

УДК 782.1.034.7(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347613

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Артем'єва Віра Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

© Артем'єва В. Б., 2025

ФРАНЦУЗЬКА БАРОКОВА ОПЕРА І РЕАЛІТІ-ШОУ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Розглянуто постановку опери Жана-Філіпа Рамо «Платея» (Гарсінгтонська опера, 2024) у режисурі Луїзи Мюллер як приклад художнього діалогу між епохами бароко і сучасності. Визначено, що режисерська концепція ґрунтується на поєднанні барокової театральної естетики з форматами сучасної масової культури, зокрема з реаліті-шоу (у постановці Луїзи Мюллер, із дейтінг-шоу «Холостяк»). Висвітлено специфіку жанру і сюжету, деталі історії створення та прем'єри твору, реакцію королівського двору та подальшу постановочну історію опери. Простежено, як давньогрецький міф, покладений в основу сюжету «Платеї», набуває нового звучання у контексті сучасного медійного простору, де справжні емоції підмінюються демонстративною грою, а межа між реальністю та її симуляцією стирається. Окреслено основні риси реаліті-шоу як культурного феномена ХХІ століття — ілюзію природності, видимість спонтанності та акцент на публічній емоційності. Зазначено, що саме ці характеристики стають інструментом режисерського переосмислення барокової ідеї театру як моделі життя. Порівняльний аналіз виявив паралелі між видовищністю барокового театру та гламурною естетикою сучасного телепростору. Особливу увагу приділено драматургічній організації вистави (поділу простору на сценічний і телевізійний), хореографічним рішенням (які підкреслюють оригінальність дії кожного акту) та візуальним символам («заставка» до шоу тощо), які формують багатопланову сценічну метафору сучасного суспільства. Зроблено висновок, що «Платея» у постановці Луїзи Мюллер демонструє відкритість барокової опери до сучасних інтерпретацій і засвідчує її актуальність у діалозі з медійною культурою. Твір Рамо постає не лише як історичний артефакт, а як живий простір взаємодії театру, екрану й людських емоцій.

Ключові слова: творчість Жана-Філіпа Рамо, Платея, барокова опера, вокальне мистецтво, сучасна постановка, реаліті-шоу, медіакультура.

Вступ. Попри часову віддаленість барокова опера й сучасна сценічна культура виявляють близькість у трактуванні людських емоцій і драми особистості. Для оперного мистецтва доби бароко було характерним прагнення охопити повну палітру почуттів — від божественного піднесення до земної пристрасті, від екстазу до відчаю. Саме у цій напрузі між ілюзією та щирістю емоцій проступає глибинна людяність барокового театру. Сучасна опера, особливо в режисерських інтерпретаціях ХХІ століття, повертається до барокового розуміння емоційності як універсальної мови, здатної об'єднати епохи. Проте засоби вираження змінилися: сьогодні сценічні рішення спираються на візуальні

коди масової культури, формат телешоу, естетику гламурного видовища тощо. Саме формат сучасності — реаліті-шоу, соціальні мережі, культ видимості — стає концептуальною основою режисерських підходів, які намагаються передати барокову ідею театральності життя, але в координатах теперішнього часу.

Показовим прикладом є постановка опери Жана-Філіпа Рамо (Jean-Philippe Rameau) «Платея» (Platée), в якій Луїза Мюллер (Louisa Muller) переосмислює міфологічну історію крізь призму сучасного медійного простору. Світ богів і німф постає як середовище телевізійної культури — простір показної розкоші й успіху, де емоції демонструються, а не переживаються, де почуття стають частиною гри. Проте саме ця демонстративність виявляє спільний знаменник барокової і сучасної сцени: і тоді, і тепер театр стає дзеркалом людської природи, у якому відображаються прагнення, слабкості та страхи людини.

Аналіз публікацій. В українській музикознавчій літературі опера Жана-Філіпа Рамо «Платея» та її постановки сучасними режисерами періодично ставали темою дослідницьких розвідок [Артем'єва, 2016; Даньшина, 2008]. Важливим для теми статті є соціокультурний контекст появи опери та її жанрові особливості. Це обумовило звернення до зарубіжних праць, де розглянуто історію її написання та постановки, сюжет та драматургію (у працях Катберта Гердлстоуна (Cuthbert Girdlestone) [Girdlestone, 1989], Ніколаса Андерсона (Nicholas Anderson) [Anderson, 1983], Леа Оберті (Léa Oberti) [Oberti, 2013], Даунінга А. Томаса (Downing A. Thomas) [Thomas, 2006]. Окремо розглянуто специфічні риси реаліті-шоу як феномена телевізійної культури, що висвітлюється у роботах сучасних українських дослідників, зокрема, у кандидатській дисертації Владислава Жукова [Жуков, 2024], статтях Григорія Решетніка [Решетнік, 2024], Ольги Грабарчук [Грабарчук, 2018] тощо.

