

Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін

Катерина Юдова-Романова^{1*}, Ігор Борко², Ірина Семененко²

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

²Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити специфіку конвергентних процесів між оперним та кіномистецтвом, що змінювалися під впливом технологічних і соціокультурних перемін. Комплексний міждисциплінарний підхід, заснований на музикознавчих, театрознавчих і кінознавчих методах аналізу, дав змогу розкрити механізми взаємовпливу цих мистецтв та адаптацію до викликів часу. *Результати дослідження.* Аналіз показує, що криза оперного жанру розпочалася в другій чверті XX ст., коли опера втратила зв'язок із традиційною аудиторією. Цей процес був зумовлений естетичними пошуками композиторів, які відходили від звичної музичної мови, створюючи складні для сприйняття публікою твори. З іншого боку, кіно швидко адаптувалося до потреб індустріального суспільства, пропонуючи доступний і зрозумілий формат масового мистецтва. У дослідженні проаналізовано культурну й соціальну динаміку цього періоду, зокрема занепад популярності опери та зміни в архітектурі оперних театрів. Вирішальну роль у зміні кіноаудиторії відіграла поява звукового кіно, яке запозичило багато елементів оперної культури, створюючи водночас власну художню мову. *Наукова новизна.* Вперше предметно й послідовно проаналізовано досвід конвергенції опери та кіно, зокрема те, як кіновиробництво не лише інтегрувало елементи оперної культури, а й адаптувало її до масового споживання, сприяючи демократизації опери як мистецтва. *Висновки.* Конвергенція опери та кіно має історію, яка відзначалася трансформаціями в обох мистецтвах. У XXI ст. опера має потенціал для оновлення завдяки використанню кінематографічних технологій, цифрових платформ і мультимедійних рішень. Поєднання традицій оперного мистецтва з кінематографом відкриває нові можливості для розширення аудиторії та збереження художньої значущості жанру в сучасному культурному просторі. Отримані результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення міждисциплінарних процесів у сфері музичного, театрального та кінематографічного мистецтва.

Ключові слова: опера; кінематограф; конвергенція; популяризація; глядач; художня трансформація

Для цитування

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

Вступ

Конвергенція в мистецтві — це процес зближення, взаємопроникнення та синтезу різних художніх форм, спричинений технологічними змінами, соціокультурними запитами та еволюцією медіа. Це явище виявляється у взаємодії традиційних і новітніх мистецьких форматів, що сприяє розширенню виразних можливостей і трансформації художнього досвіду.

Сьогодні конвергентні процеси активно відбуваються в різних сферах мистецької діяльності. У театрі використання технологій віртуальної та доповненої реальності розширює сценічний простір і залучає глядачів до інтерактивної взаємодії. Живопис інтегрується з цифровими технологіями, що викликало зародження NFT-мистецтва та появу мультимедійних виставок. У музиці відбувається інтеграція з відеоіграми: саундтреки у відеоіграх змінюються в реальному часі відповідно до

дій гравця, а концерти в віртуальному середовищі створюють нові форми сприйняття. Література теж адаптується до цифрового формату через гіпертекстові романи й інтерактивні книги. В архітектурі, апробуючи світлові інсталяції та впроваджуючи біотехнології, створюють змінні фасади.

Серед цих процесів особливої уваги заслуговує конвергенція опери та кінематографа. Опера, що століттями існувала як сценічне мистецтво, у цифрову добу почала набирати різних форм кінематографічної художньої виразності, що спричинило появу екранізованих вистав, кіноопер і трансляцій оперних постановок у кінотеатрах. Завдяки сучасним технологіям межі оперного жанру розширюються, роблячи його доступнішим для широкої аудиторії. Нині все більш очевидним стає те, що опера є жанром, який повинен адаптуватися до викликів часу й повернутися до соціальної та політичної активності. Українська дослідниця К. Станіславська (2016) стверджує: «Взаємодія оперного мистецтва з екранними технологіями обумовила нові особливості існування музично-драматичного жанру та спричинила якісно інший рівень оперної видовищності» (с. 230).

Водночас кінематограф, інтегруючи оперні елементи, збагачує власну естетику, залучаючи властиву опері експресивність і музичну драматургію. Дослідження цих конвергентних процесів дозволяє глибше зрозуміти механізми культурної адаптації й прогнозувати нові вектори розвитку мистецтва в умовах мультимедійного середовища.

