

КАСЬЯНОВА О. В.

Касьянова Олена Василівна, кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

РЕЖИСЕРСЬКІ НОВАЦІЇ ОПЕРНИХ ВИСТАВ У ТЕАТРАЛЬНОМУ, SITE-SPECIFIC І МЕДІАПРОСТОРИ

Розглянуто процес переосмислення усталених і появи нових форматів оперних вистав у різних локаціях: у театрі, природному та урбаністичному середовищах, медіапросторі. Виявлено один із надскладних векторів оновлення режисерських підходів до створення вистав модерної структури в умовах традиційної театральної сцени зі сформованими й тривалий час непорушними принципами оперних постановок. З'ясовано пріоритетні шляхи осучаснення мистецького продукту у стінах стаціонарного музичного театру. Схарактеризовано появу та синкретизоване вдосконалення поліжанрового формоутворення – танцопери з виявленням відмінностей європейської та американської версій. Досліджено народження новітнього типу оперних вистав на кшталт мінісеріалу з динамічною зміною павільйонів із крупними планами різних локацій у розгортанні сюжету. Визначено специфіку двох альтернативних напрямків *visionary opera*: візуальної гармонізації створюваних за допомогою світла і людської пластики живописних образів й архітектурних композицій (Р. Вілсон) та екзистенційної напруги музики й візуального образу із жорстким конфліктом і гіпертрофованими порушеннями етичних принципів (Р. Кастеллуччі). Проаналізовано використання для постановок оперних проєктів нетрадиційних локацій просто неба: природних ландшафтів, архітектурних ансамблів чи історичних пам'яток, урбаністичного, індустріального та сакрального простору тощо. Йдеться про вистави під узагальненою назвою *site-specific theatre*, характерною ознакою яких є звернення до специфічних об'єктів як обов'язкового компонента драматургії та режисури оперної вистави з неможливістю перенесення та втілення проєкту в інших місцевостях. Окреслено урізноманітнення драматургічних, смислових функцій зразків оперного мистецтва за допомогою поєднання *site-specific* із перформансом, інсталяцією, ритуалом, ленд-артом. Означено вплив широкої планетарної комунікації ХХІ століття на подальше вдосконалення існуючих і появу нових форматів опери у медіапросторі. Розглянуто контент радіо-, кіно-, теле-, відео-, мультимедійної (з окремим стилістичним різновидом MTV) та онлайн-опери з об'єднувальними ознаками трансформації сценічного простору, способу вирішення мізансцен, специфіки глядацького сприйняття відповідно до типу технічного носія. Доведено залежність особливостей концепту й реалізації свіжих форматів у медіапросторі від спрямованості драматургії і режисури оперної вистави на тип носія.

Ключові слова: режисерські інновації, нові формати вистав, їхні різновиди: танцопера, *visionary opera*, *site-specific opera*, медіаопера.

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття позначився активним розвитком міжнародної співпраці у сфері музично-театрального мистецтва, обміном новаціями і досягненнями у модифікуванні оперних вистав, їхнім виходом за межі стаціонарних установ, спробами реалізації у нетрадиційних локаціях, інтенсивним опануванням медіапростору. Стрімке розгортання означених процесів обумовлено широким розповсюдженням інформації завдяки планетарній комунікації, що дозволяє фахівцям і реципієнтам одночасно ознайомлюватися з новітніми мистецькими знахідками, здійсненими у різних регіонах світу. Об'єднання інтелектуального потенціалу професіоналів у галузях мистецтва, науки, технологій, продюсування, менеджменту та інших сфер діяльності дає змогу активізувати пошуки та реалізацію оперного продукту нового покоління, співзвучного художньо-естетичним запитам глядача доби інформаційного суспільства. Модерні проекти, навіть коли являють собою кардинальне переосмислення оперної класики з позицій високих технологій, часто-густо тяжіють до синкретизму засобів виразності, запозичених із різних сфер виробничої діяльності й спрямованих на появу музично-театрального витвору. Непоодинокі випадки застосування в експериментальних постановках природної, урбаністичної, історико-архітектурної інфраструктури як важливого елемента драматургії сприяють поглибленню психологічного впливу видовища на емоції, почуття й формування світоглядних позицій глядача. Потреба структурування і класифікації нових форматів вистав із наданням їм характерних ознак актуалізує обрану проблематику дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіку формування медіакультури під впливом цифрової комунікації, нових медіа та глобальних інформаційних процесів з'ясовано І. Байдою¹. Виробництво культурно-мистецького продукту засобами медіа, зокрема, телебачення й кінематографа, їхню роль у формуванні соціокультурних аспектів суспільства досліджено С. Галуком². На аспекті трансформації пасивного сприйняття глядачем мистецького твору в звичних умовах театральної сцени до активної участі у медіапросторі як співтворця контенту зосереджено увагу І. Дніпренко³. Специфіку кінематографічних і відеоінтерпретацій класичних оперних творів крізь призму міжмистецької взаємодії визначено Т. Журавльовою⁴. Створення онлайн-міжнародних музичних експериментів із обранням нових способів комунікації між артистами та аудиторією, трансформацією оперних жанрів під впливом інтернет-середовища розглянуто М. Ржевською⁵. Появу нетрадиційних локацій утілення оперних вистав музичного театру на тлі зіставлення з філармонійною інфраструктурою, що спонукає пошук інноваційних форматів реалізації мистецьких проєктів, розглянуто Ю. Чеканом⁶. Зародження в останній чверті ХХ століття нового театрального жанру – танцюери з режисерськими

¹ Байда, І., 2024. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, сс.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>.

