

УДК 782:792.02:792.54(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356093

РЖЕВСЬКА М. Ю.

Ржевська Майя Юріївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

mrzhevaska@knutkt.edu.ua

© Ржевська М. Ю., 2026

ПОСТОПЕРА: СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ КОМПОЗИТОРА І РЕЖИСЕРА

Поставлено питання про необхідність аналізу мистецької комунікації між учасниками роботи над музично-сценічним твором на різних стадіях його підготовки та презентації. Запропоновано класифікацію новітніх постановок оперних творів за критерієм режисерського підходу до роботи з музично-літературним текстом: режисер як інтерпретатор композиторського задуму; режисер як автор оперної вистави (Regieoper); режисер і композитор як співавтори оперної вистави (Postopera). Зазначено, що виразна тенденція поширення практики постановок, які відповідають модусу постопери, почала формуватися в останній третині ХХ століття і не втрачає інтенсивності дотепер. Окреслено засади творчості композитора С. Сілвермана і режисера/лібретиста Р. Формана та обрії їхньої спільної діяльності, охарактеризовано особливості вистави «Кроки слона» (1968). Висвітлено жанрово-стильові риси та обставини постановки (2006) та поновлення (2026) комедійної пост-рок опери «Що одягнути» (автори – Р. Форман у колаборації з композитором М. Гордоном). На прикладі «Мадригальної опери» («твору з відкритим фіналом») Ф. Гласса показано потенціал нереалізованих театральних проєктів. Проаналізовано результати об'єднання жанрових можливостей опери й перформативних ресурсів циркового мистецтва у творчому тандемі Ф. Гласс/Т. Бйорфорс (вистава «Циркові дні і ночі», 2021); показано механізми реалізації міжкультурної комунікації митців США і Європи, у тому числі через діяльність заснованого Р. Вілсоном *The Watermill Center*. Стверджується, що модус постопери, що стала вагомим складником театального процесу, має різноманітні прояви і реалізовується в унікальних за творчими рішеннями і характером функціонування експериментальних музично-сценічних проєктах, що сприяють розширенню меж оперного мистецтва.

Ключові слова: постопера, музично-сценічний твір, експеримент, оперна режисура, співтворчість С. Сілвермана і Р. Формана, співтворчість Р. Формана і М. Гордона, опери Ф. Гласса, циркове мистецтво.

Вступ. Неоднорідність і строкатість сучасних мистецьких явищ, що об'єднуються поняттям «музичний театр», ставить перед дослідником широке коло питань. Багато з них є цілком традиційними, укоріненими в професійних музикознавчих практиках. Вони стосуються дослідження конкретних продуктів композиторської творчості (опер, балетів, оперет, мюзиклів) в усій повноті їхніх жанрово-стильових характеристик, простеження творчої траєкторії того чи іншого митця або цілої композиторської школи, висвітлення діяльності окремих виконавців та інтерп-

ретаторських стратегій, а також жанрових і стильових модифікацій у різних пластах музичної культури (в академічній та популярній музиці). Однак мистецькі процеси сьогодення суттєво розширюють спектр проблем у бік необхідності аналізу специфічної комунікації між учасниками підготовки й презентації музично-сценічного твору на різних стадіях: формулювання режисерської та сценографічної концепції, створення музично-літературного тексту, перенесення до сценічного простору. Характер таких комунікацій залежить від багатьох чинників і безпосередньо впливає на творчий результат.

Аналіз останніх досліджень. Поміж численних праць, присвячених проблемам сучасного функціонування оперного мистецтва, особливе місце посідають дослідження Марини Черкашиної-Губаренко, серед яких виокремимо монографію «Оперний театр у мінливому часопросторі» з її багатством аналізованого емпіричного матеріалу, глибиною й влучністю узагальнень [Черкашина, 2015]. Цінним внеском до оперознавства стала нещодавно видана книжка Юрія Чекана — присвячене оперному театру дослідження, де цей дивовижний феномен розглядається в його історичній мінливості, інтегрованості до соціокультурного простору та конкретних (аж до конструктивних) проявах [Чекан, 2024].

Спроба систематизації численних статей дозволяє виокремити ті з них, що мають узагальнюючий характер [Berehova, 2020; Соломонова, 2021] або присвячені розгляду мистецьких явищ, які репрезентують музичний театр: композиторську творчість [Ващенко, 2023] чи окремих творів [Ветров, 2023].

Особливої уваги у контексті цієї статті заслуговують дослідження, присвячені режисерським практикам [Вовкун, 2020] та сценічному втіленню окремих творів [Єфіменко, 2021] — тексти, де аналіз конкретних явищ та тенденцій сусидить з важливими міркуваннями концептуального ґатунку. Приміром, Аделіна Єфіменко, висвітлюючи особливості втілення на сучасній сцені бетховенського тексту, звертає особливу увагу на закладену у дві нещодавні постановки специфіку комунікації з аудиторією і констатує, що здійснені Тобіасом Кратцером та Гремом Віком інтерпретації «Фіделіо» «увиразнюють тенденцію до зміщення акцентів у жанрі опери в бік перформансу, візіо- і медіа-арту, документального й імерсійного (очевидно, імерсивного. – М. Р.) театру» [Єфіменко, 2021, с. 20]. Проблема мистецьких комунікацій у роботі над музично-сценічним твором також ставала предметом дослідницької уваги, зокрема в проєкції на бродвейський мюзикл [Ржевська, 2025].

