

УДК 79.2:78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-12

Пшенична Оксана Степанівна
аспірантка,
артистка хору оперної студії,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-9924-5099>

ОПЕРА «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО – ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-АКСІОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Мета статті – розглянути два кардинально різні режисерські підходи А. Бочарова й О. Тараненко у трактуванні опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Особливе місце відводиться аналізу основних інтерпретаційно-аксіологічних принципів, на яких базуються постановки, а саме: Київського оперного театру (на той час Академічного театру опери і балету УССР ім. Т. Г. Шевченка) 1953 року та Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької 2023 року. Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній уперше досліджується вплив соціокультурного простору на режисерські візії під час створення постановок опери «Запорожець за Дунаєм». *Висновки*. Розставлення акцентів у трактуванні оперного полотна режисером може подати його з кардинально різних ракурсів, і таким чином опера набуває зовсім інших сенсу та меседжів. Інтерпретаційно-аксіологічний аналіз даних прочитань опери демонструє як віяння епохи, у час якої було створено конкретну постановку, та навіть політична позиція режисерів впливає на основні цінності, які доносяться до глядача. Два соціокультурні простори, часовий проміжок між якими сягає 70 років, а саме СРСР і сучасної України, внесли свій вагомий вплив на режисерський підхід творців двох різних прочитань опери. Постановки увібрали в себе політичні, соціальні, філософсько-естетичні й аксіологічні тенденції суспільства двох держав. Головним завданням режисерської візії А. Бочарова виступало підкреслення і пропагування ідеологічних принципів та цінностей, які відповідали комуністичному світогляду: зокрема, йдеться про недалекість українців, пияцтво та «шароварний» театр. Режисерський підхід О. Тараненко увібрав у себе нові тенденції українського мистецтва, пов'язані з повномасштабним вторгненням Росії в Україну. О. Тараненко звільнила українські образи від їх поверхневої інтерпретації, яка базувалася не на історичних фактах та істинній українській ментальності, а на викривлених стереотипах радянської дійсності. Постановка львівської національної опери виступає яскравим зразком процесу, коли українське мистецтво стає інформаційною зброєю в час війни в Україні. Звернувшись до скарбниці українського оперного мистецтва, О. Тараненко втілила національно-визвольні ідеї та патріотичні прагнення українського народу в актуальному історичному контексті. **Ключові слова:** українська опера, режисерська візія, інтерпретація, аксіологічний аспект постановок, радянський підхід, актуалізація оперної спадщини.

Pshenychna Oksana. “Zaporozhets za Dunaiem” by S. Gulak-Artemovsky – an interpretative and axiological discourse

The purpose of the article is to consider two radically different directorial approaches of A. Bocharov and O. Taranenko in the interpretation of the opera “Zaporozhets za Dunaiem” by S. Gulak-Artemovsky. A special place is given to the analysis of the main interpretive and axiological principles on which the productions are based, namely: the Kyiv Opera Theater (at that time the Academic Theater of Opera and Ballet of the Ukrainian SSR named after T.G. Shevchenko) in 1953 and the Lviv National Academic Theater of Opera and Ballet named after Solomiya Krushelnyska

in 2023. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time, it examines the influence of the socio-cultural space on the director's visions when creating productions of the opera "Zaporozhets za Dunaiem". Conclusions. The placement of accents in the interpretation of the opera canvas by the director can present it from radically different angles, and thus the opera acquires completely different meanings and messages. The interpretive and axiological analysis of the given readings of the opera demonstrates how the trends of the era in which a specific production was created, and even the political position of the directors, influence the main values that are conveyed to the audience. Two socio-cultural spaces, the time gap between which reaches 70 years, namely: the USSR and modern Ukraine, had a significant impact on the directorial approach of the creators of two different readings of the operas. The productions absorbed the political, social, philosophical-aesthetic, and axiological tendencies of the society of the two states. The main idea of the director's vision of A. Bocharov was to emphasize and promote ideological principles and values that corresponded to the communist worldview – the short-sightedness of Ukrainians, drunkenness, and "sharovarnyi" theater. O. Taranenko's directorial approach absorbed the new trends of Ukrainian art associated with the full-scale invasion of Russia into Ukraine. O. Taranenko freed Ukrainian images from their superficial interpretation, which was based not on historical facts and the true Ukrainian mentality, but on distorted stereotypes of soviet reality. The production of the Lviv National Opera is a vivid example of the process when Ukrainian art became an informational weapon during the war in Ukraine. Turning to the treasury of Ukrainian opera art, O. Taranenko embodied the national liberation ideas and patriotic aspirations of the Ukrainian people in the current historical context.