Мета статті — виявити особливості сучасного режисерського прочитання опери Ж.-Ф. Рамо «Платея» у постановці Луїзи Мюллер у Гарсінгтонській опері (Garsington Opera) в аспекті взаємодії барокової оперної естетики з форматами сучасної медіакультури, зокрема реаліті-шоу.

Наукова новизна полягає у комплексному аналізі постановки опери Ж.-Ф. Рамо «Платея» в режисурі Луїзи Мюллер як прикладу синтезу барокової театральної естетики та формату реаліті-шоу в контексті сучасної медійної культури.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: історико-стильовий (для аналізу первісного контексту створення опери), порівняльно-аналітичний (для простеження специфіки режисерської інтерпретації, сценографії, костюму тощо), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для аналізу твору).

Результати дослідження. «Увесь світ — театр, а люди в ньому — лиш актори» (All the world's a stage, / And all the men and women merely Players) — цей вислів, із якого починається монолог у п'єсі Вільяма Шекспіра (William Shakespeare) «Як вам це сподобається» (As You Like It), є найвідомішим, але не єдиним у літературі, де порівнюються театр і реальне життя людини. Дослідники знаходять подібні твердження у творах давньоримських поетів, у середньовічних трактатах, працях гуманістів, представників епохи Бароко та наступних століть.

З появою телебачення у XX столітті, а пізніше із розвитком комп'ютерних технологій створення нових реальностей (що раніше було під силу лише театру) стало технічною справою, а їхня множинність набула рис безкінечності. У XX–XXI століттях у результаті зростання популярності соціальних мереж, віртуалізації та діджиталізації культури і мистецтва відбулися суттєві зміни і в режисерських підходах до по-

становок оперних творів минулих століть. Зокрема, переосмислюються французькі барокові опери, у сюжетних поворотах яких режисери знаходять шляхи актуалізації старовинного мистецтва в культурному просторі ХХІ століття. Одне з подібних новаторських режисерських рішень лягло в основу постановки опери Жана-Філіпа Рамо «Платея» Луїзою Мюллер (2024).

Опера «Платея» (1745), написана композитором у зрілий період творчості, є одним із найоригінальніших творів середини ХVІІІ століття. Поєднання оперних і балетних сцен (характерне для французького музичного театру загалом) та комічний сюжет як основа лібрето обумовлюють різноманіття жанрових визначень твору, який в авторській партитурі позначений як комедійний балет (*comédie-ballet*), водночас поширеними є визначення жанру — лірична комедія (*comédie lyrique*), буфонний балет (*ballet bouffon*) тощо¹. Іронія та гротеск, захоплюючі повороти сюжету та яскрава музика спричинили величезну популярність опери, провокуючи сучасних режисерів на сміливі постановочні рішення.

Непересічною є вже історія створення «Платеї», адже опера стала несподіваним доповненням до святкування весілля іспанської інфанти Марії-Терези (Maria-Teresa) та французького дофіна Людовика (Louis, Dauphin of France) — сина Людовика ХV (Louis XV) та Марії Лещинської (Marie Leczinska). Урочистості були організовані герцогом де Рішельє (duc de Richelieu), який звернувся до Рамо, коли одна із запланованих для церемоній нових опер — лірична трагедія «Пандора» («Pandore») Вольтера (Voltaire) і Жозефа-Никола-Панкраса Руає (Joseph-Nicolas-Pancrace Royer) — не була дописана. Рамо у той час працював над «Платеєю», прем'єра якої передбачалась пізніше, однак внаслідок значної інтенсифікації роботи композитора була представлена на весільному святі [Harris-Warric, 2007, p. 60].

Можливо, вибір «Платеї» для вшанувань королівського весілля був не найвдалішим — з огляду на те, що героїня опери не відзначалась красою (а нею є некрасива болотяна німфа, жертва інтриг та насмішок богів, наречена на фіктивному весіллі²). Також ймовірно, що батько дофіна Людовик ХV та придворні могли не дуже схвально сприйняти дещо іронічне зображення богів, які зазвичай трактувалися у бароковій опері як алегорія королівського двору на землі. Отже, опера прозвучала при дворі лише один раз. А наступного дня після прем'єри Вольтер назвав твір «вершиною непристойності, нудьги та зухвалості» [Harris-Warric, 2007, p. 60]. Паризька прем'єра «Платеї» (на сцені *salle du Palais-Royal*), що відбулась аж за чотири роки (1749), стала більш успішною. Однак справжнє визнання опера отримала у 1754 році, коли у

¹ «Від самого початку “Платея” вважалася надзвичайним твором, у чому й полягає складність віднесення її до певного жанру в той час, коли брак термінологічної узгодженості для одного й того ж твору був звичним явищем. За часів Рамо нерідко траплялися різні назви одного й того ж твору залежно від того, чи спиралась на друковане лібрето, чи на партитуру. У випадку з “Платеєю” в лібрето вона була названа буфонним балетом “*ballet-bouffon*”, таким чином наближаючись до італійського комічного жанру та комічної опери. У партитурі 1749 року, записаній під керівництвом Рамо, твір визначено як комедію-балет “*comédie-ballet*”. Однак «Платею» не можна порівнювати з цим напівпроспіваним, напіврозмовним жанром творчості Мольєра і Люллі. Музикознавці сьогодні погоджуються використовувати термін “лірична комедія” для позначення “Платеї”» [Oberti, 2013, p. 20].