² Галук, С. В., 2024. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.119–125.

³ Дніпренко, І., 2025. Особливості участі глядача в нових медіа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 34, сс.129–136. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318109>

⁴ Журавльова, Т., 2020. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), сс.37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)

⁵ Ржевська, М. Ю., 2024. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, сс.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>

⁶ Чекан, Ю., 2024. *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського католицького університету.

інтерпретаціями всесвітньо відомих творів К. Монтеверді, К. В. Глюка, Р. Вагнера окреслено в монографії О. Чепалова¹. Там само виявлено аспект переносу частини дії в глядацьку залу із можливістю інтерактивного спілкування з глядачем.

Режисерські експерименти Р. Вілсона в аспекті взаємодії пластики людського тіла зі специфічним світловим оформленням на тлі мінімалістичного сценографічного вирішення вистави задля поглиблення драматичного розвитку подій відображено у популярному виданні «Роберт Вілсон ізсередини»², перекладеному з англійської мови. Визначенню стратегії режисерського вирішення Р. Кастеллуччі опери «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка із характеристикою введених у постановку мотивів і смислових категорій присвячено аналіз Д. Семенович³. Взаємовплив опери та кінематографа з технологічними та мультимедійними елементами, що впливають на розвиток мультимедійного оперного формату в сучасному мистецтві, відзначено у статті співавторів К. Юдової-Романової, І. Борка, І. Семененко⁴. На радикальному переосмисленні старовинної опери Л. Керубіні «Медея» режисером С. Стоуном у реаліях ХХІ століття з перетворенням мультимедійних засобів (відео, SMS-повідомлень, проєкцій) на ключовий елемент драматургії зосереджує увагу онлайн-рецензія Ф. Айзенбайса⁵. Дослідженню site-specific театру як актуальної форми сценічної практики порубіжжя ХХ–ХХІ століть із розміщенням вистави поза традиційними інституційними приміщеннями, де глядач стає активним співучасником мистецького процесу, присвячено статтю Д. Шестакової⁶. Аналіз методів актуалізації інструментальної музики як сценічного образу, її розгляд у контексті інтермедіальності, постдраматичного театру й сучасних форм оперної режисури здійснено О. Касьяновою⁷.

Огляд контенту новаторських пошуків та експериментів у музичному театрі ХХІ століття свідчить про необхідність проведення міждисциплінарних досліджень на тлі кардинальних видозмін художньо-мистецького продукту.

Мета дослідження – визначити концептуальні режисерські підходи до створення новаторських оперних проєктів на тлі експериментальних різновекторних пошуків доби інформаційного суспільства.

Завдання дослідження:

- розглянути новаторські сценічні версії оперних проєктів сьогодення у традиційних умовах реалізації;
- проаналізувати модифікації втілень оперних проєктів у форматі site-specific на тлі природних ландшафтів, пам'яток архітектури, в умовах міської інфраструктури;

¹ Чепалов, О. І., 2007. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: Харківська державна академія культури.

² Сафір, М. А., ред., 2025. *Роберт Вілсон ізсередини*. Переклад з англійської Н. Плахота. Київ: ArtHuss.

³ Semenowicz, D., 2016. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Translated from Polish by P. Cichoń-Zielińska. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56390-3>

⁴ Юдова-Романова, К. В., Борко, І. М. та Семененко, І. В., 2025. Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*, 52, сс.127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>

⁵ Eisenbeiss, Ph., 2019. *Médée in Salzburg: When Visuals Devour Their Musical Children*, [online]. Available at: <<https://interlude.hk/medee-salzburg-visuals-devour-musical-children/>> [accessed: 20.10.2025].

⁶ Шестакова, Д., 2024. Сайт-специфік театр: особливості комунікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 35, сс.50–56. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318066>

⁷ Касьянова, О. В., 2024. Візуалізація інструментальних сцен в оперних виставах. *Українське музикознавство*, 50, сс.109–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>

- схарактеризувати сучасні варіанти опер у медіапросторі з визначенням їхніх особливостей.

Виклад основного матеріалу. Музичний театр доби високих технологій і планетарної комунікації потребує кардинального переосмислення не лише засобів виразності й елементів драматургії сценічного дійства, а і його інституціонального формату. Одним із найпроблематичніших і важких у цьому контексті залишається напрям пошуку оригінальних режисерських інтерпретацій оперних творів в умовах традиційної театральної сцени, основоположні принципи якої з утілення вистав склалися впродовж століть і тривалий час визнавалися непохитними.