Аналіз попередніх досліджень. Питання конвергенції опери та кінематографа розглядається в працях українських і зарубіжних авторів, які аналізують еволюцію оперного жанру, його кризи та адаптацію до сучасного аудіовізуального простору. Особливої уваги в цій царині заслуговують декілька досліджень. Д. Темблінг (Tambling, 1987) вивчає ідеологічні перетини між оперою та кіно, аналізуючи конкретні приклади їх зближення. К. Горбман (Gorbman, 1987) звертається до специфіки наративної функції музики в кіно, зокрема використання оперних мотивів. К. Флінн (Flinn, 1992) досліджує використання оперної музики в голлівудських фільмах і її вплив на наратив і сприйняття аудиторією. Роботи М. Д. Сітрон (Citron, 2000) присвячені адаптації опер до фільмів, пов'язаним із цим культурним наслідком та аналізу впливу кінематографічних адаптацій опер на обидві форми мистецтва (Citron, 2010). Л. Крамер (Kramer, 2004) розповідає про вплив опери на сучасну культуру, зокрема її представлення в кіно. М. Кук (Cooke, 2008) надає огляд історії кіномузики, підкреслюючи інтеграцію оперних елементів у музику до фільмів. Автори Д. Бюлер, Д. Ноймаєр та Р. Дімер

(Buhler et al., 2010) розглядають роль музики та звуку в кіно, зокрема вплив на нього оперних традицій. Всеосяжний виклад історії К. Еббат та Р. Паркером (Abbate & Parker, 2012) містить дискусії про зв'язок між оперою та кіно протягом останнього століття. Р. Дайер (Dyer, 2012) детально аналізує роль пісень у кіно, зокрема оперних партій, та їхній концептуальний вплив на кінооповідь. Ц. Чанг (2023) в дисертаційному дослідженні всебічно аналізує естетику та художні прийоми національного театру в китайському ігровому кіно, генеза якого тісно пов'язана з експериментами з фільмування музично-драматичних вистав.

Серед українських наукових розвідок варто звернути увагу на дослідження О. Ізваріної (2013), І. Печеранського (2023) та К. Станіславської (2016), в яких фрагментарно або опосередковано автори звертаються до питань конвергенції опери та кінематографа.

Аналіз літератури дозволяє стверджувати, що попри значний інтерес дослідників до взаємозв'язків опери та кінематографа питання конвергентних процесів між цими видами мистецтва в контексті їхньої еволюції та адаптації до сучасного культурного простору потребує подальшого системного розгляду.

Мета статті — дослідити специфіку конвергентних процесів між оперним та кіномистецтвом, які зазнавали змін під впливом технологічних і соціокультурних чинників.

Результати дослідження

Початково опера була покликана відібрати у церкви монополію на «високу» музику, оскільки хоровий спів у релігійному контексті мав насамперед сакральне значення. У світському суспільстві пізнього Ренесансу виникла потреба в альтернативній музичній формі, здатній викликати емоційний відгук без релігійного підтексту. Натхненням для нової театральної форми стали античні грецькі вистави, які поєднували поезію, драматичне мистецтво та музику (Abbate & Parker, 2012; Kramer, 2004).

Упродовж років опера продовжує існувати, спираючись на своє славне минуле, тоді як прем'єри нових творів становлять вкрай обмежену частину театрального репертуару. Переважно він формується з перепрочитань творів, написаних у попередніх століттях, тоді як сучасна опера обмежується проєктами, які мають певний потенціал гарантованого успіху (Shchitova & Martynyuk Brondzia, 2023). Часи великих прибутків оперних театрів змінилися періодом, коли їхнє виживання значною мірою залежить від

державних субсидій або здачі приміщень в оренду для інших заходів поза жанровими рамками (Юдова-Романова та ін., 2024).

Щоб проаналізувати можливості сучасної опери в пошуку нового значення для сучасного суспільства, необхідно почати з визначення моменту, коли розпочалася її криза. Криза сталася протягом другої чверті XX ст. на тлі появи потужних нових естетичних течій музичного авангарду, а її наслідки стали вирішальними для подальшого розвитку жанру в минулому столітті (Abbate & Parker, 2012; Kramer, 2004). Однією з причин кризи стало те, що творці віддалилися від своєї традиційної аудиторії, пропонуючи мистецтво, яке було складним для сприйняття. У результаті суспільство почало надавати перевагу іншим формам розваг — більш зрозумілим, легким для сприйняття та гармонійно інтегрованим у реалії індустріальної сучасності. За свідченням К. Станіславської (2016) «... сьогодні в усьому світі функціонує близько шестисот оперних театрів, що пропонують своїм шанувальникам широкий різножанровий репертуар. Втім, у порівнянні з іншими видовищними формами, опера не стала жанром масової культури, на відміну, наприклад, від кіно: сьогодні у світі нараховується понад сто двадцять тисяч кінотеатрів» (с. 230).