² Сюжет опери заснований на міфологічній історії про болотяну німфу Платею — потворну, але самозакохану істоту, яку боги вирішують використати як жертву розіграшу. Зевс, щоб покарати ревниву Юнону, вдає, ніби закохався у Платею і хоче з нею одружитися. Засліплена марнославством Платея готується до весілля, але в розпал церемонії Юнона викриває обман. Зевс і Юнона миряться, а німфа стає об'єктом загального висміювання.

розпал суперечки буфонів (*querelle des bouffons*) музика Рамо постала як опозиція до інтермедії «Мандрівники» (*I viaggiatori*) Леонардо Лео (*Leonardo Leo*). Сам твір на той момент уже сприймали як шедевр французького оперного мистецтва.

Варто зазначити, що найбільше публіка критикувала сюжет опери. Лібрето Платеї створено Адрієном-Жозефом Ле Валуа д'Орвілем (*Adrien-Joseph Le Valois d'Orville*) на основі п'єси Жака Отро (*Jacques Autreau*) «Платея, або ревнива Юнона» (*Platée ou Junon Jalouse*), джерелом якої стала IX книга «Опису Греції» (*Description de la Grèce*) античного історика Павсанія (*Παυσανίας*). Цей сюжет, незвичний для опери XVIII століття, виявляється таким і для сучасної сцени, де кожен із постановників намагається втілити його унікальність. Досі «еталонною» і однією з найвідоміших залишається постановка 2002 року (сценічне життя якої продовжувалось протягом двох десятиліть) у Паризькій опері (*Opéra National de Paris*) під орудою Лорана Пеллі (*Laurent Pelly*) і Марка Мінковськи (*Marc Minkowski*). Ця постановка, здійснена в руслі експериментального напрямку інтерпретації творчості Рамо, по-новому втілювала закони барокової естетики: екстравагантні костюми та новаторська хореографія створювали додатковий драматургічний пласт, рельєфно відчувалися перегуки між різними епохами й культурами, підкреслювався акцент на чарівному, зведеному до рівня художнього принципу. Все це сформували яскраве, динамічне видовище, подібне до того, яким воно було за часів Рамо. Символічно, що виконавцем ролі Платеї у цій виставі був Пол Егню (*Paul Agnew*), який у постановці Луїзи Мюллер є головним диригентом оркестру.

Свої черги, концепційною основою постановки «Платеї» у режисурі Луїзи Мюллер стало реаліті-шоу (*Reality Show*), різновиди якого складають вагомую частину медійних передач та є феноменом культурного життя сучасного глядача. Як відомо, реаліті-шоу (або ж реаліті-телебачення — *Reality TV* в англomовному варіанті) є телепередачею, в якій за згоди всіх учасників відбувається демонстрація їхнього життя у звичайних або особливих умовах. Як жанр реаліті-шоу зародилося в США у 1948 році з появою програми «Прихована камера» (*Hidden/candid camera*), а вперше термін «реаліті-шоу» був ужитий у 1980-х роках. Тоді його використали, щоб описати новий вид програм, у яких розмивалась межа між реальністю та вигадкою.

В український телепростір реаліті-шоу увійшло у 1990-х роках у зв'язку з набуттям незалежності та більшою відкритістю до західних культурних впливів. Розвиток національних реаліті-шоу відбувався у контексті культурних і політичних трансформацій, уваги до української мови й культури та потреби у власному медійному продукті такого типу. Інтенсивне осмислення цього феномена впродовж останнього десятиліття відбувається й у численних публікаціях та наукових роботах, серед яких відзначимо дисертаційне дослідження В. Жукова. Він визначає реаліті-шоу як «гібридну, дисипативну телевізійну жанроформу, яка основана на реальності, провокує, спостерігає та супроводжує конфліктні ситуації та має на меті висвітлювати емоції людини й торкається її приватного життя» [Жуков, 2024, с. 71]. Проаналізувавши основні бажання глядачів реаліті-шоу за Стівеном Райсом (*Steven Reiss*), В. Жуков виявляє «три першопричинні цілі, на яких базується реаліті-шоу: 1. Бажання підглядати (спостерігати); 2. Бажання отримувати емоції; 3. Бажання засуджувати» [там само, с. 84]. Задоволення цих бажань психологи визначають основним чинником виняткової популярності різних форм відтвореної реальності у глядацької аудиторії.