Мета статті — окреслити специфіку творчої взаємодії композитора і режисера при роботі над музично-сценічними проєктами, які належать до числа репрезентантів постопера.

Методологія наукової розвідки ґрунтується на інтердисциплінарному підході, що відповідає природі досліджуваного явища. Застосовано такі методи: структурно-функціональний аналіз, компаративні методи (порівняльно-описовий та порівняльно-аналітичний), методи систематизації та типологізації.

Результати дослідження. Одне з ключових понять цієї статті — постопера (postopera) — не набуло наразі широкого розповсюдження, використовується подеколи довільно, а отже, потребує визначення. Окреслимо його зміст та обсяг, здійснивши спробу упорядкувати величезний масив новітніх оперних вистав. Як видається, усю множину постановок можна поділити на три групи, взявши за основу класифікації критерій режисерського підходу до роботи з музично-літературним текстом.

1. *Режисер як інтерпретатор композиторського задуму.* Ситуація, коли постановник опери добре розуміє специфіку музичної драматургії та характер співвід-

ношення останньої зі словом, покладеним на музику. Підхід, який вимагає від режисера високого професіоналізму, а втім, зовсім не виключає «відповідності інтерпретації художнім інтенціям свого часу», здатності «актуалізувати художні ресурси своєї епохи» [Соломонова, 2021, с. 107]. До цієї ж категорії віднесемо спроби реконструкції автентичних постановок барокових опер (як-от «Кадм і Герміона» Ж.-Б. Люллі в *Opera Comique*, 2008) та стилізованих постановок у дусі «історично інформованого виконавства» («Артаксеркс» Л. Вінчі у Національній опері Лотарингії, 2012).

2. *Режисер як автор оперної вистави: так звана «режисерська опера» (Regieoper)*. Розгляд аргументів pro et contra у гострій полеміці, що найчастіше виникає навколо подібної режисерської позиції, не входить до завдань цього дослідження. Зазначимо лише, що масив утворених в результаті такого підходу постановок є гетерогенним. Шкала міри втручання постановника у вихідний музично-літературний текст може бути широкою та гнучкою навіть за умови приходу до незнайомої театральної сфери режисера драматичного театру, який не має відповідної освіти й досвіду (що найчастіше і відбувається). Точкою відліку можна вважати позицію Мері Циммерман (Mary Zimmerman), теперішньої режисерки Метрополітен опера, згідно з якою режисер в опері — «слуга цієї музики» [Maldonado, 2021]¹. На іншому полюсі — «повний розрив з авторським задумом і класично-постановочними традиціями» [Вовкун, 2020, с. 210], нерозуміння й повне ігнорування музичної драматургії, ставлення до музики як необов'язкового фону для втілення власних ідей².

3. *Режисер і композитор працюють як співавтори від початкового формулювання творчого задуму до фінального створення постановки*. Саме для такої взаємодії видається доцільним використати термін постопера (Postopera), запропонований сербською дослідницею Єленою Новак [Novak, 2017]. Її увагу привернули опери, народжені у творчих тандемах Луї Андріссена (Louis Andriessen) і Пітера Гріневея (Peter Greenaway), Стіва Райха (Steve Reich) і Берил Корот (Beryl Korot), Луї Андріссена і Гала Гартлі (Hal Hartley), а також одноосібні проекти Філіпа Гласа, Мішеля ван дер Аа (Michel van der Aa) та Лорі Андерсон (Laurie Anderson). Тож використовуємо термін Postopera для позначення особливого типу оперних вистав, народжених у безпосередній взаємодії композитора і режисера³. Нерідко твори, що з'явилися

¹ Варто зазначити, що ставлення до музики як принципово важливого вихідного пункту в роботі режисера не пов'язане з естетичними засадами різних митців. Приміром, відомий сміливістю своїх концепцій Ромео Кастеллуччі неодноразово висловлював подібну точку зору.

² Один із останніх і вдалих прикладів із практики українських оперних театрів — запрошення відомого театрального режисера Ростислава Держипільського, який до того часу не мав досвіду роботи з оперним текстом, для постановки опери Алли Загайкевич на лібрето Сергія Жадана «Вишиваний. Король України» у харківській «Схід Опері». Навіть глибоке проникнення у композиторський задум та суголосна з ним побудова власного рішення вистави не компенсували на початку роботи відсутність розуміння особливих принципів локалізації артистів-вокалістів на сцені, пов'язаних із необхідністю комунікації з диригентом чи злагодженості ансамблевого звучання. Як згадує один із виконавців, на репетиціях виникали ситуації, коли «співаки не могли побачити диригента в певних мізансценах» [Ветров, 2023, с. 33]. Деякі проблеми так і не вдалося вирішити. Зокрема, їх створювала велика триярусна конструкція, що стала основою сценографії: «...коли ти стоїш на третьому ярусі, відстань до диригента становить близько 20 метрів, оркестр майже не чути, що значно ускладнює виконання сценічних завдань», — зазначає учасник вистави [Ветров, 2023, с. 34].

