

УДК 78.03 + 782/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-11>**Цзінь Юйхань**

ORCID: 0000-0002-7969-1128

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
1983302647@qq.com

СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ЖАНР В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ: ВІД КАНОНІЧНОЇ ФОРМИ ДО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ РІШЕНЬ

*Метою дослідження є визначення характеристик новаторської опери на межі ХХ–ХХІ століть та з'ясування її впливу на еволюцію оперного жанру шляхом аналізу режисерського авторства, комунікативних механізмів взаємодії з публікою й ролі медіа-та продюсерських стратегій у формуванні оперного продукту. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, театрознавчий та музикознавчо-аналітичний ракурси. Застосовано історико-типологічний метод для реконструкції етапів інтеграції режисури в оперний жанр і для опису переходу від традиційної моделі «авторства партитури» до моделі постановочного авторства. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні новаторської опери як результату двох взаємопов'язаних процесів: режисерської реформи, що переводить інтерпретацію в статус авторства і продукує «унікальну редакцію» оперного тексту; інституційно-медійної трансформації жанру на рубежі тисячоліть, коли механізми ринку й комунікації стають чинниками, здатними спрямовувати еволюцію жанру з меншою «невизначеністю» через керування зворотним зв'язком.*

***Висновки.** У першому десятилітті ХХІ століття опера засвідчує парадоксальне поєднання стабільності та радикальної мінливості: зберігаючи суспільний попит і розширюючи канали присутності (оперні сцени, трансляції, кінотеатральні покази, цифрове обговорення), жанр водночас входить у фазу найсуттєвіших трансформацій, що зачіпають самі підстави «оперності». Насамперед проблематизується критерій розрізнення «класичної» і «сучасної» опери: на тлі лавиноподібних змін рубежу тисячоліть стає очевидним, що опера визначається не лише формальними ознаками синтезу музики, поезії та драматургії, а й історично виробленою системою подачі контенту, інституційною логікою постановки, а також режимом сприйняття, який формує публіка – носій жанрової пам'яті та естетичних очікувань.*

Ключовим двигуном змін у ХХ столітті виявляється інтеграція режисерської професії до опери, що призводить до появи поняття «режисерська опера» й до нового типу постановочного авторства. Саме ця «режисерська реформа» змінює статус оперного твору в сценічному бутті: якщо традиційну оперу можна осмислити як «розповідь» — пропету й зіграну історію, то сучасні постановки дедалі частіше функціонують як презентація унікальної «редакції» оперного тексту, де виникає додатковий рівень смислу, породжений режисерською ідеєю та індивідуальною системою інтерпретаційних значень.

Ключові слова: опера ХХІ століття, жанр, режисерська опера, новаторська опера, продюсерська опера; постановочне авторство, модернізація канону, культурна комунікація, зворотний зв'язок публіки, медіа-середовище, індустрія розваг.

Jin Yuhan, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The contemporary opera genre in the context of cultural modernization: from canonical form to experimental solutions

The aim of this study is to identify the defining characteristics of innovative opera at the turn of the 20th–21st centuries and to determine its impact on the evolution of the operatic genre through an analysis of directorial authorship, communicative mechanisms of interaction with the audience, and the role of media and production strategies in shaping the operatic product. **The methodological framework** is based on an interdisciplinary approach that integrates cultural studies, theatre studies, and musicological-analytical perspectives. A historical-typological method is employed to reconstruct the stages of the integration of stage direction into the operatic genre and to describe the transition from the traditional model of “authorship of the score” to the model of staging authorship. **The scientific novelty** of the research lies in the theoretical conceptualization of innovative opera as the result of two interrelated processes: a directorial reform that elevates interpretation to the status of authorship and produces a “unique edition” of the operatic text; and the institutional and media transformation of the genre at the turn of the millennium, when market and communication mechanisms become factors capable of guiding the genre’s evolution with reduced “uncertainty” through the management of audience feedback.