Першопрохідцями у даній сфері можна вважати хореографів, які ще з 1970-х років почали активно долучатися до режисерських постановок оперних вистав зі спробами не тільки задіяти співаків-акторів і хористів у танцювальних номерах, а й наділити музичну драматургію твору пластично-хореографічною візуалізацією. Відтак, був сформований новий оперний жанр – танцопера з двома різними підходами щодо реалізації. Європейський напрям було започатковано німецькою хореографинею П. Бауш, яка втілила кілька опер К. В. Глюка та Р. Вагнера зі своєрідним способом відображення художніх образів персонажів. Так, в опері «Орфей і Еврідіка» Глюка партію кожного з головних героїв втілювало одразу двоє виконавців. Їхні високі помисли, що уособлювали душі, були подані у співі вокалістів. А переживання, неспокій, сум'яття, котрі відображали тілесну сутність, вирішувалися артистами балету пластично-хореографічними засобами. Американський напрям сформувала хореографиня Т. Браун, яка в постановці «Орфея» К. Монтеверді перетворила оперних співаків на танцюючих вокалістів із виразним виконанням доволі складної пластичної партитури. Замість мімансу в масових сценах постановниці задіяла хор, котрий перебував у постійному співі-русі за принципом дієвого хору в давньогрецьких трагедіях. Таким чином, режисерка вдало синхронізувала в єдиному виконанні душу й тіло, відображені в синтезованих вокалізуванні та сценічній пластиці. В Україні за прикладом європейського аналогу було здійснено спробу переосмислення опери-балету «Вій» В. Губаренка у жанрі танцопери з двома акцентами в створенні образу Хоми Брута: вокалістом з уособленням душі й танцюристом – тіла.

Доволі нетривіальним режисерським рішенням характеризується постановка опери «Медея» Л. Керубіні за однойменною трагедією Еврідіда на Зальцбурзькому фестивалі 2019 року у постмодерній сценічній версії австралійського режисера С. Стоуна. Задля актуалізації давньогрецького конфлікту в реаліях сьогодення режисер звернувся до історії американської лікарки Дебори Грін, яка у 1995 році заради помсти чоловікові за зраду спалила власний дім разом із дітьми. Використовуючи високі технологічні можливості оперної сцени Великого фестивального палацу Зальцбурга, Стоун спільно зі сценографом Б. Казенсом розробив концепцію вистави майже із десятьма павільйонами, у які швидко переміщувалася сценічна дія під час розгортання трагедійного сюжету. Весільний салон класу люкс, нічний клуб, лобі п'ятизіркового готелю, інтернет-кафе, замиський будинок Ясона у Східних Альпах, аеропорт, бенкетний зал, автобусна зупинка, автозаправка, де відбулася жахлива розв'язка – спалення дітей у машині, є своєрідним інноваційним форматом мінісеріалу з відеозображенням чорно-білих крупних планів у психологічній режисерській інтерпретації візуального матеріалу. Стрімка зміна платформ динамізувала розвиток сценічних подій та емоційно вразила глядача.

Сучасні режисерські експерименти Р. Вілсона та Р. Кастеллуччі з пошуків оригінальних постановочних прийомів для вистав у традиційній локації театральної сцени являють собою два альтернативні напрямки *visionary opera*, призначеної передбачати перспективні новації на багато років уперед. Термін «*visionary opera*» сформувався в англійському критичному та фестивальному дискурсі наприкінці ХХ

– початку ХХІ століть, функціонуючи як описова категорія експериментальних авторських проєктів з радикальною трансформацією класичної оперної моделі. Порівняльний аналіз таких підходів до втілення оперних вистав дозволяє визначити протилежність їхнього концептуального бачення. Режисерський метод Вілсона концентрує увагу на візуальній гармонізації сприйняття вистави, де світло, на відміну від музики, є головним драматургічним рушієм сценічної дії, що виявляє емоційну та змістову сутність спектаклю. Синхронізуючи світлову партитуру зі створюваними за допомогою пластики людського тіла живописними образами або архітектурними композиціями, Вілсон виходить за межі історичного контексту й конкретного сюжету, набуваючи в своїх постановках ознак позачасовості. На противагу Вілсону, режисерський метод Кастеллуччі побудований на створенні екзистенційної напруги, коли музика і візуальний образ в опері вступають у жорсткий конфлікт, а глядач стає свідком або співучасником перебування героїв твору у ситуаціях боротьби, страждання, смерті. Його естетична концепція наближена до нової хвилі експресіонізму, що допускає гіпертрофоване порушення загальноприйнятих етичних принципів.

Відмінність режисерських методів Вілсона й Кастеллуччі яскраво прослідковується при зіставленні їхніх постановок опери «Орфей і Еврідіка» Глюка. У Вілсона сценічне прочитання давньогрецького міфу про Орфея постає як оновлена модель архетипу вічного повторення і гармонії світу. У Кастеллуччі цей міф уособлює екзистенційну катастрофу з неможливістю досягнення вселенської рівноваги в умовах жорсткої дійсності. Але, попри протилежність режисерських підходів, обох постановників об'єднує потяг до радикального переосмислення традиційної оперної драматургії із відмовою від психологічного реалізму та пошуком нових модифікацій жанру, суголосних соціокультурним прикметам сьогодення.

На порубіжжі ХХ–ХХІ століть набирають широкого розповсюдження різновекторні варіанти втілення оперних вистав на тлі природних ландшафтів, пам'яток архітектури та іноді в доволі несподіваних локаціях міської інфраструктури. Означені експерименти обґрунтовані пошуками нових шляхів комунікації із глядачем за рамками театральних установ, занурення його в безпосередній життєвий антураж. Відсутність театральної рампи сприяла залученню реципієнта у вир подій, охопленню 360° огляду, коли вистава відбувалася навколо нього. Цей формат постановок отримав назву *site-specific opera* і характеризується тим, що конкретний простір: ландшафтний, архітектурний, урбаністичний, індустріальний, сакральний тощо є обов'язковим компонентом драматургії та режисури видовища з неможливістю його повного відтворення в інших умовах. Специфіка конкретної місцевості впливає на режисерське концептуальне бачення вистави, визначає її композиційну будову, архітектоніку, особливості вирішення мізансцен і вокальних взаємодій персонажів. Непоодинокі випадки поєднання *site-specific opera* з перформансом, інсталяцією, ритуалом, ленд-артом, що урізноманітнює драматургічну та смислотворчу функції вистав.