Німецький філософ-постмарксист, який плідно працював у галузях соціології, літературної критики та музикознавства, Теодор Адорно (Adorno, 2009) глибоко аналізував кризу аудиторії, яку пережила опера в 1920–1930-х рр. На його думку, причиною цієї зміни стала насамперед деградація жанру. Для суспільства, яке входило в постіндустріальну епоху, опера стала театральним перебільшенням видовищем, яке важко було сприймати: «... опера створювалась лише для фахівців» [Переклад мій. — К. Ю.-Р.] (Adorno, 2009, р. 256). Відчуження між композиторами та аудиторією виникало, коли композитори відходили від традиційної, звичної музичної мови та експериментували з новими формами, які важко сприймали слухачі. Коли композитори захоплювалися пошуком нового заради експерименту як такого, складалося враження, що вони створювали музику лише для себе (Blanning, 2011, pp. 99–100).

Також простежувалося небажання багатьох провідних композиторів 1920 – 1930-х рр. працювати в жанрі опери, натомість вони зверталися до менш масштабних і коротших за тривалість театральних форм. Наприклад, експресіоністичні твори Арнольда Шенберга тривалістю менше ніж

пів години позначалися як «монограми» чи «драматичні твори з музикою». Подібно експериментував й Ігор Стравінський із невеликими театральними формами, такими як музично-сценічний твір «Історія солдата» (авторська назва «Казка про солдата і диявола, яка грається, читається і танцюється», 1918) чи «Ренар» (авторська назва «Бурлеск в пісні і танці», 1916). Під час виконання цих творів виконавці відсторонювалися від вокально створеного сценічного образу, що радикально змінювало традиційні прийоми виконання ролі, схожі на ті, які пізніше запропонував Б. Брехт (Adorno, 2009, pp. 257–258).

На думку Т. Адорно, кіно стало тим видом мистецтва, який взяв на себе функції масового видовища, подібного до опери: «Для глядача, звиклого звертати увагу в кіно на реалістичність кожного телефонного апарата чи уніформи, все, що в опері виглядало неприродно й фальшиво, здавалося абсурдним» [Переклад мій. — К. Ю.-Р.] (Adorno, 2009, р. 256). Опера для аудиторії, яка цінувала реалістичну ілюзію кіно, ставала незрозумілим і штучним видовищем.

Німе кіно ніколи не розглядалося як загроза для опери. Оперна криза збіглася з періодом, коли в кінематографі започаткували синхронізацію звуку й зображення. Цікаво, що одна з останніх опер, яка збирала повні зали, «Турандот» (1926) Джакомо Пуччіні була створена незадовго до появи першого звукового фільму — мюзиклу «Співак джазу» (1927) режисера Алана Кросленда¹.

На початку 1930-х рр. XX ст. звукові фільми вже масово демонструвалися в кінотеатрах по всьому світу. Це спричинило низку змін в індустрії, зокрема у сфері звуку та музики. Вже не було потреби в живому оркестрі, який би здійснював музичний супровід до фільмів, адже тепер музика могла звучати як частина наративної підтримки фільму в будь-якому залі, де він демонструвався. Ця інновація сприяла появі нової фігури в середовищі кінематографічної музики — композитора, який створював оригінальну партитуру.

На початковому етапі кінематографічна індустрія покладалася на вже наявний досвід використання музичного супроводу для німого кіно в нових умовах. Було значно простіше використовувати аранжування класичних або романтичних музичних творів, ніж ризикувати з оригінальними партитурами, які могли затримати випуск прем'єр через необхідність репетицій і запису. Водночас цей запис мав бути максимально досконалим з урахуванням технічних можливостей того часу.

¹ До цього вже існували фільми із синхронізованою музикою та звуковими ефектами, зокрема «Дон Жуан» (1926), знятий тим самим режисером, що й «Співак джазу», Аланом Крослендом. У фільмі використовувалася система Vitaphone, проте синхронізованих діалогів він не містив.

З іншого боку, кіноіндустрія також не довіряла творчості сучасних композиторів, які могли запропонувати музичну мову, важко зрозумілу для аудиторії, яка не була звичною до відвідування концертних залів. Промислові тенденції визначали критерії, що відходили від естетичних ідеалів саме тоді, коли розпочалися перші обговорення стрімкого розвитку культурної індустрії та її впливу на суспільство. Особливу увагу привертало створення серійних кінопродуктів для швидкого й легкого споживання, які критикували М. Горкгаймер і Т. Адорно (Horkheimer & Adorno, 2009, p. 168).

Ідея створення оригінальної музики для кінофільмів належить композитору Максу Штайнеру. Як справжній новатор, він побачив можливості нового медіа й переконав режисера Меріана Купера дозволити йому створити оригінальну партитуру для фільму *«Кінг-Конг»* (1933). М. Штайнер, як композитор із досвідом роботи поза межами кіноіндустрії, не сприймав себе лише як аранжувальника, завданням якого було об'єднання наявних партитур у формі медлі². Він наполягав на тому, щоб режисер і продюсер дозволили йому створити оригінальну партитуру (Timm, 1998, pp. 47–48). У цей історичний кінематограф втратив залежність від традиційної музики й перейшов до створення власної оригінальної музики. Використання медлі з класичних і романтичних творів було замінено на створення оригінальних композицій.