³ В окремих випадках авторами сценічної концепції та постановниками розглянутих Є. Новак опер виступали самі композитори.

в результаті такої колаборації, функціонують в особливий спосіб: музична, літературна і сценічна складові утворюють в них настільки органічний синтез, що це принципово виключає можливість появи альтернативних варіантів. Інакше кажучи, сформований у тісній співпраці митців творчий задум від початку передбачає цілком конкретну сценічну реалізацію музично-літературного матеріалу, що в більшості випадків зумовлює унікальність синтетичного художнього організму: навіть у разі поновлення вистав після великих перерв або перенесення їх на інші сцени зберігається не лише музичний текст, а й режисерська та сценографічна концепції. Додамо до цього, що автори подібних творів, як правило, є втілювачами новаторських (авангардних) інтенцій, схильними до найсміливіших експериментів¹.

Поширення практики такого роду постановок утворює виразну тенденцію, що почала формуватися в останній третині ХХ століття і не втрачає інтенсивності дотепер. Найвідомішим (і багаторазово дослідженим) оперним спектаклем, який її репрезентує, є «Ейнштейн на пляжі» (1976), де режисер Роберт Вілсон і композитор Філіп Гласс виступили як співавтори [Novak, 2019]. А проте подібну практику ще раніше запровадили інші американські митці: композитор Стенлі Сілверман (Stanley Silverman, нар. 1938) і режисер та лібретист Річард Форман (Richard Foreman, 1937–2025). Результатом спільної роботи цього тандему стали сім музично-театральних проєктів, створюваних впродовж досить тривалого періоду: «Кроки слона» (1968), «Чарівний театр доктора Селаві» (1972), «Готель для злочинців» (1974), «Американська уява» (1978), «Мадам Адаре» (1980), «Africanis Instructus» (1986), «Кохання і наука» (1990). Жанрово-стильові особливості перелічених сценічних творів дають підстави для контраверсійних визначень (від опери до мюзиклу), що зустрічаємо в критичних та наукових працях.

Принципова еkleктичність музики названих творів напряму витікає з естетичних настанов і професійних можливостей С. Сілвермана — композитора, диригента, аранжувальника, гітариста, який здобував освіту під орудою Леона Кірхнера і Даріуса Мійо і водночас грав у джазовому квінтеті, а пізніше мав досвід успішної співпраці з такими майстрами, як П'єр Булез і Пол Саймон, Тілсон Томас і Стінг. Зануреність С. Сілвермана у сучасний інтонаційний простір в усій різноманітності проявів останнього визначає широту творчої палітри митця, забезпечену багатством композиторського інструментарію. «Я прагнув балансувати між розважанням і тим, щоб мене скинули зі сцени [через складність музичної мови]», — згадує він про свої відчуття в роботі над оперою «Кроки слона» [Filichia, 2013]; а втім, цей коментар може сприйматися як девіз усієї його творчості².

Для Р. Формана, визнаного нині «іконою авангардного театру», робота над першою оперною виставою збіглася у часі із заснуванням «Онтологічно-істеричного театру», де митець здійснював радикальні експерименти як драматург, режисер та продюсер. Будучи автором лібрето до «Кроків слона», Р. Форман запропонував свої послуги постановника після відмови Майка Ніколса (Mike Nichols), відомого бродвейського режисера, який тоді щойно блискуче дебютував у кіно («Хто боїться

¹ Саме такому типу взаємодії відповідала робота композиторів І. Разумейка і Р. Григоріва з режисером В. Троїцьким у формації Nova Opera. У їхніх проєктах останніх років (Opera Aperta) функція постановників перейшла до композиторів-співавторів.

² Кілька інтерв'ю щодо роботи над «Кроками слона» С. Сілверман дав у 2013 році у зв'язку із виданням відеозапису вистави компанією Sony Music Entertainment у записі Columbia Masterworks (2013).

Вірджинії Вульф», «Випускник»). Результатом стала вистава, яку сприймали як «страшне радіошоу» та «феєрію поп-опери», де музика С. Сілвермана, основана на концепції «чотирьох “р”» (ренесансний мадригал, регтайм, рок і рага) у поєднанні з циганськими мотивами, атональною та електронною музикою та поп-жанрами 1930-х рр. [Filichia, 2013], накладалася на образи лібрето в дусі «потоків свідомості» та «сенсорний штурм» у візуальній складності й абсурдистсько-сюрреалістичній манері режисури Р. Формана. Згодом, у 2013 році, С. Сілверман розповідав про виникнення музичного матеріалу твору як «своєрідного невідредагованого життєвого дослідження музики», посилався на вплив театральних праць К. Вайля і П. Гіндемита і стверджував, що саме Р. Форман надав твору «хребет», допомагаючи об'єднати розрізнені музичні елементи в єдине ціле [Stanley Silverman, 2014].