Яскравим прикладом реалізації опери в контексті естетики ленд-арту стала постановка німецькою хореографією С. Вальц «Дідони і Енея» Г. Перселла на лісовій сцені берлінського театру *Waldbühne*. Природний краєвид із вечірньою зорею на небосхилі, вдало «вписаний» у ці натуральні декорації гігантський акваріум із підсвіткою та алюзією на морську стихію, створювали гармонійний художньо-просторовий витвір мистецтва, де музика, сценічна дія та навколишнє середовище досягали єдиної семантичної цілісності.

Оригінальною постановкою в жанрі *site-specific* з елементами інсталяції, перформансу і соціального коментаря стала опера «Sun & Sea» (*Marina*), яка на Венеційській бієнале 2019 року здобула найвищу нагороду – «Золотого лева». Ця опера-притча про байдужість сучасного суспільства до екологічних проблем створена

трьома литовськими мисткинями: композиторкою Л. Ляпеляйте, лібретисткою В. Гранайте і режисеркою Р. Бараускайте. Як сценічний простір зі знаковим драматургічно-смісловим акцентом використаний штучний пляж із піском і парасольками. На цьому тлі розгортаються нібито буденні події із дисонантним звучанням музики про кінець світу внаслідок екологічних катастроф і кліматичних змін. Група звичайних людей на пляжі: мандрівниця, мама, бізнесмен, дідусь, діти засмагають, грають у різні ігри, слухають музику і водночас співають, кожен – про історію свого життя. Але всіх їх поєднує відстороненість, апатія та байдуже ставлення до майбутнього планети. Глядач спостерігає за дійством згори, з балкона, маючи змогу коментувати людські історії, мимоволі стаючи учасником вистави. Опера є своєрідним закликком сучасному соціуму бути уважним до вирішення загальних проблем нашого спільного середовища – планети Земля, від стабільно здорового стану якого залежить життя кожної людини.

Цікавим досвідом оперної практики у жанрі site-specific стало втілення «Аїди» Дж. Верді на тлі історичної та сакральної пам'ятки давньоєгипетської архітектури – Храму Хатшепсут у Луксорі в 2019 році. Режисером постановки був запрошений М. Штурм (Німеччина), співаком та асистентом режисера – магістр кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського А. Маслаков, на той час – соліст Національної опери України. У режисера Штурма – туристичного гіда за професією – не було достатнього постановочного досвіду щодо реалізації таких масштабних і монументальних міжнародних оперних проєктів. Тому асистентові режисера Маслакову, який уже мав 20-річну практику участі в подібних оперних колабораціях у Західній Європі та Латинській Америці, довелося активно долучитися до роботи в стислі терміни. Менш ніж за десять днів він зміг розробити концепцію спектаклю з урахуванням різних локацій храму, окреслити масові та ансамблеві мізансцени, використовуючи простір споруди історично-архітектурного комплексу в контексті драматургічно-змістового розвитку подій, провести постановочно-репетиційний процес зі 180-ма учасниками, комунікуючи з ними п'ятьма мовами.

Кожну частину храму було задіяно не лише задля створення атмосфери вистави, а і як повноцінний драматургічний компонент, по-режисерському «обіграний» у сюжетній канві твору. Асистент режисера віднайшов доволі оригінальну версію знакової сцени фіналу: під час останнього дуету Аїди і Радамеса артисти хору зі здійнятими догори піками повільно оточували їх і накривали собою, ніби ховаючи заживо в піраміді. Трагедійність видовища підсилював пізній час доби, коли вечірня зоря переходила в сутінки з відблисками тьмяно-червоної світлової партитури на тлі фінальних акордів оркестру. Попри екстремальні умови підготовки, вистава пройшла з великим успіхом і справила чимале емоційне враження на тритисячну глядацьку аудиторію, яка долучилася до перегляду перлини світової оперної класики в максимально наближених умовах до часу зображуваних історичних подій.

Пошуку різних модифікацій утілення site-specific опер в урбаністичному середовищі приділяє увагу щорічний міжнародний фестиваль у німецькому місті Ерфурті. Одним із яскравих та оригінальних прикладів доречного функціонального вирішення сценічного простору стала постановка опери «Тоска» Дж. Пуччині німецьким режисером Я. П. Месснером у 2016 році. Своєрідним сценічним майданчиком послуговували величезні сходи перед старовинним католицьким собором і церквою Св. Северина (30 м завширшки й 100 м завдовжки), що утворюють природний амфітеатр для вистав. Цей сакральний архітектурний ансамбль в урбаністичному оточенні не лише замінив традиційні театральні декорації, а й виявився дієвим драматургічним компонентом постановки, впливаючи на атмосферу вистави. Як елементи сценографії були використані фрагменти величезної копії

скульптури караючого янгола з римського Замку Св. Янгола, розміщені на різних рівнях сходів, – нібито статуя після падіння розлетілася на кілька частин. Означені деталі оформлення стали багаторівневою платформою для режисерського трактування мізансцен, де персонажі, залежно від розвитку драматургії твору, переміщалися вертикально/горизонтально на тлі архітектурних сакральних споруд, що асоціювалися з місцями дії в опері.