Key words: Ukrainian opera, director's vision, interpretation, axiological aspect of productions, soviet approach, actualization of opera heritage.

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є безцінним надбанням української оперної спадщини, популярність якої не згасає вже протягом 160 років серед публіки різних поколінь. Мелодичне багатство, національна характерність образів, іскристий гумор стали основою довготривалого сценічного життя й популярності опери.

С. Гулак-Артемівський створив оперу «Запорожець за Дунаєм» у 1863 році в особливо несприятливих умовах. Цей жанр прокладав собі шлях у час жорстоких національних утисків і суворого переслідування царським урядом, цензура обмежувала жанровий перелік музично-драматичних творів, зводячи його до побутової ліричної або комічної спрямованості. Тож і подальша інтерпретація опери зазнавала впливів пануючої ідеологічної доктрини, чи то в царській Росії, чи в радянських цензурних рамках.

У статті запропоновано розглянути два режисерські підходи до цієї опери – Анатолія Бочарова й Оксани Тараненко. Постановка А. Бочарова здійснювалася трупною Київського оперного театру (на той час Академічного театру опери і балету УССР ім. Т. Г. Шевченка) у 1953 році. О. Тараненко втілила свій режисерський задум у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької у 2023 році. Часовий проміжок між цими трактуваннями опери «Запорожець за Дунаєм» становить рівно 70 років, і створювались вони в різних державах.

Як показує режисерська практика, оперне полотно може бути інтерпретоване з кардинально різних ракурсів і набувати зовсім інших сенсу та меседжів, які доносяться до публіки. У наш час все більша увага приділяється явищу музичної інтерпретації. Це пов'язано як із пошуком нових методів осягнення художнього сенсу музичного твору, так і із зацікавленням творчою діяльністю режисера, оперного співака [3]. Ці

постановки розглядаються із залученням категорії інтерпретаційного дискурсу як **методологічної основи**.

Головна **мета** статті полягає в тому, щоб проаналізувати різні режисерські візії опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» і зрозуміти, які соціальні підтексти керували їх творцями. Вирішальним критерієм дискурсу виявляється особливе мовно-стильове середовище, яке репрезентують Львівський національний театр опери і балету ім. С. Крушельницької та Академічний театр опери і балету УССР ім. Т. Г. Шевченка, у якому створюються мовні конструкції (конкретна оперна постановка). Нас цікавить «інтерпретаційно-аксіологічний дискурс» цієї опери, який базується на Zeitgeist, духові епохи, у якій було створено конкретну постановку опери, та навіть на політичній позиції її режисерів.

У сучасному оперному театрі відбуваються реформи, пов'язані з утвердженням фігури режисера в процесі постановки оперної вистави. Сьогодні в оперних театрах працюють режисери драматичного театру та кіно, що суттєво змінило способи сценічного втілення опери: принципи трактовки оперної драматургії, загальну естетику вистав, режисерську лексику, використання сценічного простору, акторську гру співаків. Цей процес призвів до переосмислення значення театрального чинника в оперній виставі та появи так званого режисерського театру [17]. Специфіку режисури драматичного театру та кіно можемо спостерігати як у постановці Київської опери, оскільки на основі цієї постановки було знято фільм і, крім режисера А. Бочарова, над її втіленням працював режисер-постановник В. Лапокниш, так і у версії Львівської опери, оскільки досвід О. Тараненко як режисерки не обмежується лише оперними постановками – вона 15 років працювала на телебаченні також як режисерка-постановниця.