Практика сумісної роботи з композитором над оперною виставою не обмежилася для Р. Формана колаборацією із С. Сілверманом. У 2006 році він став ініціатором нового музично-театрального проєкту — опери «Що одягнути» на власне лібрето з музикою Майкла Гордона (Michael Gordon, нар. 1956). М. Гордон на той час вже мав досвід експериментів у галузі музичного театру: на початку 1990-х років він презентував у Нью-Йорку та Відні свою відео-оперу «Ван Гог» на основі фрагментів справжніх листів художника¹. Композитор згадує, що з великим ентузіазмом сприйняв пропозицію про співпрацю, хоча мав певні труднощі із розумінням задуму Р. Формана: «Річард надіслав мені три сценарії, кожен коротший від попереднього. Він поставив тільки одну умову: я можу вільно поводитися з текстом, але мушу залишити качку. ... Збентежений текстом, я попросив Річарда прочитати і зробити запис версії сценарію. Прослуховування все прояснило» [Michael Gordon, 2026]. Так через проникнення до авторської інтонації та втілення її в музиці виник сценічний твір, після прем'єри якого у 2006 році рецензент «Los Angeles Times» написав, що він презентує «музичний театр для непідготовлених, ви відкриваєте його для себе, дивлячись, слухаючи та дивуючись» [цит. за: Michael Gordon, 2026]. Приводів для здивування ця *комедійна пост-рок-опера* дає більш ніж достатньо, починаючи від «тиражування» головної героїні Мадлен Ікс (на сцені вона представлена одразу кількома виконавицями) та присутності величезних качок, що грають в гольф, — до сценографії в дусі сюрреалістичного живопису й відповідних за стилем костюмів дійових осіб та багаточислової за стилістикою музики М. Гордона, про яку пишуть, що вона поєднує в собі «лють панк-року, нервовий блиск фрі-джазу та непримиренність класичного модернізму» [Ross, 2012].

Вистава 2006 року сприймалась як така, «чим могла би бути американська опера, якби модель Вірджилі Томсона/Гертруди Стайн 30-х років стала мейнстрімом і продовжувала розвиватися»² [Vincentelli, 2026]. Аналогія не випадкова: Р. Форман неодноразово стверджував, що вважає Г. Стайн головною постаттю в літературі ХХ століття [Davu, 1978, p. 108; Foreman, 2013] і визнавав її безсумнівний вплив на авангардне мистецтво в цілому і театр зокрема.

¹ Відеоряд створив відео- і кінорежисер Елліот Каплан (Elliot Caplan), відомий зокрема своєю співпрацею із Джоном Кейджем у створенні відеокліпів для Фонду танцю Мерса Каннінгема (Merce Cunningham Dance Foundation), які транслювалися на американському каналі PBS та на телеканалах 35 інших країн.

² Очевидно, тут мається на увазі опера В. Томсона на лібрето Г. Стайн «Четверо святих у трьох актах» (1928). Ще одна опера на лібрето Г. Стайн «Мати всіх нас» була завершена композитором після смерті письменниці, у 1947 році.

Сучасний інтерес до твору спонукав менеджмент Бруклінської академії музики (ВАМ) та продюсерської компанії Beth Morrison Projects ініціювати поновлення постановки (у якому сам Р. Форман не зміг взяти участь за станом здоров'я). Вистава «Що одягнути» 2006 року була точно відтворена і презентована у січні 2026-го на фестивалі «Prototype», орієнтованому на показ нових опер високої якості, на сцені ВАМ (фактично у продовження фестивалю «NEXT WAVE» 2025). Подія мала значний резонанс; критики міркували щодо закладених у ній сенсів (наприклад, вбачаючи у творі альянсу на «Гидке каченя» Г.-К. Андерсена [Mandell, 2026]) та погоджувалися у тому, що «контрольований хаос, який розгортається на сцені, заразливий і викликає запаморочливе почуття захоплення» [Vincentelli, 2026].

Модуси співпраці композиторів і постановників вистав, подібні описаному, здобули поширення не лише у США, але й у Європі. Процеси міжкультурної комунікації увиразнилися в тому числі в обміні творчим досвідом між митцями з різних континентів. Характерна у цьому сенсі історія постановок опер Ф. Гласса: відомо, що низка його оперних творів вперше побачила сцену саме в європейських театрах.

Відкритість композитора до співпраці з постановниками потенційної вистави переконливо ілюструють його коментарі до камерної «Мадригальної опери» (1979–1980) — твору для шести голосів (сопрано, мецо-сопрано, альт, тенор, баритон, бас), скрипки і альту, що так і не побачив сцени, хоча і був написаний у розрахунок на постановку в Нідерландах¹. Значно пізніше Ф. Гласс вказував, що це «опера з невизначеним сюжетом», при роботі над якою він керувався ідеєю «написання музично-драматичного твору, який при різних режисерських вказівках міг бути реалізованим з різним оповідальним змістом» [Glass, 1987]. Ще один важливий коментар, з якого дізнаємося, що модель «Мадригальної опери» («твору з відкритим фіналом») реалізувалася також при роботі з іншим музичним матеріалом: «...є кілька моїх творів ... які повністю написані з точки зору музики, але чекають внеску інших, поки невідомих авторів, щоб бути завершеними для театру» [Glass, 1987].