Проте на початковому етапі процес був обмежений вимогами продюсерів, які розглядали кіно виключно як індустріальний та комерційний продукт. Стил ь музики, які Голлівуд нав'язував композиторам, уникав експериментів у музичній мові, а супровід базувався значною мірою на кліше, запозичених із традицій XIX ст. Однак це не означало, що перші композитори кіномузики не були високопрофесійними фахівцями з глибокими знаннями техніки композиції. М. Штайнер, як один із піонерів у цій сфері, був змушений адаптуватися до нового середовища, шукати зразки та технічні прийоми, які дозволяли б йому ефективно створювати партитури відповідно до високих вимог індустрії. Це стало певним викликом для композиторів без знань та навичок роботи у сфері кінематографії.

Т. Адорно критикував Ріхарда Штрауса за спробу здобути популярність, імітуючи стил ь музики для звукового кіно. Водночас саме кінокомпозитори запозичували техніки опери для створення музики до фільмів. У своїй книзі *«Кіномузика:*

знехтуване мистецтво: критичне дослідження музики у фільмах» Рой М. Прендергаст (Prendergast, 1992) зазначає, що кінокомпозитори перебували під впливом таких оперних майстрів XIX ст., як Вагнер, Пуччіні, Верді та Штраус (p. 39).

Композитори 1930-х рр. уперше в історії зіткнулися з завданням створити музичний супровід для аудіовізуального контенту, представленого на екрані. Попередні спроби створювати музику для німого кіно були невдалими через відсутність синхронізації звуку та зображення. Індустріальні вимоги епохи не залишали простору для плідної творчої роботи. Тому перші кінокомпозитори зверталися до прийомів, розроблених оперними майстрами попереднього — XIX ст.

Початкова аудиторія кіно складалася переважно з любителів популярних видовищ, але музичні прийоми, якими користувалися композитори, спиралися на досконалі роботи великих майстрів минулого. Багато з цих композиторів мали досвід написання концертної музики та опер, поставлених у престижних театрах Європи й США. Серед відомих композиторів цього періоду варто згадати Макса Штайнера та Еріха Вольфганга Корнгольда. М. Штайнер — один із найвпливовіших композиторів ранньої ери голлівудської музики. Він написав музику до фільмів *«Віднесені вітром»* (1939) та *«Кінг-Конг»* (1933). М. Штайнер використовував техніку лейтмотиву, запозичену з опер Ріхарда Вагнера, для підсилення кінематографічного наративу. Еріх Вольфганг Корнгольд — австрійський вундеркінд, який до роботи в Голлівуді вже мав досвід написання опер і концертної музики. Його музика для фільму *«Пригоди Робіна Гуда»* (1938) стала свого часу зразком для кінематографії. Ці та багато інших композиторів працювали в умовах обмежень, нав'язаних кіноіндустрією, і попри це створили музичні твори, які стали важливим складником кінематографічного мистецтва. Вони спиралися на традиції класичної музики, адаптуючи їх до нових аудіовізуальних вимог.

Аналогічна ситуація спостерігалася й серед операторів, які шукали візуальні орієнтири в живописі. Кіно стало поєднанням популярної та високої культури, де перша набувала інтелектуальних рис, а друга пристосовувалася до масової аудиторії, не знайомої з оперою чи симфонічними концертами.

Тоді як у західній культурі опера переживала кризу, в СРСР вона набувала нового значення. Радянська влада прагнула наблизити високе мистецтво до мас, використовуючи його як інструмент

² Форма медлі (medley) в музиці означає композицію, яка складається з об'єднання кількох мелодій або музичних тем, зазвичай відомих або популярних, які виконуються одна за одною без перерви. Це своєрідна мозаїка, де різні частини інтегруються в єдину послідовність.

ідеологічного впливу. Це проявлялося в зміні сюжетів класичних опер, їхній ідеологічній корекції та створенні нових постановок, відповідних партійній лінії. Проте такі ініціативи часто супроводжувалися репресивною політикою, як це сталося з творчістю Дмитра Шостаковича (Faу, 2000).

К. Станіславська (2016), досліджуючи трансформації мистецько-видовищних форм у сучасній культурі, акцентує увагу на перших українських кінооперах «Наталка-Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937) Івана Кавалерідзе, (с. 235). Загалом, на думку дослідниці, екранізована опера є фактично авторською концепцією оперного твору, де визначальну роль відіграє режисер, а «... складність оперної екранізації визначається передусім проблемою художнього перекладу мови опери на мову екранних мистецтв» (Станіславська, 2016, с. 234).