Проте саме завдяки режисерській візії, інтерпретації оперного співака, звучанню оркестру під батуютою конкретного диригента музичного полотна, воно набуває певної форми впливу на слухача. Усі ці грані творення опери несуть у собі цінність для публіки. Існують фанклуби конкретних митців у музичній сфері, і їх фани, під впливом їхнього мистецтва, купують квитки на їх концерти чи постановки та долають сотні й тисячі кілометрів, щоб відчуті духовне очищення мистецтвом, у творчій інтерпретації улюбленого митця. У цьому контексті ми можемо говорити про інтерпретацію як про цінність, аксіологічну категорію. Цінність виступає реакцією на сутність і значення речей, явищ, процесів, ідей, а отже, слугує задоволенню потреб та інтересів людини, а в ширшому сенсі – суспільному прогресу та всебічному розвитку особистості.

Аксіологія музичної творчості як розуміння ціннісного сприйняття творів музичного мистецтва не може уникнути поняття музичної інтерпретації. Свідомість дає змогу людині визначати, знаходити і впізнавати для себе нові цінності. Інтерпретація у такому контексті трактується як переосмислення минулих цінностей, на основі якого створюються нові парадигми [19].

Саме в такому контексті можна розглядати вибрані дві постановки опери «Запорожець за Дунаєм». Режисерська візія А. Бочарова відповідала вимогам радянського часу й відображала цінності, які нав'язувала радянська пропаганда, використовуючи мистецтво як інструмент маніпуляції свідомістю громадян СРСР. Тому, на погляд сучасного українця, який усвідомлює глибину і трагізм Революції гідності (2013 рік), захоплення Кримського півострову України армією Росії (2014 рік), Антитерористичну операцію на сході України (2014 рік) та російське вторгнення в Україну (2022 рік), новий погляд

на шедеври української опери, цінність яких завжди умисно занижувалась, був просто необхідний для відновлення історичної справедливості.

Яскравим прикладом переосмислення цінностей, на основі чого створюються нові парадигми, є нове прочитання опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у Львівському театрі, яке відбулось 20 травня 2023 році в рамках творчої програми розвитку Львівської національної опери «Український прорив» генерального директора-художнього керівника театру Василя Вовкуна. У режисерській візії Оксани Тараненко образ українського козацтва врешті позбувся столітніх стереотипних прочитань, насильно нав'язаних московитами. Відома опера постає перед глядачем із новими сенсом і підтекстами відомого сюжету, які, за задумом режисерки, відновлюють історичну справедливість та є особливо актуальними в нашому сьогоденні [4].

Розглянемо детальніше фільм-постановку радянського періоду Київської опери 1953 р., звернувши увагу на основні прикмети, з яких складається інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. Над її створенням працювали відомі митці. Літературну обробку лібрето здійснив М. Рильський, режисер-постановщик – В. Лапокниш, режисер – А. Бочаров, художник – М. Юферов, Диригент – В. Тольба. У головних ролях: Карась – І. Паторжинський, Одарка – Литвиненко-Вольгемут, Оксана – Є. Чавдар, Андрій – Н. Шелюшко.

Оперне мистецтво, як і всі інші види діяльності громадян СРСР, жорстко контролювалося радянською владою і перебувало під ідеологічною цензурою, але одночасно йому надавалася спеціальна підтримка. Це було зумовлено тим, що головним завданням оперного мистецтва виступала пропаганда ідеологічних принципів та цінностей, які відповідали комуністичному світогляду. Режисери радянської доби стикалися з низкою обмежень, які не давали можливості вільно творити. Цензура стежила за зображенням українського народу як меншовартісного й недолюбленого. Зі свого боку, росіяни завжди представлялись як герої, патріоти, саме цій національності відводилася роль «розумного старшого брата» у «дружній сім'ї народів», яка віддавна мала реалістичнішу назву «тюрми народів». Тоталітарний радянський режим використовував мистецтво як засіб насадження спотворених уявлень про суспільство й особистість. У таких історико-політичних умовах створювалася ця постановка, тому очевидними стають аксіологічні меседжі режисерського підходу А. Бочарова.