З Нідерландами пов'язана історія появи другої великої опери композитора, «Сатьяграха», створеної на замовлення міської ради Роттердама і вперше представленої у 1980 році на сцені муніципального театру Stadsschouwburg. Прем'єра у США відбулася вже наступного року, причому склад постановочної групи був майже незмінним за одним винятком: замість автора першої версії Девіда Паунтні (David Pountney) функції режисера виконав Ганс Ньювенхейс (Hans Nieuwenhuis). Важливо зазначити, що постановка Г. Ньювенхейса була, по суті, відтворенням концепції Д. Паунтні. «Сатьяграха» у США від початку подавалася як фестивальний продукт: перше виконання — в особливій локації, в театрі Артпарку біля Ніагарського водоспаду, друге — в рамках фестивалю ВАМ «NEXT WAVE» 1981.

Не вдаючись до переліку наступних європейських і американських постановок, звернімо увагу на важливу в контексті проблеми постопери обставину: через кілька десятиліть «Сатьяграха» знову потрапила до програми фестивалю «NEXT WAVE» 2018, але цього разу — «в блискуче задуманому шведському поєднанні співу й цирку» [Paget, 2018] у постановці режисерки Тільде Бйорфорс (Tilde Björfors), здійсненій у 2016 році у Стокгольмському оперному театрі Folkoperan за участі компанії Cirkus Cirkör, яку заснувала й очолювала мисткиня.

¹ Кілька років по тому Ф. Гласс створив на замовлення Голландського фестивалю ще одну камерну оперу за концепцією нідерландського режисера і художника Роба Малаша (Rob Malasch) — «Фотограф» (була виконана в рамках фестивальної програми 1982 року).

Робота над «Сат'яграхою» послужила свого роду «містком» до майбутнього унікального спільного проекту Ф. Гласса і Т. Бйорфорс — опери під назвою «Циркові дні і ночі» в театрі Мальме (2021). Їй передувала ще одна важлива подія — двотижнева резиденція Т. Бйорфорс у Центрі Вотермілл (The Watermill Center), заснованому колишнім співавтором Ф. Гласса Р. Вілсоном як міждисциплінарна «лабораторія мистецтв і гуманітарних наук, що надає світовому співтовариству час, простір і свободу для творчості та натхнення» (<https://www.watermillcenter.org/about/>).

Ідея об'єднання опери й перформативних ресурсів циркового мистецтва у можливому творчому тандемі саме з Ф. Глассом виникла у Т. Бйорфорс під впливом низки обставин. Ще при першому прослуховуванні музики «Сат'яграхи» вона відчула притаманний деяким фрагментам твору характер «досконалої циркової музики» [Phillip Glass, 2021]. Той самий образний потенціал був закладений і в третій опері з «портретної трилогії», «Ехнатон», що у постановці Метрополітен Опера (2019) візуально оприявнюється у сценах із жонглерами та танцювальних оркестрових епізодах [Berehova, 2020, p. 220]. Більше того, з'ясувалося, що мистецькі позиції Т. Бйорфорс, апологета ідеї й послідовного практика так званого сучасного цирку, і автора численних музично-театральних творів Ф. Гласса не просто багато в чому збігаються, а й мають цілком конкретні точки перетину. Обидва захоплювалися поезіями Роберта Лакса зі збірки «Циркові дні і ночі»: для режисерки ці вірші стали дороговказом у дослідженнях психології циркових артистів [Phillip Glass, 2021], а композитор задовго до знайомства з нею навіть придбав права на використання циклу Р. Лакса і мріяв створити колись таку собі «циркову оперу» [Liber, 2021]. У відеоролику, присвяченому підготовці вистави, автор лібрето і давній співавтор Ф. Гласса, драматург Девід Генрі Хван (David Henry Hwang) коментує філософську глибину цих поезій: «Лакс уявляв цирк як акт творення, і цикл підготовки і демонтажу циркової вистави — це цикл самого життя» [Phillip Glass, 2021]. «На мій погляд, цирк як вид мистецтва — найдавніший, я думаю, що початки перформансу походять саме з цирку», — ділиться своїм баченням композитор і пояснює, що попри існуючі концепції впевнений, що коріння жанру опери містяться саме в цирку. Тому він прагне втілити своє відчуття цирку у власній музичній мові, намагаючись поєднати її з мовою руху і оповідністю. «Це історія опери, історія цирку, історія театру як історія розповідання історій, — говорить Ф. Гласс. — Це те, що ми знаємо, і те єдине, що ми можемо робити» [Phillip Glass, 2021].