Попри очевидну перевагу кіно як доступнішого виду розваг, продюсери Голлівуду все ще прагнули запозичити елементи «високої культури» в опери. Наприклад, стрічка «Віднесені вітром» (1939) супроводжувалася спеціальною презентацією, яка включала увертюру, антракт і фінальну музику, подібно до структури оперних вистав. Поплум «Бен-Гур» (1959) також зберіг подібний підхід, ставши справжньою кінематографічною епопеєю. Для цього фільму Міклош Рожа написав епічну партитуру, використовуючи лейтмотиви, що передавали емоції героїв. Однак ці тенденції були радше винятком, адже масова природа кіноіндустрії швидко відмовилася від подібних експериментів.

Прикладом спроби поєднання кінематографа з академічною музикою стала діяльність Бориса Морроса, музичного директора студії Paramount у 1930-х рр. Він прагнув підвищити інтелектуальний рівень музичного супроводу кінофільмів, залучаючи найкращих фахівців того часу. Б. Моррос намагався адаптувати мову сучасної музики до кінематографа. Однак складність інтеграції творчих методів композиторів у суворо регламентований режим кіноіндустрії призвела до провалу проєкту. Створення музики для кіно вимагало від композиторів певної гнучкості та технічної майстерності, які фахівці композиторської царини мали довести до досконалості (Prendergast, 1992, p. 46).

Система роботи над кінофільмом була більше схожою на конвеєрне виробництво, притаманне автомобільній промисловості США, ніж на творчий процес митців, які працювали у своїх студіях. Тому спроби створити кіно високої культури через залучення відомих композиторів за-

кінчилися невдачею. Водночас сам кінематограф почав впливати на оперу. Зокрема, австрійський композитор Альбан Берг у 1937 р. експериментував із кінематографічним фрагментом, що ілюстрував його оперу «Лулу». Це відкривало можливість включення рухомого зображення в оперну наративну структуру та стало передвісником інтеграції різних медіа в межах одного видовища. А. Берг усвідомлював перспективи такого поєднання й використав кіно для створення еліпсису — методу, що дозволяє передати події, які відбуваються між двома актами, у стиснутому часі. Таким чином, опера зосереджувалася на сценічній драмі, а кінематографічні вставки спрямовувалися на розгортання дії.

Перші фільми зі звуком синхронізували зображення з музичними номерами. Більшість із них базувалася на популярній музиці, однак опера також була присутня. Насправді нові засоби масової комунікації не стали перешкодою для світового поширення опери. Хоча звукотехніка того часу не могла забезпечити ідеальну якість відтворення, технології швидко вдосконалювалися. Оперні співаки, як-от Енріко Карузо та Джеральдін Фаррар (Snowman, 2009), ще в епоху німого кіно знімалися у фільмах, що сприяло популяризації оперного мистецтва.

Також опера часто слугувала засобом надання кінокартині більш інтелектуального характеру. Наприклад, у музичній кінокомедії «Ніч в опері» (1935) брати Граучо та Чіко Маркси пародіювали атмосферу оперного світу. З появою кіно з синхронним звуком опера стала інструментом, за допомогою якого кіноіндустрія могла скористатися популярністю великих оперних виконавців, сформованою завдяки їхній діяльності в театрах.

Архітектурні зміни, що сталися в німецьких оперних театрах після 1945 р., також свідчили про кризу жанру. Нові будівлі набули схожості з кінотеатрами, втративши традиційні ложі — символи соціальної ієрархії. У минулому ложі дозволяли елітам насолоджуватися виставою окремо від простоліуду, перетворюючи відвідування опери на соціальну подію. Кіно змінило цей підхід: у темряві кінозалів глядач зосереджувався на фільмі, а соціальна взаємодія відкладалася до завершення перегляду. Т. Адорно негативно оцінював цей перехід, вбачаючи в кіно прояв «споживацької культури», позбавленої інтелектуального змісту (Adorno, 2009, pp. 265–266).

У XIX ст. оперні театри відображали суспільну стратифікацію: окремі простори для глядачів різних соціальних верств підкреслювали їхній статус. Кінотеатри, навпаки, не мали таких обме-

жень. Поява й поширення «нікелоденів»³ свідчили про демократизацію кіно: низька вартість квитків робила його доступним для всіх. Хоча ціни могли змінюватися залежно від місця у залі чи району міста, вони залишалися несуттєвими порівняно з вартістю опери. Для середнього класу та робітників кіно стало регулярним дозвіллям, адже квиток коштував 10–25 центів, тоді як мінімальна ціна на спектакль у Метрополітен-опера (Нью-Йорк) становила 1,5\$ (Snowman, 2009).