Значуще емоційне враження на двохтисячну глядацьку аудиторію справили масові сцени, особливо специфічне звучання хору (фінал першої дії), одягненого в костюми з алюзією на католицькі церковні білі вбрання, але з кривавими стрічками понизу. Згідно із задумом режисера, хор був розміщений на сходах між фрагментами розбитого янгола, що додавало глядачам гостроти сприйняття сцени. Постановнику вдалося донести до реципієнта символізм сходів як соціальних і моральних вертикалей, суголосних основній тематиці опери, пов'язаній із владою, коханням, релігією, зрадою.

XXI століття, з його широко розповсюдженою планетарною комунікацією, надало нового поштовху розвитку й концептуальним видозмінам в оперних форматах, призначених для медіапростору. До медіаопер належать: радіо-, кіно-, теле-, відео-, мультимедійна (з окремим стилістичним різновидом MTV) та онлайн-опера, в яких тип технічного носія не лише відображає сценічну подію, а і є важливим компонентом драматургії та режисури. Усі ці різновиди об'єднують трансформація сценічного простору, характер вирішення мізансцен і можливості глядацького сприйняття відповідно до технічних можливостей.

Одним із перших медіаформатів в умовах розвитку технічних засобів комунікації стала радіоопера, яка, не маючи візуального ряду, зосередила увагу на акустичній складовій мистецтва. У цьому разі театральна постановка з детально розробленими мізансценами трансформувалася в звукову режисуру, де сценічний простір вибудовувався в уяві реципієнта крізь сприйняття тембру, реверберації, розміщення голосів у різних локаціях приміщення, шумових ефектів і пауз, які набували драматургічних функцій із розв'язанням внутрішнього конфлікту через акустичну модель. Одним із класичних прикладів цього формату вважається радіоопера «Травіата» Дж. Верді у постановці всесвітньо відомого диригента Г. фон Караяна. Неможливість утілити її ключову сцену – смерть Віолетти в фіналі шляхом зовнішньої дії спонукала диригента-постановника зосередити увагу на звуковій драматургії, коли оркестрові паузи вибудовували в уяві слухача «порожній простір сцени», а динаміка дихання співачки стала головним засобом виразності цього інтимного монологу свідомості. І нині, попри появу нових різновидів творів у медіапросторі, радіоопера зберігає позиції у віддалених важкодоступних регіонах планети, розвиваючись і збагачуючись новітніми технологічними досягненнями у сфері акустики.

Із започаткуванням і розвитком кіноіндустрії, звукового кіно виникла потреба створення нового варіанта медіаопер із можливістю їхніх постановок в автентичному середовищі. Так з'являється новий жанр – кіноопера, якому притаманна автономність, оскільки твір знімається частинами як повноцінний фільм у природному/архітектурному/урбаністичному середовищі з подальшим монтажем, а не як зафіксована вистава. Для кіноопери характерно використання реалістичного простору, загальних, середніх і крупних планів замість мізансцен, камери як інтерпретатора емоцій, кінематографічної акторської гри із заміною жестів мікрорухами й мімікою, підпорядкування монтажу кінодрамі замість сцени.

На прикладі кіноопери «Кармен» Ж. Бізе в постановці Ф. Розі розглянемо типові ознаки цього медійного жанру. Загальні плани «Кармен» допомагають реципієнту встановити місце дії: святкову площу в одному з містечок Андалусії з притаманною їй архітектурою, природним ландшафтом, приміщення таверни, натовп

на святі кориди тощо. На цьому тлі виявляється взаємодія персонажів і масштаб події із завершеною картиною у просторі. Середні плани дозволяють глядачеві зосередитися на верхній частині тіл, їхніх жестах і рухах у комунікації персонажів без втрати просторового контенту. Це яскраво проявляється в сцені конфлікту між Доном Хозе і Кармен перед фінальним убивством. Синтез вокальної експресії і тілесної поведінки вияскравлює реакції героїв на фоні загальних сцен церемонії проведення кориди. Середній план є перехідною ланкою між загальним і крупним. Завершальний знаковий епізод загибелі Кармен, що є деталізовано розробленою психологічною кульмінацією стрічки, вирішено переважно крупним планом із зосередженням уваги глядача на переживаннях героїв, їхній психологічній напрузі під час конфлікту, гніві, страху з підкресленням інтимності трагедії, підсиленої музикою Бізе.

Поява телебачення з його можливостями ретрансляції подій на багатомільйонну глядацьку аудиторію обумовила необхідність звернення до цієї медійної мережі задля відпрацювання більш модерних форматів оперних вистав. Так з'явився новий жанр – телеопера, що є телевізійною адаптацією сценічної постановки. На відміну від кіноопери, в телеверсії зберігаються театральні мізансцени, – камера лише інтерпретує їх, не розбиваючи на плани, монтаж має обмежений характер, синхронізований із музичним часом, у важливих сценах збережено кульмінації для широкої публіки.