Окремо відзначимо особливі умови реалізації проекту. У театрі Мальме відбулося десять вистав у період з 29 травня по 13 червня 2021 року, при цьому кількість відвідувачів відповідно до карантинних обмежень Швеції не мала перевищувати п'ятдесят осіб. Однак коло потенційних глядачів могло бути практично необмеженим, позаяк кожна вистава транслювалася в режимі реального часу завдяки ресурсам мережі Інтернет і була доступна в усіх регіонах¹. Це підтверджує факт оперативної реакції критиків з Лондона [Liber, 2021] та Лос-Анжелеса [Swed, 2021]; обидва високо оцінили творчий результат, охарактеризований в одній із рецензій як «симвіоз яскравої музики і чуттєвої дії» [Liber, 2021], а в другій — як результат поєднання «чарівної музики, тонкого лібрето та феєричної постановки» [Swed, 2021].

Об'єднана необхідністю втілення головної ідеї спільна робота на сцені циркових артистів (акробатів, жонглерів, повітряних гімнастів) із Cirkus Cirkör, співаків та інструменталістів (акордеон, віолончель, скрипка, кларнет, труба, бас-тромбон та

¹ Функціонування різних форм музичного театру в просторі Інтернету висвітлено в окремій статті [Ржевська, 2024].

ударні) забезпечила високу мистецьку якість вистави, позначену «глибоким поєднанням красномовності та розваги», «злиттям двох мистецтв у єдине ціле» [Swed, 2021]. Виразність візуальної складової посилювалась експресією сценографії й винахідливістю костюмів: тут і репліка однієї із моделей Яйої Кусами, і стильові запозичення з доробку Соні Делоне, В. Кандинського, К. Малевича (митців, зазначимо принагідно, безпосередньо пов'язаних з Україною) та П. Пікассо. При цьому основоположна роль головних авторів проєкту — композитора і режисерки — є незаперечною.

Висновки та перспективи дослідження. Висвітлені у статті мистецькі проєкти демонструють високий творчий потенціал модусу постопери, що стала вагомим складником сучасного театрального процесу. Унікальність кожного з таких музично-сценічних творів визначається низкою чинників. Головний із них — особливості творчих індивідуальностей, відкритість до експерименту та багатство професійних можливостей співавторів, що виявляються у їхній взаємодії в процесі роботи над майбутньою постановкою. Як результат, музично-театральна практика збагачується виставами, кожна з яких є концептуально продуманою й реалізованою у найнесподіваніших жанрових і стильових рішеннях. Подібне розширення меж оперного мистецтва може викликати широкий спектр реакцій — від захоплення до обурення, — проте його прояви завжди є непередбачуваними й такими, що здатні дивувати (а це чи не головний посыл його адептів).

Різноманітність творчих проєктів постопери зумовлює багатство векторів потенційних досліджень — від аналізу конкретних вистав до спроб виявлення певних тенденцій, як-от посилення функцій візуального складника у сценічному втіленні музично-літературного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ветров О. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 26–38. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.02>
2. Ващенко О. Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 7–25. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.01>
3. Вовкун В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 37. Київ, 2020. С. 207–211.
4. Єфіменко А. «Фіделіо» Людвіга ван Бетховена: партиципальність публіки в постановках Грема Віка і Тобіаса Кратцера». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 8–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172>
5. Ржевська М. Бродвейський мюзикл у просторі мистецької комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 142 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 76–87. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327881>
6. Ржевська М. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
7. Соломонова О. Інтерпретаційні стратегії сучасного музично-театрального мистецтва: тенденції, фактори. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені*

- П.І. Чайковського, Київ, 2021. Вип. 131 : *Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія*. С. 104–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224>
8. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів : Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.
10. Berehova O., Volkov S. Modern Opera of the Late 20th — Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4. P. 217–235. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2817>
11. Davy K. Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre: The Influence of Gertrude Stein. *Twentieth Century Literature*. 1978. Vol. 24. No. 1: Gertrude Stein Issue. P. 108–126. URL: www.jstor.org/stable/441069 (дата звернення: 20.12.2025).
12. Filichia P. Elephant Steps in Time. *Masterworks Broadway*. July 05, 2013. URL: <https://www.masterworksbroadway.com/blog/elephant-steps-in-time/> (дата звернення: 23.12.2025).
13. Foreman R. *The Manifestos and Essays*. New York : Theatre Communications Group, 2013. 180 p.
14. Glass P. *Music by Philip Glass* / Jones R. T. (ed.). New York : Harper & Row, 1987. 240 p.
15. Liber V. Circus Days and Nights. *British Theatre Guide*. 2021. URL: <https://www.britishtheatreinfo.com/reviews/circus-days-and-malmo-opera-sw-19923> (дата звернення: 12.01.2025).
16. Maldonado V. What's Opera, Director? *American Theatre : The online home of American Theatre magazine*. December 1, 2021. URL: <https://www.americantheatre.org/2021/12/01/whats-opera-director/> (дата звернення: 27.12.2025).
17. Mandell J. Prototype Festival: What To Wear. Richard Foreman's opera on beauty and ducks. *New York Theater*. January 17, 2026. URL: <https://newyorktheater.me/2026/01/17/prototype-festival-what-to-wear/> (дата звернення: 20.01.2026).
18. Michael Gordon. What to wear — New York premiere. January 7, 2026. URL: <https://michaeltgordonmusic.com/news/what-to-wear-new-york-premiere/> (дата звернення: 17.01.2026).
19. Novak J., Richardson J. *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. London : Routledge, 2021. 350 p.
20. Novak J. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. London : Routledge, 2017. 192 p.
21. Phillip Glass & Tilde Björfors talk about the new circus opera *Circus Days and Nights* [Video]. *Cirkus Cirkör*. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QTOPNVwqYVc> (дата звернення: 15.12.2025).
22. Paget C. Satyagraha (Folkoperan Stockholm, Cirkus Cirkör, BAM). *Limelight*. November 3, 2018. URL: <https://limelight-arts.com.au/reviews/satyagraha-folkoperan-stockholm-cirkus-cirkor-bam/> (дата звернення: 23.12.2025).
23. Ross A. Bang Theory. *The New Yorker*. December 30, 2012. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/07/bang-theory> (дата звернення: 15.12.2025).
24. Stanley Silverman – on the Music of Elephant Steps [Video]. *masterworksbwayVEVO*. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R9p3cONSSiA> (дата звернення: 25.11.2025).
25. Swed M. How Philip Glass turns the circus into opera that's magical and profound. *Los Angeles Times*. June 4, 2021. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-06-04/philip-glass-opera-circus-days-nights> (дата звернення: 05.01.2026).