Conclusions. In the first decade of the 21st century, opera demonstrates a paradoxical combination of stability and radical variability: while maintaining public demand and expanding its channels of presence (opera houses, broadcasts, cinema screenings, digital discussion), the genre simultaneously enters a phase of profound transformation that affects the very foundations of “operaticity.” Above all, the criterion distinguishing “classical” from “contemporary” opera becomes problematized. Against the background of the avalanche-like changes at the turn of the millennium, it becomes evident that opera is defined not only by formal features of the synthesis of music, poetry, and dramaturgy, but also by a historically formed system of content presentation, the institutional logic of production, and the mode of perception shaped by the audience as the bearer of genre memory and aesthetic expectations.

A key driving force of change in the 20th century is the integration of the directorial profession into opera, leading to the emergence of the concept of “director’s opera” and a new type of staging authorship. This “directorial reform” alters the status of the operatic work in its scenic existence: whereas traditional opera may be understood as a “narrative”—a story told and enacted—contemporary productions increasingly function as presentations of a unique “edition” of the operatic text, in which an additional semantic layer arises, generated by the director’s concept and an individualized system of interpretative meanings.

Key words: *21st-century opera, genre, director’s opera, innovative opera, producer-driven opera; staging authorship, modernization of the canon, cultural communication, audience feedback, media environment, entertainment industry.*

Актуальність теми. У першому десятилітті XXI століття оперний жанр входить у фазу найбільш інтенсивних трансформацій за весь період свого існування. Водночас опера продовжує залишатися одним із затребуваних видів мистецтва, що підтверджується сталим інтересом публіки, яка заповнює зали оперних театрів, а також аудиторією кінотеатрів і цифрових платформ, що здійснюють прямі трансляції вистав. Відсутність єдиного погляду на розмежування понять класичної та сучасної опери в професійному середовищі свідчить про складність і багатомірність процесів, які відбуваються. Якщо у більшості театрознавчих та оперознавчих дослідженнях раніше дослідницька увага була зосереджена на вивченні жанрової природи та існуючих музично-драматургічних традиціях в оперному жанрі з урахуванням історичних передумов і сучасних форм його побутування, то на цьому етапі найбільш важливим та актуальним постає завдання осмислення опери новаторського типу та виявлення ступеня її впливу на подальшу еволюцію жанру.

До середини XX століття до оперних постановок залучається значна кількість режисерів, а наприкінці століття цей процес оформлюється у стале поняття режисерської опери. Історична дистанція поки що не дає змоги надати вичерпну оцінку всім здійсненим змінам, однак уже сьогодні можна окреслити деякі принципові підсумки цього процесу. Кількість режисерів, які залишили справді вагомий слід у період першої хвилі інтеграції режисури в оперний жанр, виявилася порівняно невеликою,

а спадкоємність їхніх художніх принципів у сучасній практиці видається перерваною.

Метою дослідження є визначення характеристик новаторської опери на межі ХХ–ХХІ століть та з'ясування її впливу на еволюцію оперного жанру шляхом аналізу режисерського авторства, комунікативних механізмів взаємодії з публікою й ролі медіа-та продюсерських стратегій у формуванні оперного продукту. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, театрознавчий та музикознавчо-аналітичний ракурси. Застосовано історико-типологічний метод для реконструкції етапів інтеграції режисури в оперний жанр і для опису переходу від традиційної моделі «авторства партитури» до моделі постановочного авторства. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні новаторської опери як результату двох взаємопов'язаних процесів: режисерської реформи, що переводить інтерпретацію в статус авторства і продукує «унікальну редакцію» оперного тексту; інституційно-медійної трансформації жанру на рубежі тисячоліть, коли механізми ринку й комунікації стають чинниками, здатними спрямовувати еволюцію жанру з меншою «невизначеністю» через керування зворотним зв'язком.

В межах запропонованого матеріалу системно окреслюється розмежування «новаторської» та «продюсерської» опери: перша мислиться як культурно-комунікативний діалог і як форма смислотворчого переосмислення канону, тоді як друга – як продукт, у якому режисура часто використовується інструментально для створення ілюзії зв'язності візуального потоку, підпорядкованого переважно розважально-комерційним цілям, що може наближати жанр до ерзацкультури та загрожувати його ціннісній функції.