Природно постає запитання: якою могла б бути комунікація між режисером і глядачем у 1953 р.? Наведемо цитату всесвітньовідомої української оперної співачки Софії Соловій: «Культура ніколи не була поза політикою. Мало того, вона завжди є інструментом пропаганди, так чи інакше» [15]. Яскравим прикладом комуністичної пропаганди, на нашу думку, є сцена з київської постановки, де Карась у колі козаків дізнається новини з України від Андрія. Андрій: «Ще наказали мені передати, що поміч вам, від наших однокровних, одновірних братів руських буде велика» [6]. Ця сцена вдало відображає радянську ідеологічну маніпуляцію засобами оперного мистецтва. З огляду на сьогоденню війну в Україні з Росією за збереження власної територіальної цілісності ця фраза виступає повним нонсенсом.

Відомо, що С. Гулак-Артемівський створював цю оперу на основі історичного факту – існування Задунайської Січі. Козацький флот опинився на території Туреччини напередодні зруйнування Запорізької Січі Катериною II, тож повертатися в рідний край їм було небезпечно. Навіть тоді, коли імператриця зрозуміла, що південно-західні кордони Російської імперії без козаків виявились безоборонними, і видала маніфест з

проханням до козаків повернутися в рідний край, обіцяючи дати кожному з них землю і службу за російськими чинами – запорожці не відреагували на ці заклики [8]. На основі цього історичного факту вищезгадана фраза з опери є абсолютно невідповідною реальності, але відповідною фальшивому образу історії у радянській пропаганді. Інтерпретація опери «Запорожець за Дунаєм» режисера А. Бочарова висвітлює певні складові аксіології радянської доби, які відображалися в оперних постановках. Існували такі основні функції оперного мистецтва у СРСР: ідеологічна пропаганда та підтримка соціалістичного порядку, відповідність художнім та етичним стандартам, визначеним партійною владою, уникнення критики радянської влади й ідеології, масовість і доступність.

Аналізуючи режисерський підхід до інтерпретації опери, можемо стверджувати, що мистецька цінність твору українського композитора є умисно заниженою. Насамперед це проявляється у трактуванні образу Карася. У цьому контексті вагомою є думка видатного оперного співака, режисера Дмитра Гнатюка. Адже він навчався в народного артиста СРСР Івана Паторжинського, який виконував роль Карася в постановці Київської опери. Гнатюк зазначає, що Паторжинський був проти трактування цього образу як недолугого п'янички, персонажу, який умисно подавався як можливість посміятися над «хохлом» [3]. Така інтерпретація Карася абсолютно не відповідала образу козацького полковника, а була викривленим баченням режисерів, які не знали, хто такий Карась, або були змушені це замовчувати. За задумом Гулака-Артемівського насправді він був воякою, який прославився в походах і військо якого залишилося під владою султана лише тому, що Запорізька Січ була знищена, а в рідному краї панувала Російська імперія. В інтерв'ю Гнатюк зазначає, що історія Карася – це історія українського козацтва, а сама опера «Запорожець за Дунаєм» є високо патріотичною, а не примітивною малоросійською оперетою, як її намагалася трактувати багато років поспіль радянська пропаганда [3]. Тому така подача головного персонажу суперечила внутрішньому баченню цього образу Паторжинським, який не хотів грати п'яничку.

Також Гнатюк засуджує концепцію творення образу Одарки як недалекої, сільської жінки, яка з макогоном ганяється за чоловіком. Насправді це прекрасний, багатогранний жіночий образ, а її поведінка пояснюється переживанням через те, що чоловік дозволяє собі вчинки, яких вона не схвалює. Та головним, на думку Гнатюка, у цьому персонажі є те, що у її устах звучить любов до України: «Україно, рідний краю, серцем я тебе бажаю» [2, с. 156]. Це не сварлива недотепа, якою зображали Одарку режисери радянського часу, а жінка зі шляхетною позицією, яка любить рідну Україну і кохає Карася. Образ цей і до Литвиненко-Вольгемут мав велику сценічну історію. Попередні виконавиці й режисери робили часто акцент на гостро комедійних особливостях характеру героїні, часом перетворюючи її на сварливу «водевільну» жінку. Музикознавиця Тетяна Швачко зазначає, що для Марії Іванівни важливим був духовний світ, щирі почуття і пристрасна вдача дружини Карася. Вона вбачала у образі не сердиту жінку, що весь час «гризе» чоловіка, а розумну, по-жіночому лукаву й люблячу дружину, яка страждає від «загулів» свого Івана та сумує за рідною Україною [18]. Ми бачимо, що навіть у навмисно заниженій радянській постановці артистка шукала для себе «світло» в образі, яке було закладене Гулаком-Артемівським.