Одним з унікальних зразків цього медіарізновиду можна вважати телеоперу «Тоска» Дж. Пуччині у режисерській телеверсії Дж. П. Гріффі, втілену як бізнесовий шоу-проект за продюсерства А. Андерманна. Цей гібридний медіапродукт, де телережисура поєднується з міським простором як драматургічним чинником, у наукових колах отримав назву *site-specific* телеопера у прямому ефірі або гіперреалістична опера з локативною режисурою. «Тоска» транслювалася наживо із реальних римських локацій: церкви Сант-Андреа-делла-Валле, Палаццо Фарнезе, тюрми Сан-Анжело (Замку Св. Янгола) та інших автентичних місць, між якими переміщувалися артисти. Режисерський метод передбачав використання справжнього історичного простору замість декорацій, а камера поєднувала театральну дію з документальною конкретикою міста, у зв'язку з чим знакові сцени (особливо фінал зі стрибком Тоски) набували подвійної семантики: оперної та історично-архітектурної. Пряма трансляція опери відбулася в реальному часі синхронно з музикою і забезпечувалася 35-ма телекамерами – кількома знімальними групами, що нараховували понад 400 осіб.

Із появою відеоконтенту виникла потреба створення нового медіапродукту з відмінними від кіно- й телеопери режисерсько-драматургічними підходами. Якщо кіноопера тяжіє до кінематографічної правди, телеопера зберігає оперну традицію, то відеоопера працює з твором як автономно існуючим матеріалом в екранно сконструйованому сценічному просторі для інтелектуального відтворення. Яскравим прикладом сучасної версії відеоопери можна вважати «Дон Жуана» В. А. Моцарта у постановці П. Селларса, який трактує сутність всесвітньо відомого твору як морально-екзистенційний конфлікт сьогодення з відмовою від історичної стилізації декоративності. Сценографічною основою послугував урбаністичний ландшафт із занедбаними індустріальними локаціями, які стали своєрідною метафорою моральної порожнечі. Знамениту сцену появи Командора режисер вирішив не як надприродне каяття, а екзистенційний суд над героєм. Нетрадиційне місце розташування і фрагментований монтаж руйнують театральну цілісність. Активна камера і система планів оголюють внутрішній крах головного персонажа, перетворюючи фінал на медіафілософський акт.

Мультимедійна опера являє собою перехідну гібридну модель із поєднанням сценічної і медіареальності в контексті кількох медіаплатформ (відео, аудіо, проєкції, інтерактивних елементів) задля створення комплексного сценічного результату.

Характерні ознаки формату проявляються: в одночасному використанні живого виконання та медіаконтенту, інтерактивності й динамічної трансформації простору, важливості ролі технологічного монтажу, відеоінсталяції, інтеграції аудіо- та відеопотоків. Еталонним зразком мультимедійної класичної опери стала постановка «Трістана та Ізольди» Вагнера в Паризькій національній опері (2005) за режисерською версією П. Селларса, відео- і мультимедійною концепцією Б. Віоли. У виставі мультимедіа виконують драматургічну, а не ілюстративну функцію. Відеопроекції, створені за допомогою високошвидкісної зйомки та ефекту сповільненого руху, формують візуальний еквівалент вагнерівського музичного часу. У знакових сценах («Любовний напій», «Ніч любові», «Смерть Ізольди») відеоряд репрезентує внутрішні стани персонажів, трансформуючи сценічний простір у метафізичну площину. Камера й екран замінюють традиційну мізансцену, загострюючи близькість і позачасовість дії. Інтеграція цифрових технологій у музично-драматургічну структуру постановки розширює семіотичне поле опери без руйнування її жанрової ідентичності.

Стилістичним різновидом мультимедійної/відеоопери є MTV опера, типові риси якої проявляються у кліповому мисленні з фрагментацією дії, активному/швидкому монтажі з частим переключенням ракурсів, домінуванні візуального ряду над сценічною цілісністю, зближенні опери з попкультурою та масмедіа, орієнтації на екранне, а не суто театральне сприйняття. Показовим прикладом інтерпретації класичної опери в MTV-форматі стала постановка «Орфея і Еврідіки» Глюка в паризькому театрі «Опера Комік» (2014) за режисерським баченням Ж. Монтальво і Д. Ерв'є. Її особливості полягають у композиційно-архітектонічній побудові за принципами MTV-естетики та посттелевізійної культури з використанням кліпового монтажу, гібридних форм танцю, відео та оперного співу, постійній зміні візуальних кодів. Знакова сцена «Плач Орфея» супроводжується стрімким перемиканням відеообразів хореографічних фрагментів, що створюють ефект емоційного кліпу замість традиційної арії у статичній мізансцені. Сцену підземного царства вирішено через екранні проекції, цифрову анімацію й тілесний рух, де монтаж і світло формують драматургію не меншою мірою, ніж музика. Фінал набуває характеру відеоперформансу, коли технології працюють як засіб перекодування міфу мовою сучасної масової культури.

На межі XX–XXI століть у медіапросторі постає нове явище – онлайн-опера, появу якої обумовлено розвитком онлайн-стрімінгу та HD-технологій, зміною уподобань реципієнта на екранне сприйняття, прагненням театрів до розширення глядацької аудиторії, зацікавленістю постановників у використанні камери як художнього інструментарію, кризовими пандемічними обмеженнями як каталізатором стрімкого розповсюдження і набуття окремого специфічного статусу. Є кілька визначень цього жанру, з яких авторка дослідження вважає найдоцільнішим наступне. Онлайн-опера – це нова модель музично-театрального мистецтва, орієнтована на мереживну трансляцію, у якій сценічна дія осмислюється через стрімінг, багатокамерну зйомку, монтаж у реальному часі та дистанційне глядацьке сприйняття. Щодо інших медіаплатформ онлайн-опера має принципові відмінності в технічному і режисерському аспектах. Від автономної монтажної логіки кіноопери її відрізняє трансляція сценічної події з підпорядкуванням камерної зйомки музично-драматургічному часу. У порівнянні з адаптацією телеопери під сітку мовлення в онлайн-аналогові відсутня телевізійна стандартизація кадру, ритму і драматургії. На відміну від фіксованого екранного монтажу відеоопери онлайн-аналог зберігає неповторність і подієвість живої трансляції. Характерні ознаки формату полягають: в органічному поєднанні сценічної та медіарежисури, камерної драматургії з активною інтерпретацією подій, переосмисленні мізансцен крізь призму організації художнього

простору та врахування траєкторії камери, психологізації завдяки крупним планам зі використанням інтонації, погляду, мікрорухів.