Виклад основного матеріалу. Історія оперного театру ХХ століття дає змогу вибудувати більш розгорнуту лінію розвитку режисерського мислення, а також з розуміння ролі оперного режисера. Дана позиція ґрунтувалося на переконанні, що сценічна робота має бути спрямована на актуалізацію смислів, значущих для сучасності, та на пробудження мисленнєвої актив-

ності глядача. У цьому підході режисура осмислюється як форма інтелектуального й художнього посередництва між музичним текстом і епохою, у якій він виконується.

Особливе місце в історії оперної режисури другої половини ХХ століття посідає Франко Дзеффірееллі, чия діяльність, починаючи з 1953 року, була спрямована на створення масштабних, візуально насичених вистав, зорієнтованих на максимально широку аудиторію. Його естетична позиція ґрунтувалася на переконанні в необхідності доступності великого мистецтва, яке має бути емоційно зрозумілим не лише професійній публіці, а й глядачеві без спеціальної підготовки. Такий підхід утверджує ідею опери як універсальної художньої мови, здатної виходити за межі вузькоспеціалізованого культурного простору.

Ідеї А. Аппія щодо завдань оперної режисури надають можливість стверджувати, що режисер покликаний керувати сукупністю фіксованих сценічних обставин, створюючи усвідомлений синтез виражальних засобів і уникаючи ілюзорності та зовнішньої декоративності [1]. Така робота зі сценічним матеріалом вимагає високого рівня художньої свідомості та здатності сприймати сцену як динамічну систему, підпорядковану музичній логіці твору.

У цьому контексті показовою є діяльність видатного диригента Георга Шолті, який зробив вагомий внесок у становлення режисерської опери на Заході. Його художня стратегія ґрунтувалася на залученні професійних оперних режисерів і драматично обдарованих виконавців з метою модернізації класичних постановок, досягнення масштабності, емоційної експресії та драматургічної цілісності вистави за умов ретельного опрацювання деталей.

Менш задокументованим, але не менш значущим залишається внесок Франческо Замбелло, чії постановки високо оцінювалися сучасниками за здатність адаптувати оперу до сприйняття публіки. Її режисерський метод був спрямований на чітке й наочне розкриття драматургічного конфлікту.

Показовою в контексті пошуку балансу між режисерською інтерпретацією та повагою до музично-драматичної природи

твору є постановка Елайя Мошанські в Метрополітен-опера. Його робота стала одним із ранніх прикладів усвідомленого розмежування між виправданою адаптацією опери до умов сучасного театру та суб'єктивним режисерським прочитанням, яке згодом посяде домінантне місце в стратегії модернізації оперних вистав. У версії «Самсона і Далілі» візуальне вирішення образів філістимлян – червоні обличчя, антенноподібні конструкції на головах і специфічна, «мурашина» пластика – було спрямоване не на шокування публіки, а на створення художньо вмотивованого знаку відчуженості та інакшості. Ця система сценічних символів виконувала смислотворчу функцію, будучи вбудованою в драматургічну логіку вистави та співвіднесеною з музичним розвитком образів.

Автор протиставляє продумане сценічне рішення Мошанські тим режисерським ефектам, які позбавлені внутрішнього зв'язку з музичною драматургією й існують як самодостатні атракціони, не вкорінені у змісті опери. У цьому контексті критика спрямована не проти оновлення форми як такої, а проти втрати смислової відповідальності режисера перед музичним текстом.

Розмірковуючи ширше про долі оперного жанру, той самий автор зазначає, що справді значущі оперні твори продовжували створюватися і в другій половині XX століття. У його оцінці 1950-ті роки та більш ранні десятиліття XX століття постають як період високої художньої концентрації, коли формувалися опери, наділені не лише музичною новизною, а й потужним драматургічним потенціалом. Згадка творів Шенберга, Бріттена, Пуленка, Р. Штрауса, Гіндеміта та ін. підкреслює, що саме ця епоха стала часом розквіту режисерського театру в опері, де сценічне мислення розвивалося в тісному діалозі з композиторським новаторством, а не в опозиції до нього.