26. Vincentelli E. Applying Richard Foreman's Off-Kilter Aesthetic (and Ducks) to Opera. *The New York Times*. January 14, 2026. URL: <https://www.nytimes.com/2026/01/14/arts/music/what-to-wear-richard-foreman-michael-gordon-bam.html> (дата звернення: 17.01.2026).

REFERENCES

1. Vietrov, O. (2023). «Vyshyvanyi. Korol Ukrainy» Ally Zahaikevych: dosvid vykonavskoho analizu [Alla Zahaikevych's opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine»: the experience of performance analysis]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Issue 67, pp. 26–38. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.02> [in Ukrainian].

2. Vashchenko, O. (2023). Nazustrich tradytsii: evoliutsiia muzychnoho teatru F. Glassa [Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Vol. 67, pp. 7–25. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.01> [in Ukrainian].

3. Vovkun, V. (2020). Tendentsii suchasnoi rezhysury v opernomu mystetstvi Ukrainy [The trends of modern directing in the opera art of Ukraine] In: *Mystetstvovnavchi zapysky* [Notes on Art Criticism]. Vyp. 37. Kyiv, pp. 207–211 [in Ukrainian].

4. Yefimenko, A. (2021). «Fidelio» Liudviha van Betkhovena: partytsypalnist publiky v postanovkakh Hrema Vika i Tobiasa Krattsera». In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 130: *History of music — 2020. Anniversary and memorable dates*. Kyiv, pp. 8–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172> [in Ukrainian].

5. Rzhavska, M. (2025). Brodveiskyi miuzykl u prostori mystetskoï komunikatsii [Broadway musical in the space of artistic communication]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 142: *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 76–87. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327881>

6. Rzhavska, M. (2024). Muzychnyi teatr u merezhi Internet: formotvorchyi ta komunikatyvnyi aspekty [Musical theater in Internet: aspects of form creation and communication] In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 139: *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111> [in Ukrainian].

7. Solomonova, O. (2021). Interpretatsiini stratehii suchasnoho muzychno-teatralnoho mystetstva: tendentsii, faktory [Interpretation strategies of contemporary musical and theatrical art: trends, factors]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 131: *Musical Interpretation: Theoretical and Performing Discourses*. Kyiv, pp. 104–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224> [in Ukrainian].

8. Chekan, Yu. (2024). Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia [The World That Truly Exists... Opera House in the Infrastructure of Musical Life]. Lviv : Vydavnytstvo UKU, 236 p. [in Ukrainian].

9. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori [The Opera Theatre in a Changing Spacetime]. Kharkiv : Akta, 2015, 392 p. [in Ukrainian].

10. Berehova, O., Volkov, S. (2020). Modern Opera of the Late 20th — Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9, No. 4, pp. 217–235. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2817> [in English].

