави ритуальних традицій, що занурюють у давнину.

Для слухачів, особливо тих, хто постраждав від трагедії війни, вони пропонують можливість сублімувати свої переживання в різних емпатичних формах, переносячи їх на сюжети творів мистецтва. Цим можна пояснити щораз більший інтерес широкої публіки до оперної творчости сучасних українських композиторів, хоча раніше вона не користувалася великою популярністю, і зал часто був порожнім під час навіть доволі успішних оперних вистав. Ця суттєва зміна у ставленні до оперного мистецтва демонструє, що воно стало потужним інструментом у російсько-українській інформаційній війні, символом боротьби за збереження незалежности – не лише фізичної, а й інтелектуальної та духовної.

*Джерела і література*


*1. Браун Л. Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: українська опера "Наталка-Полтавка" між водевілем і національним символом // Українська музика: науковий часопис. № 4 (42). С. 32–49.*

*2. Дідро Д. Небіж Рамо. Переклад Валеріяна Підмогильного // Дені Дідро. Вибрані твори. Том І. Харків: Радянська література, 1933.*

*3. Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. М. Р. Черкашиній-Губаренко присвячується // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип. 89. Київ, 2010. С. 47–58.*

*4. Назар-Шевчук Л. Кілька есеїв до ювілейних святкувань у Львівській опері // Львівська національна опера: офіційна інтернет-сторінка. URL: https://opera.lviv.ua/liliya-nazar-shevchuk-kilka-eseyiv-yuvilejnyh-svyatkuvan-u-lvivskij-operi/ (доступ з дня 05.07.2026)*

*5. Черкашина-Губаренко М. Роздуми про феномен опери // Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: зб. ст. у 2 т. Т. 1. Київ, 2002. С. 44–56.*

*6. Черкашина-Губаренко М. Імперія опери в дзеркалі критики // Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох : зб. ст. у 2 т. Т. 1. Київ, 2002. С. 120–123.*

*7. Шведа О. "Кожен має відчути нерв театру, тоді він успішний". Василь Вовкун про прорив у Львівській опері // Твоє місто. 8 лютого 2022. URL: https://tvoemisto.tv/uk/video/127456-u-teatri-maie-buty-puls-i-rytm-zhyttya-ukrainskyy-proryv-vasylya-vovkuna (доступ з дня 05.07.2026)*

*8. Bie O. Die Oper. München: Piper Verlag, 1988.*

*9. Die Entführung aus dem Serail. // Auf der Buehne. URL: https://www.aufderbuehne.de/index.php/berlin/komische-oper/921-die-entfuehrung-aus-dem-serail (доступ 05.09.2023).*

*10. Lukas W. Anthropologie und ästhetische Selbstreflexion: Aspekte des Strukturwandels in deutschsprachigen Singspiel- und Opernlibretti zwischen ca. 1750 und 1800 // Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte*

*Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. 2006. № 30. S. 168-176.*

*11. The Devil's Dictionary By Ambrose Bierce. URL: https://www.devilsdictionary.co.uk/O/OPERA (дocmyn з дня 05.07.2026).*

*12. Toffler A. Szok Przyszłości. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 1998. Seria Antropos.*

*References*

*1. Braun L. Ivan Kotliarevskyi ta Yohann Fridrikh Raikhardt: ukrainska opera "Natalka-Poltavka" mizh vodevilem i natsionalnym symvolom // Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys. № 4 (42). S. 32–49. [in Ukrainian]*

*2. Didro D. Nebizh Ramo. Pereklad Valeriiana Pidmohylnoho // Deni Didro. Vybrani tvory. Tom I. Kharkiv: Radianska literatura, 1933. [in Ukrainian]*

*3. Kyianovska L. Opera yak rynok: vystava yak marketynhovyi khid. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva. M. R. Cherkashynii-Hubarenko prysviachuietsia // Naukovyi visnyk NMAU im. P.Chaikovskoho. Vyp. 89. Kyiv, 2010. S. 47–58. [in Ukrainian]*

*4. Nazar-Shevchuk L. Kilka eseiv do yuvileinykh sviatkuvan u Lvivskii operi // Lvivska natsionalna opera: ofitsiina internet-storinka. URL: https://opera.lviv.ua/liliya-nazar-shevchuk-kilka-eseyiv-yuvilejnyh-svyatkuvan-u-lvivskij-operi/ (dostup z dnia 05.07.2026) [in Ukrainian]*

*5. Cherkashyna-Hubarenko M. Rozdumy pro fenomen opery // Cherkashyna-Hubarenko M. R. Muzyka i teatr na perekhresti epokh: zb. st. u 2 t. T. 1. Kyiv, 2002. S. 44–56. [in Ukrainian]*

*6. Cherkashyna-Hubarenko M. Imperiia opery v dzerkali krytyky // Cherkashyna-Hubarenko M. R. Muzyka i teatr na perekhresti epokh: zb. st. u 2 t. T. 1. Kyiv, 2002. S. 120–123. [in Ukrainian]*

*7. Shveda O. "Kozhen maie vidchuty nerv teatru, todi vin uspishnyi". Vasyl Vovkun pro proryv u Lvivskii operi // Tvoie misto. 8 liutoho 2022. URL: https://tvoemisto.tv/uk/video/127456-u-teatri-maie-buty-puls-i-rytm-zhyttya-ukrainskyy-proryv-vasylya-vovkuna (dostup z dnia 05.07.2026). [in Ukrainian]*

**Liubov KYIANOVSKA**

*ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0117-5078*
*Professor, Department of Music History*
*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*
*5 Nyzhankivskoho St., Lviv, Ukraine, 79008*
*e-mail: luba.kyjan@gmail.com*

## THE SOCIO-HISTORICAL PHENOMENON OF OPERA IN THE PROJECTION ONTO THE LVIV THEATER DURING THE WAR

**Abstract**. The article examines various social modes of opera as an engaged genre over its more than four-hundred-year existence, revealing the nature of the socio-cultural "chameleon" of opera, adapted across different historical dimensions and adaptable to the needs and demands of consumers. Against the historical background, the general trends of the activity of the Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theater are distinguished in the repertoire preferences and symbolic subtexts of opera performances, which correlate with the current moods and needs of Ukrainian society, which is experiencing severe psychological trauma and exists in a state of constant anxiety, uncertainty, and expectation of the next act of aggression.

The dialogue between the theater and the audience under these circumstances takes on exceptional intensity, and opera performances are perceived by the audience not as "intellectual entertainment" but as an opportunity to process their own war traumas psychologically and emotionally.

The premieres of the Lviv theater during the period of full-scale war force the audience to reflect on the dramatic events of the opera plots, which are selected with the possibility of associations with modernity through the prism of universal categories: as a philosophical allegory ("Know Yourself", "Solaris", "Faust"), through obvious historical parallels ("Terrible Revenge", "The Cossack Beyond the Danube", "The Golden Hoop", "Dialogues of the Carmelites") or as a folkloric mythological allusion ("Shadows of Forgotten Ancestors", "Mavka", "The Little Mermaid").

**Keywords**: opera, ballet, historical stages, premiere, Lviv Opera House, Russia's full-scale war against Ukraine, public demands.

Стаття надійшла до редколегії 29.07.2026
Прийнята до друку 22.08.2026