Переконливим прикладом зображення меншовартості українського народу є фінальна сцена опери, де Карась і Одарка поперемінно співають глибокі слова любові до рідного краю і в цей момент тримають чарки з горілкою. Тобто лінія пияцтва червоною ниткою пронизує усю постановку опери, акцентуючи увагу глядача саме на цій рисі

українців, закріплюючи за ними конкретний стереотип. Карася протягом опери важко було побачити без чарки чи пляшки. Режисерський підхід А. Бочарова приховує тугу героїв за Україною, а козацьку силу та войовничість просто не висвітлює. У фіналі він показує глядачеві веселі українські народні танці в супроводі жартівливої народної музики, акцентуючи увагу на легкості й комічності самої опери. Такий фінал залишає у сучасного глядача враження «шароварного театру». Зображення української культури відбувається поверхово за допомогою народних костюмів, елементів побуту й отождивлення її з культурою селянства – примітивною і другосортною.

Відомо, що творчий тандем у трактуванні образів Карася й Одарки у виконанні Паторжинського та Литвиненко-Вольгемут довгий час вважався еталонним. Виконавці були професіоналами високого рангу. Тому протягом тривалого періоду багато виконавців і режисерів дотримувалися такого ж трактування образів, навіть у незалежній Україні, коли було необхідно викоринити радянське нашарування з інтерпретації цього шедевра української опери. Адже недостатньо звертатися до творів, що мають успіх у глядачів і відомі за сценічними редакціями корифеїв українського театру. Навіть класична сценографія під віянням епохи втрачає свою актуальність, вимагає зміщення акцентів. Тож потрібно було звільнитися від викривленої інтерпретації національного духу в радянській постановці «Запорожця за Дунаєм» 1953 р.

Саме таку мету поставила перед собою трупа Львівської опери – позбутися зневажливих стереотипів про Україну та українців, що плекалися росіянами протягом століття, змінити їх, наголосити на тому, що є насправді властивим і становить цінність в українській культурі. Нове трактування «Запорожця за Дунаєм» змістило історичну перспективу у правильне для українців русло. Така інтерпретація опери назавжди розірвала коло дружби з «братнім народом», який у своїй суті ніколи таким не був, а впродовж століть і досі намагається будь-якою ціною знищити прояви українства [10]. Адже культурна окупація – перше, до чого вдається Російська Федерація, перш ніж почати військове вторгнення.

Прем'єра відбулася 20–21 травня 2023 року за музичною редакцією Олександра та Дмитра Саратських, з лібрето Миколи Бровченка й Оксани Тараненко, режисерка-постановниця – Оксана Тараненко, диригент – Андрій Нагрудний, сценографія – Тадей Риндзак, художниця костюмів – Людмила Нагорна, балетмейстер-постановник – Олексій Бусько.

В інтерв'ю О. Тараненко розповідає, що постановка створювалась із вірою у те, що сучасні українці надихнуться цією виставою та надихатимуться ще багато років. Один із головних меседжів вистави полягає в тому, щоб передати козацький дух українського народу, бо останні чотириста років українці живуть у визвольній боротьбі. Образ цієї вистави – це військовий табір, який оточений ворогами, але українці шукають свій шлях додому, в Україну, яку вони мають визволити для себе і у якій мають жити. Постановники створювали оперу з вірою у те, що головна ідея, вкладена в нове прочитання «Запорожця за Дунаєм» справдиться вже найближчим часом, адже саме зараз українці проливають свою кров, відстоюючи власну незалежність [10].