Відсутність системної фіксації режисерського досвіду цього періоду призвела до того, що значна частина художніх здобутків виявилася втраченою для подальшого аналізу. Висловлена думка про те, що режисерські роботи не документувалися, не осмислювалися й не включалися до професійного дискурсу, вказує на

розрив історичної пам'яті всередині оперного театру. Унаслідок цього індивідуальні особливості постановок і творчі методи митців залишилися поза полем уваги дослідників і педагогів.

Розрив спадкоємності режисерських традицій оперного театру, а також накопичений, але значною мірою неосмислений експериментальний досвід музичних режисерів закономірно призвели до зростання інтересу до оперного жанру з боку драматичних режисерів. Представники драматичного театру й кіно приходили в оперу, володіючи розвиненим теоретико-методологічним апаратом і багатою практикою роботи з візуальною драматургією, акторською психологією та монтажним мисленням. Однак специфіка музичного театру – його залежність від партитури, ритмо-інтонаційної логіки та часової організації музичного матеріалу – у більшості випадків не ставала предметом поглибленого осмислення.

Підсумки активного залучення драматичних режисерів до оперного процесу є неоднозначними. З одного боку, відбувається помітне посилення драматичного начала, повернення до видовищності, просторової динаміки та складної сценічної машинерії, що частково перегукується з традиціями венеційської опери XVII століття. З іншого боку, такі постановки нерідко супроводжуються відмовою від дотримання історично вивіреного авторського задуму композитора, вільним поводженням із партитурою та підпорядкуванням музичного матеріалу режисерській концепції.

Проблема адаптації традиційної опери до умов сучасного культурного простору стає предметом гострих дискусій усередині оперної спільноти й поляризує позиції музичних критиків та публіки. Водночас процеси модернізації оперного жанру вже не можна розглядати як епізодичні чи маргінальні: вони набули сталого й незворотного характеру. У цьому зв'язку висловлюється точка зору про наявність режисерської реформи в оперному мистецтві, яку розуміють як зміщення центру ваги від автономної музичної стихії до театрального канону.

Специфіка сучасної ситуації полягає в тому, що режисерська інтерпретація опери починає усвідомлюватися як особлива

форма авторства. Якщо традиційну оперу можна було сприймати як оповідь – проспівану й розіграну історію, що має відносно стале смислове ядро, – то сучасні постановки орієнтовані на створення унікальної редакції цього тексту. У результаті виникає додатковий смисловий рівень, який відображає індивідуальне розуміння твору режисером і формує його власну систему інтерпретаційних координат. У цьому контексті режисерська опера може розглядатися як особливий комунікативний акт, у якому повідомлення адресоване не лише вузькому колу підготовлених слухачів, а й масовому глядачеві. Історія, раніше зорієнтована на елітарну публіку, за останні сто років трансформується у форму діалогу, що передбачає активне співучастя глядача в інтерпретації того, що відбувається. Водночас саме повідомлення формується на перетині вербального й музичного рівнів.

Положення про комунікативну природу музичної інтонації дає змогу глибше осмислити цей процес. Тому музична інтонація розуміється як особливий тип інформаційного, насамперед емоційного, повідомлення, що формується засобами звукової організації. Попри відсутність фіксованого предметного значення, інтонація створює стійкий інтонаційний словник, характерний для конкретного композитора, групи авторів або певної історичної епохи, і слугує механізмом смислової передачі.

Режисерська опера може бути осмислена як форма спілкування, у межах якої передавання почуттів і закономірностей людського мовлення здійснюється засобами музичної мови. Музична драматургія в цьому разі постає способом мовленнєвого висловлювання, зверненого до глядача, а не лише відтворенням фіксованого тексту партитури. Однак саме суб'єктивність режисерського висловлювання та акцент на індивідуальному баченні постановника стають причиною різкого неприйняття таких вистав частиною професійної й традиціоналістськи налаштованої публіки. У критичному дискурсі термін «режисерська опера», що нерідко трансформується в іронічно-негативне означення «режопера», набуває виразного полемічного забарвлення й використовується як маркер втрати «справжньої» оперної ідентичності.

Принципово важливо, що в межах цього параграфу свідомо уникалося вживання терміна «новаторська опера». Це дає змогу простежити трансформації оперного жанру ХХ століття як результат складної й багаторівневої взаємодії музичної та драматичної режисури. На зламі тисячоліть ці зміни набувають лавиноподібного характеру. Поряд із трансформаціями організаційної структури оперного виробництва, значною мірою зумовленими економічними чинниками, радикально змінюється і сам оперний контент.