11. Davy, K. (1978). Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre: The Influence of Gertrude Stein. In: *Twentieth Century Literature*. Vol. 24, No. 1: Gertrude Stein Issue, pp. 108–126. URL: www.jstor.org/stable/441069 (accessed: 20.12.2025) [in English].
12. Filichia, P. (2013). Elephant Steps in Time. *Masterworks Broadway*. July 05, 2013. URL: <https://www.masterworksbroadway.com/blog/elephant-steps-in-time/> (accessed: 23.12.2025) [in English].
13. Foreman, R. (2013). *The Manifestos and Essays*. New York : Theatre Communications Group, 180 p. [in English].
14. Glass, P. (1987). *Music by Philip Glass / Jones R. T.* (ed.). New York : Harper & Row, 240 p. [in English].
15. Liber, V. (2021). Circus Days and Nights. *British Theatre Guide*. 2021. URL: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/circus-days-and-malmo-opera-sw-19923> (accessed: 12.01.2025) [in English].
16. Maldonado, V. (2021). What's Opera, Director? *American Theatre : The online home of American Theatre magazine*. December 1, 2021. URL: <https://www.americantheatre.org/2021/12/01/whats-opera-director/> (accessed: 27.12.2025) [in English].
17. Mandell, J. (2026). Prototype Festival: What To Wear. Richard Foreman's opera on beauty and ducks. *New York Theater*. January 17, 2026. URL: <https://newyorktheater.me/2026/01/17/prototype-festival-what-to-wear/> (accessed: 20.01.2026) [in English].
18. Michael Gordon. What to wear — New York premiere. January 7, 2026. URL: <https://michaelgordonmusic.com/news/what-to-wear-new-york-premiere/> (accessed: 17.01.2026) [in English].
19. Novak, J., Richardson, J. (2021). *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. London : Routledge, 350 p. [in English].
20. Novak, J. (2017). *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. London : Routledge, 192 p. [in English].
21. Phillip Glass & Tilde Björfors talk about the new circus opera Circus Days and Nights [Video]. *Cirkus Cirkör*. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QTOPNVwqYVc> (accessed: 15.12.2025) [in English].
22. Paget, C. (2018). Satyagraha (Folkoperan Stockholm, Cirkus Cirkör, BAM). *Limelight*. November 3, 2018. URL: <https://limelight-arts.com.au/reviews/satyagraha-folkoperan-stockholm-cirkus-cirkor-bam/> (accessed: 23.12.2025) [in English].
23. Ross, A. (2012). Bang Theory. *The New Yorker*. December 30, 2012. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/07/bang-theory> (accessed: 15.12.2025) [in English].
24. Stanley Silverman – on the Music of Elephant Steps [Video]. *masterworksbwayVEVO*. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R9p3cONSsiA> (accessed: 25.11.2025) [in English].
25. Swed, M. (2021). How Philip Glass turns the circus into opera that's magical and profound. *Los Angeles Times*. June 4, 2021. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-06-04/philip-glass-opera-circus-days-nights> (accessed: 05.01.2026) [in English].
26. Vincentelli, E. (2026). Applying Richard Foreman's Off-Kilter Aesthetic (and Ducks) to Opera. *The New York Times*. January 14, 2026. URL: <https://www.nytimes.com/2026/01/14/arts/music/what-to-wear-richard-foreman-michael-gordon-bam.html> (accessed: 17.01.2026) [in English].

MAIIA RZHEVSKA

Rzhevskia, Maïia — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor at the Department of Theater Studies at I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>
mrzhevska@knutkt.edu.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356093

POSTOPERA: THE STAGE SPACE OF COMPOSER AND DIRECTOR CREATIVE COLLABORATION

Relevance of the study. The nature of contemporary artistic processes necessitates an analysis of the specific forms of communication among participants involved in the preparation and presentation of a musical-stage work at various stages: the formulation of the director's and scenographic concepts, the creation of the musical-literary text, and its transfer into the stage space.

The purpose of the article is to outline the specific features of creative interaction between the composer and the director in the development of musical-stage projects that belong to the phenomenon of postopera. **Research methodology.** The study is grounded in an interdisciplinary approach consistent with the nature of the phenomenon under investigation. The following methods are employed: structural-functional analysis; comparative methods (descriptive and analytical); and methods of systematization and typologization.

Results and conclusions. A classification of recent opera productions is proposed according to the director's approach to the musical-literary text: the director as interpreter of the composer's concept; the director as author of the opera production (Regieoper); and the director and composer as co-authors of the opera production (Postopera). It is noted that a distinct trend toward productions corresponding to the postopera mode began to take shape in the last third of the twentieth century and continues to develop. The creative principles of composer S. Silverman and director/librettist R. Foreman are outlined, and the features of the performance *Elephant Steps* (1968) are characterized. The genre-stylistic features and production contexts of the comedy post-rock opera *What to Wear* (2006; revival 2026) (R. Foreman in collaboration with composer M. Gordon) are examined. The example of F. Glass's *A Madrigal Opera* («a work with an open ending») demonstrates the potential of unrealized theatrical projects. The synthesis of operatic genre possibilities and the performative resources of circus art in the creative tandem F. Glass—T. Björfors (*Circus Days and Nights*, 2021) is analyzed; mechanisms of intercultural communication between artists from the USA and Europe are identified, including through the activities of The Watermill Center founded by R. Wilson. It is argued that the postopera mode, now a significant component of contemporary theatre, manifests itself in experimental musical-stage projects distinguished by innovative creative solutions and modes of functioning, thereby expanding the boundaries of operatic art.

Keywords: postopera; musical-stage work; experiment; opera directing; creative collaboration of S. Silverman and R. Foreman; collaboration of R. Foreman and M. Gordon; operas by F. Glass; circus art

Стаття надійшла до редакції 27.01.2026
Отримано після доопрацювання 04.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026