Незвичне й несподіване прочитання опери О. Тараненко розкриває новий образ українського козацтва в межах знаного сюжету, що вражає своєю відповідністю історичному першоджерелу твору й повністю перекреслює викривлене бачення героїв «Запорожця за Дунаєм». Режисерська візія О. Тараненко руйнує концепцію попередніх постановок опери, стає яскравим прикладом, як завдяки зміні епох, поколінь і політичної позиції митців змінюються інтерпретаційні й аксіологічні акценти трактування твору. На перший план виходить образ козацтва як вільнолюбної, могутньої, войовничої сили,

здатної протистояти будь-яким перешкодам і ворогам, а бажання повернення на святу українську землю та життя у вільній Україні трактується як заповітне для героїв опери. Постановка Львівської опери наче «дихає» правдивим духом незалежної України та її героїв, у ній гостро стоїть питання боротьби за право бути вільними та незалежними. Такий підхід до «Запорожця за Дунаєм» абсолютно контрастує з радянською постановкою Київської опери.

Слід відзначити модерний підхід до танцювальної сцени балетмейстера-постановника Олексія Буська, у якій задіяний жіночий склад як балету, так і хору. Дівчата в певний момент розплітають заплетені стрічки у вінках і виконують зовсім не балетні рухи, якими розпочинався номер, створюючи певне «бешкетування» на сцені, пожвавлюючи таким чином увагу глядача цією несподіваною зміною танцювальних жанрів.

Генеральний директор Львівської національної опери Василь Вовкун в інтерв'ю розповідає, що Львівська національна опера вже шостий рік поспіль працює за творчою програмою «Український прорив». Одним із напрямів цієї програми є актуалізація української класики. Особливо в час війни, коли українське суспільство зрозуміло не лише ідеологічну й політичну гостроту протистояння з «руським міром», але й культурну. Це питання стає надсучасним і надважливим для України, тож пов'язано не лише з тим, що тепер світ по-новому відкриває її для себе [11], але й окреслює стратегічні цілі театру.

Свій вибір режисерки О. Тараненко В. Вовкун обґрунтовує тим, що в сучасній українській режисурі вона є мисткинею високого професійного рівня, маючи добру кіно-оперну стилістику, яка вирізняє її серед інших. В. Вовкун: «Ми загальне, авторське, лібрето залишаємо. Дуже у нас розширена сторона героїчна в розумінні тому, що все починається з козацького підпілля у Туреччині... Як би я не розповідав, все залишається у концепції Гулака-Артемівського, як воно було задумано. Але посилені і тексти, і музичний матеріал. І вистава набирає зовсім іншого змісту. Тобто це тепер не є шароварна вистава, а це є героїчна, патріотична вистава, про прагнення незалежності... Цікавий факт той, що це вже восьма постановка «Запорожця» у Львівській опері. Але ми актуалізуємо, осучаснюємо цей класичний твір, що дуже добре вплітається в нашу концепцію «Український прорив», бо стираються всі шаблони так званого шароварного театру. В костюмах, до речі, – також» [11].

Постановка отримала схвальні відгуки глядачів: «Чудове переосмислення української оперної класики з акцентом на відродженні честі і доблесті славетного козацтва. Скільки віків Російська імперія формувала образи українців як гульвіс, пияк, покірних рабів. На жаль, і найвідоміша українська класична опера «Запорожець за Дунаєм» не була винятком. І от, нарешті, козацький дух відродився. Це сучасна вистава, яка за рівнем виконання не поступиться найкращим Бродвейським шоу. Містична сценографія у стилі художника Івана Марчука, вишукані, а не лубочні, костюми, пречудовий акторський склад – головні герої є красивими, сміливими, харизматичними людьми... неперевершений вокал, яскраві танцювальні номери, динамічна драматургія. Гідний твір гідного народу!» [8].

Отже, талановитий витвір С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» не втрачає своєї популярності вже півтора століття, чим зацікавлює музикознавців досліджувати унікальність написання й режисерські рішення опери. На прикладі режисерського трактування музичного полотна режисерами А. Бочаровим та О. Тараненко чітко бачимо, яку мету перед собою ставили митці і як одна опера може бути донесена до глядача в абсолютно протилежному ракурсі, вбираючи в себе політичну ситуацію у суспільстві.