Запозичення індустрією розваг історично виправданої ідеї синтезу музики, поезії та драматургії призводить до формування широкого спектра нових форм оперного продукту, які в сукупності позначаються як «новаторська опера». Це, своєю чергою, породжує фундаментальну дискусію про межі жанру та про те, які критерії дають змогу віднести той чи інший сценічний твір до опери. Формальне визначення опери як синтетичного виду мистецтва й надалі зберігає чинність, однак воно фіксує лише факт поєднання різних художніх компонентів. Справжня оперна ідентичність визначається не тільки наявністю цих компонентів, а й стійкою системою форм, напрямів і способів подання художнього змісту. Оцінка якості цього змісту та ступеня його відповідності оперній природі залишається прерогативою професійної спільноти й глядацької аудиторії.

Реакція оперної публіки у більшості випадків формується в межах гранично простої оціночної дихотомії, що зводиться до прийняття або відторгнення побаченого. Попри уявну примітивність такого механізму, способи вираження цієї реакції вирізняються різноманіттям і культурною специфікою та можуть бути зведені до кількох сталих моделей.

Перший спосіб зворотного зв'язку пов'язаний із безпосередньою поведінкою глядачів у залі. Публіка в багатьох країнах традиційно сприймається як найбільш стримана, дисциплінована й лояльна: ступінь схвалення вистави тут виражається в інтенсивності та узгодженості оплесків, а також у самому факті присутності глядачів у залі до фіналу показу. Італійська оперна аудиторія, навпаки, відома високим рівнем залученості та відкритою

реактивністю. Тут зберігається практика активної співучасті у виставі – аж до демонстративного виявлення незгоди з художнім рішенням. Історично вкорінена звичка приходити до театру з партитурою для зіставлення сценічного втілення з музичним текстом формує особливу культуру глядацького контролю, за якої негативна реакція може бути висловлена негайно й у край експресивно – від гучного вербального протесту до агресивних жестів, що символічно підкреслюють неприйняття побаченого.

Другий механізм зворотного зв'язку реалізується в економічній площині й постає у формі так званого «голосування гаманцем». Сучасна оперна публіка, що вирізняється високим рівнем культурної компетентності та широкою доступністю якісного оперного продукту, демонструє вибірковість у доборі вистав. Перевага надається або традиційним постановкам на престижних сценах, які гарантують високий виконавський рівень, або новаторським проектам, асоційованим з іменами визнаних режисерів, зіркових солістів і авторитетних оркестрів. У цьому випадку фінансова підтримка стає формою схвалення, опосередкованою очікуваннями якості та репутаційним капіталом учасників проекту.

Третій спосіб вираження ставлення публіки до оперної постановки пов'язаний із формуванням інформаційного тла в медіапросторі. До нього залучаються відгуки глядачів, професійних критиків і журналістів, передусім у соціальних мережах та онлайн-виданнях. Саме цей канал зворотного зв'язку виявляється найбільш уразливим до зовнішнього впливу й цілеспрямованої корекції з боку виробників оперного продукту. Тиск з боку PR-служб, які стали невід'ємним елементом комерційних культурних проєктів на зламі постмодерну й постпостмодерну, призводить до активного управління репутацією вистав і формування наперед заданих інтерпретаційних рамок їх сприйняття.

Якщо узагальнити умови, що сприяють успішності оперної постановки, можна виокремити три взаємопов'язані чинники: прихильну реакцію глядацької зали, стійкий інтерес публіки до відвідування вистави та позитивне інформаційне середовище в медіапросторі [6]. На перший погляд може здатися, що саме сукупність цих параметрів визначає еволюцію оперного жанру. Однак

за уважнішого розгляду стає очевидним, що їх взаємна зумовленість дає змогу цілеспрямовано впливати на розвиток жанру, мінімізуючи ступінь невизначеності художнього результату.