У різних типологіях реаліті-шоу одним з найпопулярніших є різновид, який став концепційною основою постановки Луїзи Мюллер, а саме — шоу побачень, або ж дейтінг-шоу (*dating show*) — тип реаліті-шоу, в якому герої знайомляться, закоху-

ються, потрапляють у ситуації, де повинні підтверджувати свої почуття. «The Bachelor» («Холостяк», перший випуск відбувся у 2002 році) є синтезом кількох телевізійних форматів, що розвивалися протягом десятиліть. Серед них назовемо американські шоу знайомств у форматі ігор, де герой обирає одного партнера з кількох претендентів: «The Dating Game» («Гра у побачення», 1965), «The Newlywed Game» («Гра молодят», 1966), «Love Connection» («Любовний зв'язок», 1983), «An American Family» («Американська сім'я», 1973), «Big Brother / Survivor» («Великий брат / Вцілілий», 1999/2000) тощо. «The Bachelor» — модель сценічної реалізації «Платеї» — поєднав змагальність, конфлікти, спільне проживання учасників та механізм вибування в унікальному форматі «романтичного змагання на виживання».

Репрезентація ідеї вистави Луїзи Мюллер¹ відбувається вже в увертюрі й пролозі «Платеї» шляхом перенесення дії сюжету з висот гори Олімп класичної Греції в медійний простір нашого часу, а переосмислення комічного сюжету в контексті реаліті-шоу сприймається як сатира на подібні програми. Глядачеві представлена історія про те, що серіал компанії Olympus TV під назвою «Юпітер і Юнона» («Jupiter and Juno») опиняється на грані краху, коли багатостраждальна дружина покидає головного героя та зі скандалом йде з програми, залишаючи збентежену продюсерську компанію поспіхом складати нову програму. У той час як блискучий, красномовний Теспіс (Thespis) проводить «мозковий штурм», підживлюваний кавою (сучасною тверезою альтернативою винограду Вакха, який прославляється у пролозі), Мом (Momus) і Талія (Thalie) придумують нове шоу, в якому Юпітеру (Jupiter) обирають іншу партнерку, щоб врятувати рейтинги шоу. Отже, як і в інших сучасних постановках «Платеї» — наприклад, у сценічній версії Маріам Клеман (Mariame Clément) у Національній опері Рейну (Opéra national du Rhin) у Страсбурзі (2010) — сценічна дія прологу не відокремлена від наступних трьох актів, а представляє драматичну зав'язку усього твору, яка формує інтригу і дає імпульс подальшому розвитку сюжету.

Підкреслимо, що в оригіналі пролог має назву «Народження комедії» («Naissance de la comédie»), і Талія, муза комедії (у постановці це «режисерка» шоу), каже: «У співпраці з Момом я створю шоу, щоб виправити людські недоліки». Отже, у постановці Луїзи Мюллер роль деміургів і ляльководів належить не богам, а продюсерам, які буквально створюють шоу задля задоволення публіки. Яскравою демонстрацією концепції вистави є її візуальна презентація упродовж звучання увертюри. Блискуча (у прямому сенсі слова) графіка із зображенням божеств, які позують для зйомок, штучних хмар, золотистих колісниць та павича, графаретної романтичної символіки (Амура зі стрілами, сердець, троянди, яку традиційно вручають учасникам шоу «Холостяк») експонує ідею постановки у «заставці-візитівці шоу».

¹ Випускниця Університету Лоуренса (Lawrence University) та Університету Північної Кароліни (University of North Carolina) в Грінсборо. Керує резиденцією Національної оперної студії в Опері Норт (National Opera Studio residency at Opera North). Відзначена виданням Opera News за «захопливі, провокаційні постановки». Є режисеркою постановок «Травіати» («La traviata») у Даллаській опері (Dallas Opera) та «Повороту гвинта» («The Turn of the Screw») в опері Санта-Фе (Santa Fe Opera), «Діалогів кармеліток» («Dialogues des Carmélites») у Джульєрдській школі (Juilliard School). У 2024 році у Гарсінгтонській опері (Garsington Opera) поставила «Платею» («Platée») та в Опері Пінчгут (Pinchgut Opera) «Рінальдо» («Rinaldo»). Стала фіналісткою Міжнародної оперної премії 2024 року в категорії «Режисер», а постановка «Повороту гвинта» для опери Гарсінгтона отримала престижну нагороду Королівського філармонічного товариства (Royal Philharmonic Society). Див.: URL: <https://www.louisamuller.com/about>

Водночас втілення оперного сюжету є планом, розробленим режисерською командою (корпоративну приналежність якої демонструє уніформа з логотипом Olympus TV, навушники, блокноти тощо). Усе це показано на велетенському телеекрані, який представляє ще одну проєкцію реальності у виставі.