Кіноіндустрія, орієнтована на масове виробництво й прибуток, підтримувала низькі ціни для залучення максимально широкої аудиторії. Опера ж зберігала статусність, залишаючись видом мистецтва, що уособлював соціальну ієрархію. Якщо у барокову епоху оперний театр був центром міського життя, то в 1930-х рр. кіно взяло на себе цю функцію, адаптуючись до умов індустріального суспільства. Воно створювало ілюзію соціальної рівності завдяки масовому споживанню. Кіно стало символом демократизації видовищ у новому індустріальному суспільстві. Тепер глядачі в різних куточках світу могли переглядати ті самі стрічки, маючи лише кінопроектор. Популяризація культури сформувала новий соціокультурний простір, що спочатку викликав спротив інтелектуалів, але згодом став невіддільною частиною культурної пропозиції XX ст. Висока культура й популярна культура почали інтегруватися, стираючи жорсткі соціальні бар'єри. У відповідь багато композиторів почали тяжіти до жанрів, які дозволяли їм розширювати аудиторію.

Таким чином, кіно стало новим різновидом масової культури, який залучив аудиторію опери, але водночас знайшов власний голос і стиль, адаптований до потреб сучасного суспільства.

В останній третині XX ст. в історії кіно й опери почав відбуватись ще більший процес конвергенції, що привів до поширення на екранах творів у жанрі «фільм-опера» (кіноопера, аудіовізуальна опера). Таким чином, кінорежисери почали експериментувати з адаптацією оперного репертуару для великого екрана. К. Станіславська (2016) серед інших виокремлює декілька: «Богема» (1981), «Паяци» (1982), «Травіата» (1983), «Отелло» (1986) Франко Дзеффреллі; «Мадам Баттерфляй» (1974), «Орфей» (1978), «Ріголетто» (1982) Жана-П'єра Поннеля та «Чарівна флейта» (1975) Інгмара Бергмана (с. 234). Паралельно в українському кінематографі також з'явилися спроби адаптації оперного мистецтва до екрана. Радянський фільм-опера «Лючія ді

Ламмермур» (1980) Олега Бійми став унікальним прикладом синтезу опери й кінематографа, зокрема завдяки участі Євгенії Мірошниченко та Анатолія Мокренка. Іншим прикладом є телефільм-опера «Фауст» (1982) Бориса Небієрідзе, який поєднав театральні й кінематографічні засоби вираження.

Попри ці спроби, фільм-опера (кіноопера, аудіовізуальна опера) як жанр мав обмежений вплив, оскільки відсутність живого виконання вокалістів та оркестру робила ці постановки менш виразними. Однак сучасні режисери намагаються подолати ці труднощі. Наприклад, у 2010 р. Каспер Хольтен випустив фільм «Хуан» — модернізовану версію опери Моцарта «Дон Жуан». Використовуючи сучасні технології, динамічний монтаж і кінематографічний підхід, режисер зумів адаптувати оперу до мови кіно. Можливо, майбутнє композитора сучасної опери полягає в тому, щоб стати багатопрофільним митцем, здатним мислити візуальними образами, як кінорежисер, або довіряти свою партитуру режисеру, який зможе розкрити суть музики та тексту через екранні образи.

Цифрові технології та нові засоби комунікації надали опері новий вимір. Прямі трансляції оперних постановок у кінотеатрах із використанням великих екранів і спеціалізованого звуку стали новим форматом сприйняття мистецтва. Глядачі отримали можливість бачити постановку з ракурсів, недоступних у театральній залі, а вартість квитків залишилася на рівні кінотеатрів. Новітні технології відкривають перспективи подальшої інтеграції оперного мистецтва в кінематограф, що може викликати появу нових гібридних жанрів і форм.

Таким чином, попри труднощі адаптації оперного мистецтва до екранного формату, сучасні експерименти демонструють потенціал конвергенції опери та кінематографа, що зумовлено розвитком технологій та змінами в аудіовізуальному сприйнятті глядачів. Подальше дослідження цих процесів дозволяє не лише осмислити їхній культурний вплив, а й окреслити перспективи подальшої еволюції взаємодії двох мистецьких традицій.

Висновки

Оперний жанр спочатку був вузькоспеціалізованим мистецтвом, розрахованим на невелику аудиторію. Перші експерименти з поєднанням музики та драматичного сюжету на сцені не мали ве-

³ Термін «нікелоденон» (nickelodeon) походить від двох слів: «nickel» — монета номіналом у 5 центів та «odeon» — грецькою слово, яке означає театр чи місце для виступів. У кіноісторії це слово використовується для позначення перших невеликих кінотеатрів у США на початку 20-го століття.

ликого успіху, проте згодом опера набула значного розвитку й стала впливовим жанром.

Одним із наслідків кризи опери на початку ХХ ст. стало старіння її аудиторії. Опера залишилася елітарним видовищем, зорієнтованим переважно на старше покоління, що тяжіє до класичних постановок. Відсутність інновацій у репертуарі спричинила стагнацію, яка триває й досі.