Водночас сама специфіка опери не допускає абсолютної верифікації оцінок. Йдеться завжди про порівняльні характеристики, що співвідносять конкретну постановку з більш чи менш вдалим зразком минулого або сучасності. Успішність вистави визначається не у вакуумі, а в системі історичних, естетичних і професійних координат.

Для забезпечення позитивної реакції глядацької зали принципово важливо від самого початку сформувати аудиторію, наділену відповідними очікуваннями. Публіка йде в оперу на конкретного режисера, стиль і інтерпретаційні принципи якого їй відомі й загалом збігаються з її художніми настановами. Задля досягнення цієї мети оперні продюсери дедалі частіше відмовляються від стратегії максимального охоплення та переорієнтовуються на роботу з цільовою аудиторією. Таку практику можна розглядати як прояв раціонального підходу, раніше нетипового для індустрії масових розваг. Однак саме у випадку опери індустрія має справу з публікою, сформованою багатомісячним процесом естетичного виховання та стійкою системою ціннісних орієнтирів. Цей культурний капітал виявляється малочутливим до короткострокових стратегій маніпуляції попитом, що дає підстави говорити про справжню елітарність оперного жанру та його відносну автономію від швидкоплинних соціокультурних трендів.

На перетині оперного мистецтва й індустрії розваг формується особливий тип опери, зорієнтований передусім на комерційний успіх і розважальну функцію. У межах цього дослідження подібні проекти означаються як продюсерська опера. У них режисерська робота використовується насамперед для створення ілюзії візуальної зв'язності та динаміки сценічної дії, спрямованої на утримання уваги споживача. Така опера також може бути віднесена до розряду новаторських, однак вона позбавлена тієї ціннісної наповненості, яка протягом століть визначала місію мистецтва як засобу трансляції морально-етичних норм і культурних зразків.

Історично музичні жанри виконували функції просвітництва, формування світогляду й навіть своєрідної душевної терапії. Втрата цих функцій у крайніх формах новаторства призводить до зближення опери з ерзацкультурою, зорієнтованою на шоковий ефект і потенційно такою, що підриває духовну та моральну рівновагу суспільства. Для переходу до визначення соціокультурних координат новаторської опери в історії жанру необхідно узагальнити історичні знання про еволюцію опери з точки зору авторства сценічного твору, що пропонується публіці. Традиційно автором опери вважається композитор, який створив партитуру. Однак фактична відповідальність за цілісний художній образ сценічного твору покладається на того, хто бере на себе функцію режисера, що синтезує музичний, візуальний і драматургічний рівні. У цьому сенсі режисер отримує підстави претендувати на авторство конкретної сценічної версії опери, що принципово змінює уявлення про природу оперного твору в сучасному культурному контексті.

XX століття стало для оперного жанру добою радикальної переконфігурації художнього мислення та інституційних практик. Опера перестала бути лише стабільним репертуарним феноменом і перетворилася на динамічний простір експерименту, у межах якого переосмислювалися самі засади театральної дії, музичної драматургії та ролі глядача. Нові художні імпульси залучали всіх учасників оперного процесу – від режисера й диригента до виконавця, сценографа та продюсера. Розширювалися функції режисури, трансформувалася візуальна структура вистави, змінювалася конфігурація сценічного простору, активізувалися форми залучення публіки – аж до руйнування традиційної межі між сценою та залом.

Водночас значна частина цих перетворень мала не системний, а стихійний характер і була зорієнтована передусім на розширення аудиторії та залучення масового глядача. Такі процеси, як зазначає Христов Морріс у дослідженні трансформацій оперного театру XX століття, засвідчують перехід від опери як канонічного жанру до опери як медіапрактики, чутливої до культурних, соціальних та економічних змін сучасності [4]. Автор

показує, що опера поступово починає освоювати механізми візуальної репрезентації та драматургії, притаманні кінематографу й масовим видовищам, що неминуче впливає на її художню мову.

Активний інформаційний обмін між оперними майданчиками та широкою аудиторією, формування стійкого медіа-середовища довкола прем'єр, трансляцій і фестивалів стали одним із ключових чинників оновлення жанру. Через пресу, телебачення, а згодом і цифрові платформи опера отримала можливість не лише транслювати власні художні норми, а й вступати в діалог із популярною культурою, передаючи їй принципи композиційної цілісності, музично-драматургічної логіки та сценічної виразності. Цей процес, який розглядає оперу як частину розширеного медіаландшафту, надає можливості ноголошувати на тому що саме медіа зробили можливим інтернаціональний обмін режисерськими та виконавськими практиками.