У центрі опери — образ Платеї, виконавцем ролі якої є непересічний співак Семюель Боден (Samuel Boden)¹. Головна героїня з'являється у перших сценах опери в ролі учасниці конкурсу купальників (про що свідчать відповідні атрибути — старомодні купальні шапочка й окуляри, ласти тощо), у другому акті змінить «купальний» образ на «балетний» («пачка» танцівниці з хвостом павича), а у фіналі буде вбрана у старомодну весільну сукню, контрастом до якої стане занадто яскравий макіяж. Для підкреслення «телевізійної» специфіки постановки Луїза Мюллер використовує такі деталі як, наприклад, прилаштування мікрофона на костюм Платеї під час її першої арії (у місці проживання учасників реаліті-шоу встановлюють велику кількість прихованих камер для фіксації подій, а учасники носять на собі апаратуру для постійного звукозапису). Пов'язаність із реаліті-шоу «Холостяк» яскраво втілена у перших сценах опери, де наяди (за лібрето це подруги Платеї) представлені в образах красунь-учасниць шоу, які мають еталонну модельну зовнішність. На початку акту ми бачимо їх прибуття з валізами до локації зйомок, а далі спостерігаємо гламурний відпочинок біля басейну та спілкування в очікуванні головного героя (ще один обов'язковий елемент шоу «Холостяк»).

Платею втілено не стільки як карикатуру і не у вигляді жаби, а як героїню, що, попри демонстративну наявність зовнішніх атрибутів сучасності, сприймається як дещо недоречна (про це свідчить очевидна неактуальність її вбрання, яке було модним півстоліття тому) у штучному гламурному світі пальм та басейнів, джакузі і коктейль-бару, шезлонгів та неонових вогнів на гігантському телевізійному екрані. Зрештою, як в опері Рамо, так і в постановці Луїзи Мюллер, Платея стає жертвою не лише завдяки жорстокому розіграшу, в якому опинилася, але й через власні ілюзії і нереалістичні амбіції. Як зазначає В. Жуков, «у контексті особистих цілей глядачів на основі аналізу найпопулярніших реаліті-шоу (зокрема “Холостяк” та “Холостячка”) було виявлено, що метою українських глядачів є: кохання, статус, заможність, романтика» [Жуков, 2024, с. 82]. Отже, чи можемо ми звинувачувати Платею в тому, що вона, попри надмірну наївність, прагне знайти щастя у коханні та досягненні вищого статусу?

¹ Семюель Боден здобув музичну освіту в Консерваторії музики та танцю Трініті Лабан (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance), яку закінчив у 2008 році. Ще під час навчання розпочав активну концертну діяльність у Великій Британії та за її межами, співпрацюючи з провідними ансамблями — Ex Cathedra, The Gabrieli Consort, The Sixteen, the Orchestra of the Age of Enlightenment та іншими. Є одним із найяскравіших виконавців сучасності, однаково успішним на концертній та оперній сцені. Репертуар С. Бодена охоплює широкий діапазон стилів — від ренесансних творів, лютеневих пісень і мадригалів до опер доби бароко та пізніших століть. Захоплення вивченням мов, зокрема французькою, призвело до зацікавлення французьким бароко. Як ліричний тенор, С. Боден досліджував репертуар «haute contre» та став виконавцем головних ролей в операх «Актеон» («Actéon») Шарпантьє (Charpentier) в Діжонській опері (Opéra de Dijon) та Опері Лілля (Opéra de Lille); «Іполіт і Арісія» («Hippolyte et Aricie») з ансамблем «Пігмаліон» («Pygmalion»), «Абаріс» («Abaris») і «Бореади» («Les Boréades») з «Музикантами Лувру» («Les Musiciens du Louvre») на фестивалі в Екс-ан-Провансі (Aix en Provence festival) тощо. Див.: URL: <https://www.samuelboden.com/biography/>

Образ Юпітера, в ролі якого постає Оссіан Хаскінсон (Ossian Huskinson), очікувано втілений через типаж альфа-героя, «який виконує всі правила реаліті-шоу краще за всіх персонажів, що являє собою зразок для наслідування, та є еталоном для інших або об'єктом мрій учасників, персонажів» [Жуков, 2024, с. 174]. Висміювання верховного бога втілено через гротескно-перебільшену демонстрацію ознак нарцисизму (атрибутами «успішності» якого є сонячні окуляри Ray-Ban, золотистий піджак на оголеному торсі та сріблясті шаровари, золотий товстий ланцюжок на шії тощо). Дружина Юпітера Юнона у виконанні Аннабель Кеннеді (Annabel Kennedy), яка стає мимовільною викривачкою жорстокого жарту у фіналі твору, відповідає божественному статусу чоловіка й також вбрана у золотаву сукню. Гіпертрофований шик «верхівки суспільства» втілений у надмірному використанні блискучих тканин та аксесуарів у костюмах божественних персонажів опери. Не випадково в одному з найвідоміших номерів опери — віртуозній арії (з другим акту) богині безумства та насмішки Фолії (La Folie), роль якої виконує Мірей Асселін (Mireille Asselin) — ця героїня представлена як поп-зірка, що спускається з небес спочатку у ролі барокового ді-джея (у блискучих темних окулярах, навушниках та глянцевою одязі оверсайз), а продовжує шоу як поп-діва у вузькій сріблястій сукні.