У режисерській візії А. Бочарова увага глядача концентрувалася на характері нації, необхідному комуністичній пропаганді, – недалекості українців, пияцтві та «шароварному» театрі. Такий підхід вдало обґрунтовує існування впливового культурно-історичного стереотипу, який походить ще з дорадянських часів, про те, що українці – це другосортні чи неповноцінні росіяни, що українська мова – викривлена версія російської, що українська культура – це сільська побутова культура [23]. З огляду на таке бачення росіянами українців стає зрозумілим ще один їх стереотип сьогодення: українці відкинули столітні дружні зв'язки з російським народом і вирішили перекинутися на бік Заходу.

Режисерський підхід О. Тараненко співзвучний з українським сьогоденням. Її постановка опери «Запорожець за Дунаєм» звільнила образи шедевра Гулака-Артемовського від поверхової інтерпретації, що трактувались, опираючись не на історичні факти й ментальну традицію національної духовності, а на невиправдані стереотипи радянської дійсності.

Література

1. Аблов А. Урок деколонізації від Львівської опери і її «Запорожця за Дунаєм». *УП Життя* : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/urok-dekolonizatsiyi-vid-lvivskoyi-opery-i-yiyi-zaporozhtsya-za-dunayem/> (дата звернення: 12.01.2024).
2. Гулак-Артемовський С. Запорожець за Дунаєм / ред. колегія: І. Патрожинський, М. Рильський, Ф. Наденко, В. Юдіна. Київ : Мистецтво, 1954. 210 с.
3. Дмитро Гнатюк про оперу «Запорожець за Дунаєм» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IjIguR5hP28&t=828s> (дата звернення: 25.01.2024).
4. Запорожець за Дунаєм : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/prem-yera-zaporozhets-za-dunayem/> (дата звернення: 08.02.2024).
5. Запорожець за Дунаєм 1953 : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uAKu9TorgxE> (дата звернення: 24.01.2024).
6. Запорожець за Дунаєм. Львівська національна опера. *Youtube* : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com> (дата звернення: 12.01.2024).
7. Козирева Т. Львівська опера представляє екшн-версію «Запорожця за Дунаєм». *zaxid.net* : веб-сайт. URL: https://zaxid.net/lvivska_opera_predstavlyaye_ekshn_versiyu_zaporozhtsya_za_dunayem_n1563703 (дата звернення: 12.01.2024).
8. Кравченко І. Запорожці: до історії козацької культури. Київ : Мистецтво, 1993. 400 с.
9. Лісовий В. С. Дискурс. *Енциклопедія сучасної України*. 2007. Т. 7. URL: <https://esu.com.ua/article-24374>.
10. Лісовий М. М. Проблеми аксіології та шляхи їх вирішення : монографія / Дніпро : Видавець Біла К. О., 2020. 164 с.
11. Мендюк Н. «Запорожець за Дунаєм» у Львівській опері : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/season-120/zaporozhets-za-dunayem-u-lvivskij-operi-2/> (дата звернення: 12.01.2024).
12. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
13. Падалка Г. М. (2008) Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Освіта України, 274 с.
14. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Видавничий центр «Київський ун-т», 1999. 307 с.
15. Тарас М. Неймовірне диво оперного співу. *zbruc.eu* : веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/117410> (дата звернення: 11.01.2024).
16. У Львові відбулася прем'єра нової постановки найвідомішої оперної історії «Запорожець за Дунаєм» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=guyRC3aHvYo&t=27s> (дата звернення: 16.01.2024).
17. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. № 25. С. 191–198.
18. Швачко Т. Корифей української опери. *Музика*. 2012. № 2. С. 20–25.
19. Щур М. Українці і росіяни не будуть «братами» – російський історик. *Radio Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26672193.html> (дата звернення: 09.02.2024).
20. Яблучна А. Що варто знати про так звану УПЦ МП. *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/upts-mp/> (дата звернення: 09.02.2024).