В умовах такого обміну почали формуватися нові типи оперних форм, що різняться як способом виробництва, так і естетичною спрямованістю. Постає «продюсерська» опера, зорієнтована на ринок, брендування та подієвість, і «новаторська» опера, що експериментує з простором, формою та типами сприйняття. Особливе місце в цьому процесі посіли різновиди *site-specific* театру, зокрема *environment*-форми та *promenade*-театр, а також інтерактивні *promenade*-практики. Ці форми передбачають принципово інший спосіб існування опери – не як сценічного твору у фіксованому просторі, а як процесуальної художньої події.

Подібні тенденції були відмічені у низці досліджень, в яких вказувалось на необхідність перегляду самого поняття оперної форми в умовах втрати нею виключно сценічного статусу. Так для Дж. Кермана опера ХХ століття – це насамперед драма сприйняття, у якій просторові, візуальні та комунікативні параметри стають рівноправними щодо музичного тексту[3].

Вагому роль в осмисленні цих процесів відіграли театральні хроніки, огляди та критичні статті в періодичній пресі. Навіть у тих випадках, коли такі тексти не мали строго академічного характеру, вони формували унікальну панораму поточних змін і фіксували еволюцію режисерського та виконавського мислення

в режимі реального часу. Значення критичного дискурсу для формування сучасної оперної свідомості стає очевидним при уважному аналізі опери як простору культурної інтерпретації та переосмислення канону, де критика стає посередником між постановкою та глядачем, формуючи рамки інтерпретації й очікування публіки [2].

Нарешті, у контексті переходу опери від елітарного жанру до складної комунікативної системи, опера розглядається як колективне висловлювання, у якому режисер, виконавець і глядач стають співтворцями художнього смислу, а сам жанр – відкритою системою, що реагує на соціокультурні запити епохи. Розширення форм оперного існування, активна взаємодія з медіа, поява нових театральних просторів і трансформація ролі глядача дають підстави говорити про ХХ століття як про переломний етап, у межах якого опера остаточно утвердилася не лише як музично-театральний жанр, а й як складний культурний механізм, здатний до саморефлексії, адаптації та діалогу із сучасністю.

Висновки. У першому десятилітті ХХІ століття опера засвідчує парадоксальне поєднання стабільності та радикальної мінливості: зберігаючи суспільний попит і розширюючи канали присутності (оперні сцени, трансляції, кінотеатральні покази, цифрове обговорення), жанр водночас входить у фазу найсуттєвіших трансформацій, що зачіпають самі підстави «оперності». Насамперед проблематизується критерій розрізнення «класичної» і «сучасної» опери: на тлі лавиноподібних змін рубежу тисячоліть стає очевидним, що опера визначається не лише формальними ознаками синтезу музики, поезії та драматургії, а й історично виробленою системою подачі контенту, інституційною логікою постановки, а також режимом сприйняття, який формує публіка – носій жанрової пам'яті та естетичних очікувань.

Ключовим двигуном змін у ХХ столітті виявляється інтеграція режисерської професії до опери, що призводить до появи поняття «режисерська опера» й до нового типу постановочного авторства. Саме ця «режисерська реформа» змінює статус оперного твору в сценічному бутті: якщо традиційну оперу можна осмислити як «розповідь» – проспівану й зіграну історію, то

сучасні постановки дедалі частіше функціонують як презентація унікальної «редакції» оперного тексту, де виникає додатковий рівень смислу, породжений режисерською ідеєю та індивідуальною системою інтерпретаційних значень. У такій перспективі режисерська опера постає не тільки технологією сценічного оновлення, а й комунікативним повідомленням у діалозі між постановником і публікою, де музичний і вербальний компоненти утворюють складний механізм смислотворення.