Музичне втілення драматургії опери було доручено диригентові з унікальним досвідом — Полу Егню, який досконало знає музику опери, оскільки виконував роль Платеї у чотирьох різних виставах (про що сам наголошує у допрем'єрному інтерв'ю¹). Це особливо глибоке знання музики Рамо є ключем до успіху вистави, музичний і сценічний плани якої пов'язані з ідеєю Луїзи Мюллер про те, що учасники реаліті-шоу так само вводяться в оману у своєму самолюбстві, як і бідолаха Платея. Хореографічні сцени постановки майстерно імітують стиль легкої розваги через послідовність дивертисментів із танцями та інтерлюдіями, вирішуючи проблему послідовного розвитку сценічної дії (танці режисерської групи з келихами у пролозі, дивертисмент учасниць шоу в коктейльних сукнях з надувними фламінго з першого акту, хореографія сучасних гуртів поп-музики у сцені з Фолією в другому акті тощо). Послідовність дивертисментних сцен в опері створює навмисно-іронічний коментар до ідеї реаліті-шоу як продукту епохи масового культурного виробництва та споживання, що виступає як знижена сучасна версія мистецьких винаходів.

Телепередачі звичайних суботніх вечорів мейнстрімових телевізійних каналів є традиційними розвагами широкої публіки та являють собою яскраве видовище, блискуче дійство в безтурботно ескапістському середовищі ресторану, басейну чи коктейль-бару. Втілюючи іронічну комедію про марнославство та емоційну безвідповідальність романтичних стосунків напоказ, Луїза Мюллер у своїй постановці викриває легковажність і поверхневність світу та нереалістичний погляд на процвітання рафінованих любовних стосунків, який пропагують телевізійні програми. Олімпійський світ набуває рис сучасної медійної культури — простору телевізійних реаліті-шоу, де панують гламур, емоційна напруга й конкуренція.

Проте ця зовнішня «реальність» виявляється лише позірною оболонкою, у якій відображається прагнення людини до створення свого ідеалізованого «я». Реаліті-жанр стає місцем зіткнення між образом і його репрезентацією, між екраном і повсякденням — тим простором, де виникають питання, ким ми є насправді. У реаліті-шоу вигадана, «зрежисована» дійсність видається за справжню, навіть більш дос-

¹ Пол Егню про Платею. Paul Agnew on Platée: Presto Presents. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0Ox4hUn_QSA&t=1s

товірну, ніж реальне життя, адже мас-медіа формують симуляції подій, які сприймаються як істинні. Подібну модель можна побачити й у сюжеті «Платеї», де розіграна історія ревності, флірту, обману й емоцій нагадує сучасну логіку телевізійного шоу. Адже сучасному глядачеві, як і французькій публіці XVIII століття, справжнє задоволення приносила не буденна реальність, а її театралізоване, емоційно насичене відтворення. Відмінність між цими двома типами реальності полягає у ступені дистанціювання. У реаліті-шоу демонструється начебто природне життя та спонтанна взаємодія ізольованої групи людей у певному середовищі. Глядачеві пропонується ілюзія повної свободи поведінки учасників і невтручання сценарію, що створює враження справжності подій. Натомість оперна публіка усвідомлює, що спостерігає художній твір, цілісну мистецьку форму, яка не претендує на безпосередність, а натомість відображає реальність через естетичну дистанцію.

Людина XXI століття часто перебуває у стані офлайнової самотності, компенсуючи його ілюзією насиченого соціального життя в онлайн-просторі. Утім, справжня реальність залишається набагато більш складною й багатовимірною, ніж будь-яке її відображення в медійному чи телевізійному форматі. Ця ідея підтверджена й останніми «кадрами» реаліті-шоу з Платеєю: зображення телеекрану мерехтить і зникає, не в змозі передати напружені пристрасті фіналу, а на останніх акордах опери згасає світло знімальних ламп, символізуючи драматичне завершення шоу. Роздуми про проблеми сучасного суспільства можна завершити «обнадійливим фіналом» і цитатою з інтерв'ю Луїзи Мюллер, яка цією постановкою закликає до людяності та гуманізму у ставленні до оточуючих: «Геніальність твору полягає в тому, що Платея справді завойовує наші серця, оскільки ми проводимо весь вечір, сміючись із неї та насолоджуючись жартом, і лише наприкінці розуміємо, що вона насправді увесь час була трагічною героїнею, а ми раділи її падінню... Мені найглибше резонує те, як легко ми можемо забути про людяність інших і недооцінити свою здатність завдавати шкоди. Ця ідея здається універсальною зараз, коли так багато наших взаємодій відбувається за екранами та аватарами, із небезпечною сумішшю анонімності та помилкової знайомості. Те, як у «Платеї» стирається межа між шоу та реальністю, стало відправною точкою для ідеї вистави ...» [Muller, 2024].