У часи, коли розважальний контент став доступнішим і різноманітнішим, опера опинилася в умовах жорсткої конкуренції. Внаслідок цього технологічні досягнення та нові медіа стали невіддільною частиною сучасних постановок. Адаптація опери до потреб широкої аудиторії через кінематограф та мультимедійні технології розглядається як один із перспективних напрямів розвитку жанру. Наукова література наголошує на взаємопроникненні оперного та кінематографічного мистецтва, а також на нових формах існування опери в сучасному медіасередовищі. Формування аудіовізуальних форматів, розрахованих на масове поширення, зокрема трансляції оперних вистав у кінотеатрах, може сприяти залученню ширшої глядацької аудиторії.

Інтерес відомих композиторів популярної музики до оперного мистецтва свідчить про його трансформацію та потенціал до оновлення. Інтеграція попмузики в оперні постановки відкриває нові можливості для створення сучасних спектаклів, що здатні викликати емоційний відгук і відновлювати первинну функцію опери — зворушувати глядачів. Поєднання традиційних сценічних практик із новітніми технологіями дозволяє оперним театрам адаптуватися до вимог сучасної аудиторії та знову стати важливими центрами культурного життя.

Наукова новизна. Вперше предметно та послідовно проаналізовано досвід конвергенції опери та кіно, зокрема те, як кіновиробництво не лише інтегрувало елементи оперної культури, а й адаптувало її до масового споживання, сприяючи демократизації мистецтва.

Сучасні процеси, що супроводжують розвиток опери, свідчать про її динамічну еволюцію та пошук нових засобів художньої виразності. Включення кінематографічних елементів у постановки розширює аудиторію та змінює художню мову жанру. *Подальше дослідження* взаємодії опери й кінематографа, зокрема через призму інноваційних постановчих підходів з використанням VR, AR, AI технологій, є перспективним напрямом наукового аналізу, що дозволить глибше зрозуміти трансформаційні процеси в оперному та кіномистецтвах та їх роль у сучасному культурному середовищі.

Список посилань

- Ізваріна, О. М. (2013). *Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років ХІХ – першої третини ХХ століття: історичний аспект* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Печеранський, І. П. (2023). Конвергенція технологій і творчих рішень під час створення візуального образу в кіноіндустрії: аналіз екосистемних зв'язків. *Культурологічна думка*, 24, 36–45. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.36-45>
- Станіславська, К. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Чанг, Ц. (2023). *Вплив китайської театральної культури на національний кінематограф* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого].
- Юдова-Романова, К. В., Борко, І. М., & Семененко, І. В. (2024). Інваріанти організаційно-економічної бізнес-моделі оперної сцени: історичний дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 384–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308441>
- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. Penguin Books.
- Adorno, Th. W. (2009). Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teoricas. In *Disonancias: Introducción a la sociología de la música* (Vol. 14, pp. 169–417). Ediciones Akal.
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la musica: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (L. Martín, Trans.). Acantilado.
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Oxford University Press.
- Citron, M. J. (2000). *Opera on screen*. Yale University Press.
- Citron, M. J. (2010). *When opera meets film*. Cambridge University Press.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge University Press.
- Dyer, R. (2012). *In the space of a song: The uses of song in film*. Routledge.
- Fay, L. E. (2000). *Shostakovich: A life*. Oxford University Press.
- Flinn, C. (1992). *Strains of utopia: Gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press; BFI Publishing.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2009). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos de filosóficos*. Trotta.