Одним із показових прикладів із визначальними прикметами стала онлайн-постановка «Ріголетто» Дж. Верді в Королівській опері «Ковент-Гарден» у співдружності сценічного режисера О. Мірса та режисера стримінгу Дж. Хезвелла. Зіставлення сценічної версії опери, де дія відбувається на контрасті внутрішньої трагедії та зовнішньої театральної ефектності, з онлайн-форматом демонструє, що режисерські підходи в них радикально змінюють акценти. Знакова сцена фіналу третьої дії завдяки використанню крупних планів Ріголетто і Джильди з фіксацією міміки і мікрорухів їхніх облич, вибіркового виділенню голосів у квартеті з підкресленням утрати психологічної рівноваги персонажів, набуттю драматургічної ваги у паузах між фразами дозволяє реципієнту сприйняти цей епізод як катастрофічне переосмислення батьком власної помсти, – логічну кульмінацію прокляття Монтероне, що стало сенсом усієї драми.

Висновки

Одним із надскладних векторів оновлення режисерських підходів до створення нових форматів вистав залишаються експерименти в умовах традиційної театральної сцени зі сформованими та тривалий час непорушними принципами оперних постановок. Найбільш пріоритетні шляхи оновлення полягають:

- у появі та синкретизованому вдосконаленні поліжанрового формоутворення – танцопери, європейська версія якої передбачає втілення образу персонажа двома виконавцями (співак – душа, танцюрист – тілесні шукання), тоді як в американській душі й тіло уособлює один виконавець – танцюючий співак;
- у створенні нового формату оперних вистав на кшталт мінісеріалу зі зміною під час дії павільйонів із крупними планами різних локацій, у яких розгортається сюжет;
- у розвитку двох альтернативних напрямків *visionary opera*: візуальній гармонізації створюваних за допомогою світла і людської пластики живописних образів та архітектурних композицій (Р. Вілсон) і екзистенційній напрузі, коли музика й візуальний образ вступають у жорсткий конфлікт із гіпертрофованими порушеннями етичних принципів (Р. Кастеллуччі).

Застосування для постановок оперних проєктів нетрадиційних локацій просто неба – природних ландшафтів, архітектурних ансамблів чи історичних пам'яток, урбаністичного, індустріального та сакрального простору – сприяло появі нового формату постановок з узагальненою назвою *site-specific*. Його характерною ознакою стало використання специфічних локацій як обов'язкового компонента драматургії та режисури оперної вистави з неможливістю її перенесення й реалізації в іншому просторі. Поєднання *site-specific* із перформансом, інсталяцією, ритуалом, ленд-артом урізноманітнює драматургічні та смислові функції оперної вистави.

Широка планетарна комунікація ХХІ століття сприяла подальшому вдосконаленню існуючих і появі нових форматів опери у медіапросторі, до яких належать: радіо-, кіно-, теле-, відео-, мультимедійна (з окремим стилістичним різновидом MTV) та онлайн-опера з об'єднувальними ознаками трансформації сценічного простору, характеру вирішення мізансцен і специфіки глядацького сприйняття відповідно до типу технічного носія. Спрямованість драматургії та режисури оперної вистави на тип носія визначає особливості концепту її реалізації у медіапросторі.

Перспективи подальших розвідок. Різновекторні пошуки нових модифікацій оперних вистав на тлі зростання художньо-естетичних потреб реципієнта, завдяки широкому й стрімкому розповсюдженню інноваційного

мистецького продукту на фоні планетарної комунікації, потребує проведення додаткових ґрунтовних досліджень із метою визначення перспективних форматів і способів їхньої реалізації у міжнародній колаборації фахівців різних напрямків професійної діяльності.

Стаття надійшла до редакції 24.10.2025
Отримано після доопрацювання 30.10.2025
Прийнято до друку 07.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Байда, І., 2024. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, сс.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>
2. Галюк, С. В., 2024. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.119–125.
3. Дніпренко, І., 2025. Особливості участі глядача в нових медіа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 34, сс.129–136. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318109>
4. Журавльова, Т., 2020. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), сс.37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)
5. Касьянова, О. В., 2024. Візуалізація інструментальних сцен в оперних виставах. *Українське музикознавство*, 50, сс.109–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>
6. Ржевська, М. Ю., 2024. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, сс.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
7. Сафір, М. А., ред., 2025. *Роберт Вілсон ізсередины*. Переклад з англійської Н. Плахота. Київ: ArtHuss.
8. Чекан, Ю., 2024. *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського католицького університету.
9. Чепалов, О. І., 2007. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: Харківська державна академія культури.
10. Шестакова, Д., 2024. Сайт-специфік театр: особливості комунікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 35, сс.50–56. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318066>
11. Юдова-Романова, К. В., Борко, І. М. та Семененко, І. В., 2025. Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*, 52, сс.127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>
12. Eisenbeiss, Ph., 2019. Médée in Salzburg: When Visuals Devour Their Musical Children, [online]. Available at: <<https://interlude.hk/medee-salzburg-visuals-devour-musical-children/>> [accessed: 20.10.2025].
13. Semenowicz, D., 2016. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Translated from Polish by P. Cichoń-Zielińska. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56390-3>

REFERENCES

1. Baida, I., 2024. Media culture as a phenomenon of the information society [Mediakultura yak fenomen informatsiinoho suspilstva]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, pp.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>
2. Haliuk, S. V., 2024. Kreatyvni industrii yak skladova suchasnoi kultury [Creative industries as a component of modern culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, pp.119–125.