Висновки. Постановка «Платеї» Луїзи Мюллер дозволяє трактувати барокову оперу як феномен, здатний взаємодіяти з культурними практиками сьогодення, зокрема з реаліті-шоу. Якщо розглядати виставу крізь призму теорії С. Райса, три базові рушійні сили реаліті-шоу — прагнення підглядати, бажання переживати сильні емоції та потреба засуджувати іншого — виявляються універсальними для глядацької психології та простежуються як у музиці й драматургії опери Рамо, так і в її сучасній сценічній версії. Ці первинні імпульси визначають природу глядацької уваги і в бароковому театрі, і у телевізійному шоу: глядач приходить, щоб дивитися, переживати та судити, а митець — щоб керувати цим досвідом. Платея як персонаж стає точкою перетину цих механізмів. Ми спостерігаємо за нею, насолоджуємося ключовими емоційними моментами сюжету та несвідомо засуджуємо її наївність і марнославство. У цьому сенсі опера Рамо функціонує подібно до реаліті-шоу: вона провокує сміх, співчуття й збентеження, і головне, змушує глядача усвідомити власну готовність або неготовність до співпереживання.

Таким чином, «Платея» — це не лише барокова комедія й не просто сучасна попкультурна алюзія, а модель поведінки публіки у ситуації споглядання чужого падіння. У фіналі, коли екран гасне й шоу припиняється, увиразнюється головне: сміх, яким ми супроводжували шлях героїні, був проявом наших глибинних бажань,

тих самих, що живлять рейтинги реаліті-телебачення. У постановці Луїзи Мюллер «Платея» Жана-Філіпа Рамо не лише витримує діалог із реаліті-форматом, а й демонструє його психологічні основи. Вона повертає барокову оперу у сферу живого досвіду, нагадуючи, що театральність є не протилежністю реальності, а одним із способів її пізнання. І якщо реаліті-шоу апелює до несвідомих людських бажань, то барокова опера здатна їх виявити й перетворити на мистецьке висловлювання, стати способом саморефлексії суспільства, що спостерігає за собою через екран, сцену й дзеркало водночас.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артем'єва В. Б. Оперні твори Жана-Філіпа Рамо в сучасних постановках. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 2. Київ, 2016. С. 53–59.
2. Грабарчук О. М. Реаліті-шоу: всередині зображення. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Вип. 14. Київ, 2018. С. 87–93.
3. Даньшина В. Б. «Платея» у жанровій панорамі творчості Жана Філіпа Рамо. *Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства*. Вип. 27. Київ, 2008. С. 74–84.
4. Жуков В. В. Реаліті-шоу в українському телевізійному просторі: культурологічний аспект творення : дис. ... доктора філософії : 034 Культурологія / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2024. 218 с.
5. Решетнік Г. І. Реаліті-шоу в контексті «постдокументальної» культури: критика текстуального підходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Вип. 3. Київ, 2024. С. 64–70.
6. Anderson N. Rameau's Platée Burlesque or grotesque? *Early Music*. Volume 11, Issue 4, October 1983. Pp. 505–509. URL: <https://surl.li/lhwwce> (дата звернення 19.10.2025).
7. Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York. Dover Publications inc., 1989. 631 p.
8. Harris-Warric R. Jean Philippe Rameau, Platée. Opera omnia: series 4, Vol. 10. ED. M. Elisabeth C. Bartlet. Kassel: Bärenreiter, 2005. pp. 435. *Eighteenth Century Music*, 4(1), 159–163. URL: <https://surl.li/kuujjm> (дата звернення 29.09.2025).
9. Muller L. Louisa Muller on Garsington Opera's Platée. 2024. URL: <https://surl.li/eqtqvh> (дата звернення 22.09.2025).
10. Oberti L. Platée-Dossier pédagogique-Opéra comique. 2013. URL: <https://surl.li/hwwcso> (дата звернення 15.10.2025).
11. Thomas D. A. Rameau's Platée returns: A case of double identity in the Querelle des bouffons. *Cambridge Opera Journal*, 18(1), 2006. P. 1–19. URL: <https://surl.li/tcqctm> (дата звернення 17.10.2025).