- Kramer, L. (2004). *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*. University of California Press.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films*. W.W. Norton.
- Shchitova, S., & Martynyuk Brondzia, V. (2023). Modern Ukrainian opera: Varieties of genres. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(1), 57–67. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss1.04>
- Snowman, D. (2009). *The gilded stage: A social history of opera*. Atlantic Books.
- Tambling, J. (1987). *Opera, ideology and film*. Manchester University Press.
- Timm, L. M. (1998). *The soul of cinema: An appreciation of film music*. Simon & Schuster.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press; BFI Publishing [in English].
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2009). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos de filosoficos* [Dialectics of Enlightenment: Fragments of philosophical studies]. Trotta [in Spanish].
- Izvarina, O. M. (2013). *Operne mystetstvo yak fenomen ukrainskoi khudozhnoi kultury 60-kh rokiv XIX – pershoi tretyny XX stolittia: Istorychnyi aspekt* [Opera as the phenomenon of Ukrainian art culture of the 1960s – first third of the 20th century: The historical aspect] [Abstract of DSc Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Kramer, L. (2004). *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*. University of California Press [in English].
- Pecheranskyi, I. P. (2023). Konverhentsiia tekhnolohii i tvorchykh rishen pid chas stvorennia vizualnoho obrazu v kinoindustrii: Analiz ekosystemnykh zviazkiv [The convergence of technologies and creative decisions during making visual image in the film industry: Analysis of ecosystem connections]. *The Culturology Ideas*, 24, 36–45. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.36-45> [in Ukrainian].
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films*. W.W. Norton [in English].
- Shchitova, S., & Martynyuk Brondzia, V. (2023). Modern Ukrainian opera: Varieties of genres. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(1), 57–67. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss1.04> [in English].
- Snowman, D. (2009). *The gilded stage: A social history of opera*. Atlantic Books [in English].
- Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Arts and entertainment forms of contemporary culture]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Tambling, J. (1987). *Opera, ideology and film*. Manchester University Press [in English].
- Timm, L. M. (1998). *The soul of cinema: An appreciation of film music*. Simon & Schuster [in English].
- Yudova-Romanova, K. V., Borko, I. M., & Semenenko, I. V. (2024). Invarianty orhanizatsiino-ekonomichnoi biznes-modeli opernoi stseny: Istorychnyi dyskurs [Invariants of the organisational-economic business model of opera stage: Historical discourse]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 384–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308441> [in Ukrainian].
- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. Penguin Books [in English].
- Adorno, Th. W. (2009). Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teoricas [Introduction to the sociology of music. Twelve theoretical lessons]. In *Disonancias: Introducción a la sociología de la música* [Dissonances: An Introduction to the Sociology of Music] (Vol. 14, pp. 169–417). Ediciones Akal [in Spanish].
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la musica: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* [The triumph of music: Composers, performers, and audiences from 1700 to the present] (L. Martín, Trans.). Acantilado [in Spanish].
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Oxford University Press [in English].
- Chanh, Ts. (2023). *Vplyv kytaiskoi teatralnoi kultury na natsionalnyi kinematohraf* [The impact of Chinese theater culture on national cinematography] [Doctoral Dissertation, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Citron, M. J. (2000). *Opera on screen*. Yale University Press [in English].
- Citron, M. J. (2010). *When opera meets film*. Cambridge University Press [in English].
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge University Press [in English].
- Dyer, R. (2012). *In the space of a song: The uses of song in film*. Routledge [in English].
- Fay, L. E. (2000). *Shostakovich: A life*. Oxford University Press [in English].
- Flinn, C. (1992). *Strains of utopia: Gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton University Press [in English].

Opera and Cinematograph: Convergence in the Context of Sociocultural Changes

Kateryna Iudova-Romanova^{1*}, Ihor Borko², Iryna Semenenko²,

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

²Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study the specifics of convergent processes between opera and cinema art, which have been changing under the influence of technological and sociocultural transformations. A comprehensive interdisciplinary approach based on music, theatre and cinema studies methods of analysis makes it possible to reveal interaction mechanisms of these arts and adaptation to the challenges of the time. *Results.* The analysis highlights that the crisis of the opera genre began in the second quarter of the 20th century when opera lost its connection with its traditional audience. This process was driven by composers' aesthetic searches, as they moved away from conventional musical language, creating works that were difficult for the public to perceive. On the other hand, cinema quickly adapted to the needs of industrial society, offering an accessible and comprehensible format of mass art. This study analyses the cultural and social dynamics of this time, particularly the decline in the opera's popularity and changes in the opera theatre architecture. The emergence of sound cinema, which borrowed many elements of opera culture while creating its own artistic language, played a key role in changing the cinema audience. *Scientific novelty.* For the first time, the experience of opera and cinema convergence is objectively and consistently analysed, particularly in terms of how film production not only integrated elements of opera culture but also adapted it to mass consumption, contributing to the democratisation of opera as an art. *Conclusions.* The convergence of opera and cinema has a history marked by transformations in both arts. In the 21st century, opera has a certain potential for renewal through the use of cinematographic technologies, digital platforms and multimedia solutions. A combination of opera art traditions and cinematograph opens up new opportunities for expanding the audience and preserving the artistic significance of the genre in modern cultural space. The obtained results of this research can be used for further studying interdisciplinary processes in music, theatre and cinema arts.

Keywords: opera; cinematograph; convergence; popularisation; audience; artistic transformation

Відомості про авторів

Катерина Юдова-Романова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2665-390X, e-mail: iudovakateryna@gmail.com

Ігор Борко, народний артист України, доцент, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3075-9715, e-mail: borkoigornikol@gmail.com

Ірина Семененко, заслужена артистка України, доцент, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0003-9649-8623, e-mail: ir.semenenko@gmail.com

Information about the authors

Kateryna Iudova-Romanova^{*}, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2665-390X, e-mail: iudovakateryna@gmail.com

Ihor Borko, People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3075-9715, e-mail: borkoigornikol@gmail.com

Iryna Semenenko, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0003-9649-8623, e-mail: ir.semenenko@gmail.com

^{*}Corresponding author