3. Dniprenko, I., 2025. Features of viewer participation in new media [Osoblyvosti uchasti hliadacha v novykh media]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 34, pp.129–136. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318109>
4. Zhuravlova, T., 2020. Features of viewer participation in new media [Ekranni interpretatsii opernoi klasyky]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2–3(47–48), pp.37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)
5. Kasianova, O. V., 2024. Visualization of instrumental scenes in opera performances [Vizualizatsiia instrumentalnykh stsen v opernykh vystavakh]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 50, pp.109–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>
6. Rzhevskaya, M. Yu., 2024. Musical theater on the Internet: formative and communicative aspects [Muzychnyi teatr u merezhi Internet: formotvorchyi ta komunikatyvnyi aspekty]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 139, pp.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
7. Safir, M. A., ed., 2025. *Robert Wilson izseredyny* [Robert Wilson from the inside]. Translated from English by N. Plakhota. Kyiv: ArtHuss.
8. Chekan, Yu., 2024. *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The world that really is... The opera house in the infrastructure of musical life]. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu.
9. Chepalov, O. I., 2007. *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.: monohrafiia* [Choreographic theater of Western Europe in the 20th century: a monograph]. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury.
10. Shestakova, D., 2024. Site-specific theater: features of communication [Sait-spetsyfik teatr: osoblyvosti komunikatsii]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 35, pp.50–56. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318066>
11. Yudova-Romanova, K. V., Borko, I. M. and Semenenko, I. V., 2025. Opera and cinema: convergence in the context of sociocultural changes [Opera y kinematohraf: konverhentsiia v konteksti sotsiokulturnykh zmin]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznavstvo*, 52, pp.127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>
12. Eisenbeiss, Ph., 2019. *Médée in Salzburg: When Visuals Devour Their Musical Children*, [online]. Available at: <https://interlude.hk/medee-salzburg-visuals-devour-musical-children/> [accessed: 20.10.2025].
13. Semenowicz, D., 2016. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Translated from Polish by P. Cichoń-Zielińska. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56390-3>

KASYANOVA OLENA

Kasyanova Olena, Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

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

DIRECTORIAL INNOVATIONS IN OPERA PRODUCTIONS WITHIN THE THEATRICAL, SITE-SPECIFIC, AND MEDIA SPACES

Abstract. The article examines the process of reinterpreting established models and generating new formats of opera productions within theatrical, site-specific, and media environments. It identifies one of the most complex vectors of contemporary directorial innovation: the modernization of staging strategies within the conventional proscenium theatre, historically governed by stable and long-standing principles of operatic production. The study outlines priority pathways for renewing the artistic product in institutional music theatres and analyzes the emergence and

syncretic development of polygenre forms, particularly dance opera, distinguishing between its European model—where the character is embodied by two performers (the singer as “soul” and the dancer as corporeal expression)—and its American variant, in which a single performer integrates vocal and choreographic embodiment.

The research further explores the formation of a new operatic format resembling a miniseries, characterized by dynamic pavilion shifts and close-up representations of multiple locations within the unfolding narrative. The specific features of two alternative trajectories of visionary opera are defined through the directorial strategies of Robert Wilson and Romeo Castellucci. Wilson’s approach is associated with visual harmonization achieved through light design and corporeal plasticity, resulting in painterly and architectural stage compositions, whereas Castellucci’s productions emphasize existential tension, radical conflict between music and image, and the deliberate transgression of ethical norms.

The article analyzes the use of unconventional open-air locations—natural landscapes, architectural ensembles, historical monuments, urban, industrial, and sacred spaces—leading to the development of site-specific opera. A defining feature of this format is the integration of a particular location as an indispensable dramaturgical and directorial component, rendering the project non-transferable to alternative settings. The combination of site-specific strategies with performance art, installation, ritual, and land art significantly expands the dramaturgical and semantic functions of opera.

Special attention is given to the impact of twenty-first-century global communication on the refinement of existing and the emergence of new operatic formats in the media space, including radio, film, television, video, multimedia (with a distinct MTV-influenced stylistic branch), and online opera. These formats share transformative features related to the reconfiguration of stage space, mise-en-scène construction, and modes of audience perception according to the technological medium. The study demonstrates that the conceptual and practical realization of contemporary media opera is fundamentally determined by the orientation of dramaturgy and directing toward the specific type of carrier.

The findings substantiate the necessity of further interdisciplinary research aimed at systematizing and classifying innovative operatic formats within the context of global artistic communication and evolving aesthetic demands of contemporary audiences.

Keywords: directorial innovations, new performance formats and their typologies: dance opera, visionary opera, site-specific opera, media opera.