REFERENCES

1. Artemieva, V. (2016). Operni tvory Zhana-Filipa Ramo v suchasnykh postanovkakh [Operas by Jean-Philippe Rameau in contemporary productions]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Chasopys of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 2. Kyiv, pp. 53–59. [in Ukrainian].
2. Hrabarchuk, O. (2018). Realiti-shou: vseredyni zobrazhennia [Reality shows: inside the picture]. In: *Kulturolohichna dumka : zb. nauk. pr.* [Cultural Studies: Collection of Scientific

Papers]// National Academy of Arts of Ukraine, Institute of Cultural Studies. Issue 14. Kyiv. pp. 87–93. [in Ukrainian].

3. Danshina, V. (2008). «Plateia» u zhanrovii panorami tvorchosti Zhana Filipa Ramo [“Platee” in the genre panorama of Jean-Philippe Rameau's work]. In: *Kyivske muzykoznavstvo. Teoretychni ta istorychni problemy mystetstvoznavstva* [Kyiv Musicology. Theoretical and Historical Problems of Art Studies]. Issue 27. Kyiv. pp. 74–84. [in Ukrainian].

4. Zhukov, V. (2024). Reality shows in Ukrainian television: the cultural aspect of creation [Realiti-shou v ukrainskomu televiziinomu prostori: kulturolohichni aspekt tvorennia]. Doctor of Philosophy degree in Cultural Studies, specialty 034. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. 218 p. [in Ukrainian].

5. Reshetnyk, H. (2024). Realiti-shou v konteksti «postdokumentalnoi» kultury: krytyka tekstualnoho pidkhodu [Reality Show in the context of – Post-Documentary Culture: Critics of Textual Approach]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk.* [Zhurnal National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal]. Issue 3. Kyiv. pp. 64–70 [in Ukrainian].

6. Anderson, N. (1983). Rameau's Platée Burlesque or grotesque? In: *Early Music*, Volume 11, Issue 4, pp. 505–509. Available at: <https://surl.li/vmkyrb> (accessed: 19.06.2025).

7. Girdlestone, C. (1989). Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York. Dover Publications inc., 631 p. [in English].

8. Harris-Warric, R. (2005). Jean Philippe Rameau, Platée. Opera omnia: series 4, Vol. 10. ED. M. Elisabeth C. Bartlet. Kassel: Bärenreiter, 2005, 435 p. *Eighteenth Century Music*, 4(1), 159–163. Available at: <https://surl.li/kuyjmm> (accessed: 29.09.2025) [in English].

9. Muller, L. (2024). Louisa Muller on Garsington Opera's Platée. Available at: <https://surl.li/kytrsx> (accessed: 22.09.2025) [in English].

10. Oberti, L. (2013). Platée-Dossier pédagogique-Opéra comique. Available at: <https://surl.li/hwwcpo> (accessed: 15.10.2025) [in English].

11. Thomas, D. A. (2006). Rameau's Platée returns: A case of double identity in the Querelle des bouffons. *Cambridge Opera Journal*, 18(1), 1–19. Available at: <https://surl.li/tcqctm> (accessed: 17.10.2025) [in English].

VIRA ARTEMIEVA

Artemieva, Vira — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347613

FRENCH BAROQUE OPERA AND REALITY TV: POINTS OF INTERSECTION

Relevance of the study. It lies in considering the production of *Platée* by Jean-Philippe Rameau (Garsington Opera, 2024, directed by Louisa Muller) as a vivid example of artistic dialogue between the Baroque and contemporary culture. The research highlights the unique nature of Rameau's *Platée* — a work whose genre hybridity and irony constantly attract modern stage directors, inspiring innovative interpretations through the lens of today's media formats.

The main objective of the study is to identify the features of Louisa Muller's staging of *Platée* and to analyze the interaction between Baroque operatic aesthetics and the phenomenon of contemporary media culture, particularly reality television and its subgenre — dating shows.

The methodology includes historical-stylistic (to determine the original Baroque context of Rameau's opera), comparative-analytical (to trace the specifics of stage interpretation, scenography, and costume design), as well as structural-functional, genre-stylistic, and intonational-dramaturgical methods (for a comprehensive examination of the work).

Results and conclusions. The study interprets *Platée* as a synthesis of Baroque theatricality and the aesthetics of twenty-first-century media spectacle. The production reveals parallels between the emotional expressiveness of Baroque opera and the performative nature of reality TV, where the boundary between authenticity and simulation becomes blurred. Muller's concept, based on the format of dating shows such as *The Bachelor* or *Love Island*, recontextualizes the mythological plot from Pausanias's *Description of Greece* as a satire on contemporary culture of visibility and emotional exhibitionism. Through ironic play with reality, illusion, and theatricality, the production exposes the continuity between Baroque and modern conceptions of human nature. It is concluded that Rameau's *Platée* in Muller's version demonstrates the openness of Baroque opera to reinterpretation and its relevance within the dialogue between theatre and media culture.

Keywords: Jean-Philippe Rameau's work, *Platée*, baroque opera, vocal art, contemporary staging, reality show, media culture

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 16.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025