Разом із тим встановлено, що залучення драматичних режисерів до опери має подвійний ефект. Позитивною стороною стає підсилення драматичного компонента, повернення видовищності та складної сценічної «машинерії», а також розширення інструментарію театрального мислення. Негативною – ризик домінування «почуття драми» над «почуттям музики», що часто веде до вільної трактовки партитури, до відмови від історично сформованого авторського задуму композитора та до конфліктів з аудиторією й музичною критикою. Саме цей конфлікт і поляризує позиції в оцінках модернізаційних процесів, надаючи терміну «режисерська опера» у частини публіки стійкого негативного забарвлення. Отже, режисерське авторство, ставши чинником оновлення, одночасно породжує проблему меж інтерпретаційної свободи та меж відповідальності перед музичною тканиною твору.

На межі XX–XXI століть трансформації прискорюються, оскільки до режисерського чинника додаються інституційно-економічні та медійні механізми. Успішність постановки дедалі частіше співвідноситься з трьома взаємопов'язаними параметрами: реакцією залу, інтересом публіки до відвідування та формуванням сприятливого інформаційного фону в медіапросторі. Ці параметри на перший погляд мають «об'єктивний» характер, однак їхня верифікація завжди відносна, бо залежить від порівняння з іншими – більш або менш вдалим – зразками. У цьому контексті важливим висновком є те, що управління зворотним зв'язком здатне впливати на траєкторію жанрової еволюції, зменшуючи «ступінь невизначеності» розвитку через продюсерські стратегії, роботу з цільовою аудиторією та медіа-підтримку, включно з PR-тиском у соціальних мережах.

Водночас виявляється специфічна стійкість оперної аудиторії: попри вплив індустрії розваг, опера не піддається спонтанній корекції так легко, як інші форми масової практики. Саме тут проявляється «справжня елітарність» жанру – незалежність від короткотермінових мод і здатність зберігати довготривалі культурні принципи виховання смаку. На перетині опери з індустрією розваг формується тип постановки, позначений як «продюсерська опера», де комерційно-розважальна складова домінує, а режисура інколи зводиться до інструменту, що створює ілюзію зв'язності візуального продукту. Це також різновид «новаторства», але він відрізняється зменшенням (або втратою) традиційної культурної місії опери – трансляції морально-етичних норм, культурних зразків, розвитку й навіть «душевної терапії», що історично супроводжували музичне мистецтво. У крайньому вираженні така траєкторія зближує оперу з ерзацкультурою, здатною не консолідувати, а руйнувати ціннісну єдність.

Отже, новаторська опера в сучасній перспективі потребує визначення не лише як сукупності формальних експериментів або постановочних технологій, а як культурно-комунікативного явища, в якому перетинаються режисерське авторство, медіа-логіка, продюсерські стратегії та стійка традиційна пам'ять жанру. Її «координати» в історії опери окреслюються тим, наскільки вона здатна підтримати діалог із масовим глядачем без редукції музично-сміслового ядра твору та без підміни культурної функції чистим видовищем. Саме в цьому балансі – між реформою й спадкоємністю, між комунікацією й каноном, між новим авторством і відповідальністю перед партитурою – виявляються визначальні умови подальшого розвитку оперного жанру в ХХІ столітті.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Appia A. Oeuvres complètes. T. 4. Lausanne: L'âge d'homme, 1992. 582 p.
2. Hutcheon L., Hutcheon M. Opera: Desire, Disease, Death. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996. 294 p.
3. Kerman J. Opera as Drama. Berkeley: University of California Press, 1988. 232 p.
4. Morris C. Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, and Cinema. London: Routledge, 2016. 203 p.

5. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39.

6. Throsby D. Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*. № 27. 2003. P. 275-285.

REFERENCES

1. Appia, A. (1992) *Oeuvres complètes*. T. 4. Lausanne: L'age d'homme. 582 p. [in French].

2. Hutcheon, L.; Hutcheon, M. (1996) *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln: University of Nebraska Press. 294 p. [in English].

3. Kerman, J. (1988) *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press. 232 p. [in English].

4. Morris, C. (2016) *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, and Cinema*. London: Routledge. 203 p. [in English].

5. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39. [in English].

6. Throsby, D. (2003) Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*. № 27. P. 275-285. [in English].