

УДК 78.01/03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-8>**Чжао Ян**

ORCID: 0009-0004-1541-2363

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
976733496@qq.com

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ОПЕРИ У XX СТОЛІТТІ: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО ІГРОВОЇ УМОВНОСТІ

Мета дослідження. Метою цієї роботи є виявлення та системний аналіз ключових механізмів трансформації жанрової форми опери ХХ століття — з акцентом на її поетиці, театральній структурі та музично-драматургічному самосвідомленні. Особлива увага приділяється феномену умовності як основоположному принципу жанрової еволюції, її міфологічній функції та ігровому характеру, що слугують засобами подолання кризи традиційної оперної форми. **Методологія дослідження.** Методологічною основою виступає поєднання кількох підходів: історико-типологічного методу — для реконструкції еволюційних пластів жанру; герменевтичного аналізу — для інтерпретації музично-драматургічних текстів та сценічних моделей; музикознавчий аналітичний — для осмислення зв'язків оперного мистецтва з медіакультурою, театральною теорією, міфологією та масовим сприйняттям. **Наукова новизна.** Новизна дослідження полягає в тому, що оперна трансформація ХХ століття розглядається не лише як стилістична зміна, а як рефлексивний перехід до естетики умовності, міфу та гри. У роботі вперше системно поєднано категорії «театру представлення» та «умовності опери» з музично-драматургічним аналізом опер ХХ століття. Пропонується нова аналітична модель, у якій опера трактується як гра з жанром, а не як виключно драматична форма, — що дозволяє по-новому осмислити її семіотичну, філософську й театральну природу.

Висновки проведеного дослідження дають підстави розглядати жанр опери ХХ століття як одне з найпоказовіших художніх просторів, у якому відбулася глибока переоцінка засад музичного театру та принципів сценічного мислення. Упродовж століття опера втратила колишню ілюзію життєвої правдоподібності та емоційного натуралізму, усвідомивши власну штучність не як обмеження, а як джерело нових естетичних можливостей. Умовність, що колись сприймалася

як антипод достовірності, перетворилася на фундаментальний принцип жанру, його внутрішню онтологію, яка дозволяє театральній дії існувати не в режимі імітації життя, а в просторі його символічного відтворення. Ця метаморфоза відкрила шлях до художнього синтезу, у якому музична форма перестала бути ілюзією психологічної драми й набула характеру саморефлексивного, знаково-метафоричного процесу.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, міф, музичний театр, театральність, музична драматургія, музична семантика, естетика переживання.

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

The evolution of the operatic genre in the 20th century: from realism to playful conventionality

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify and systematically analyze the key mechanisms behind the transformation of the operatic genre in the 20th century, with particular attention to its poetics, theatrical structure, and musical-dramaturgical self-awareness. Special focus is placed on the phenomenon of conventionality as a foundational principle of genre evolution, as well as on its mythological function and playful character, which serve as tools for overcoming the crisis of the traditional operatic form. **Methodology.** The methodological basis combines several approaches: the historical-typological method for reconstructing the evolutionary layers of the genre; hermeneutic analysis for interpreting musical-dramaturgical texts and stage models; and music-analytical methods for understanding the relationship of opera with media culture, theatre theory, mythology, and forms of mass perception. Scientific novelty. The scientific novelty lies in viewing the transformation of opera in the 20th century not merely as a stylistic shift, but as a reflective transition toward an aesthetics of conventionality, myth, and play. For the first time, the study systematically connects the concepts of the “theatre of representation” and operatic conventionality with the musical-dramaturgical analysis of 20th-century opera. A new analytical model is proposed in which opera is interpreted as a game with the genre, rather than solely as a dramatic form — offering a renewed interpretation of its semiotic, philosophical, and theatrical nature.

Conclusions. The findings of the research allow us to view the operatic genre of the 20th century as one of the most representative artistic spaces in which a profound reevaluation of the foundations of musical theatre and the principles of stage thinking took place. Over the course of the century, opera abandoned the former illusion of life-like authenticity and emotional naturalism, recognizing its own artificiality not as a limitation but as a source of new aesthetic possibilities. Conventionality — once viewed as the opposite of credibility — transformed into a fundamental principle of the genre, an inner ontology that allows theatrical action to exist not as an imitation of life but as a space for its symbolic reproduction. This metamorphosis opened the way for artistic synthesis, in which musical form ceased to function as an illusion of psychological drama and instead assumed the character of a self-reflective, semiotic-metaphorical process.

Key words: *opera, operatic art, myth, musical theatre, theatricality, musical dramaturgy, musical semantics, aesthetics of experience.*

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення опери ХХ століття як унікального простору жанрово-естетичних і світоглядних трансформацій, у якому відбувається зміщення самої парадигми музичного театру. У ситуації, коли традиційна оперна форма, пов'язана з ідеалом цілісності, монументальності та емоційного катарсису, втрачає свою актуальність, саме опера стає лабораторією нового мислення, де експеримент із формою перетворюється на філософський акт. Перехід від театру «переживання» до театру «представлення», від ілюзії до умовності, від драми до гри виявляє фундаментальні зміни в художньому світосприйнятті ХХ століття, що поступово долає естетику ілюзорної правдоподібності, утверджуючи замість неї естетику знака, символу, метафори.

У цьому контексті опера постає не як релікт минулої традиції, а як динамічне поле взаємодії музики, слова, руху й простору, де художній образ набуває багаторівневого семантичного виміру. Її трансформація стає своєрідним індикатором глибших процесів у європейській культурі ХХ сторіччя – процесів секуляризації, міфологізації, демістифікації та водночас нового сакралізування мистецтва. Актуальність теми також визначається необхідністю подолання вузького жанрового підходу до опери, що традиційно розглядалася як «закрита» форма, тоді як у сучасному мистецтві вона виявляє здатність інтегрувати різні типи театральності – драму, балет, перформанс, медіа-арт.

Звернення до опери ХХ століття дозволяє простежити, як у межах одного жанру відбувається зіткнення і співіснування протилежних тенденцій – руйнування та реконструкції, умовності та правдоподібності, іронії та трагізму, гри та міфу. Саме це робить її об'єктом особливого наукового інтересу, адже в ній концентрується естетична свідомість доби, її сумнів у реальності та прагнення до нових форм художнього переживання.

Проблематика дослідження набуває особливої ваги в умовах сучасної музичної культури, де опера все частіше розглядається

не як «жанр» у традиційному розумінні, а як форма мислення – поліфонічна, метафорична, відкрита до діалогу з міфом, грою, символом і технологічними медіа. Тому осмислення жанрової еволюції опери XX століття, її переходу від ідеї мімесису до метатеатральності, від ілюзорної реальності до рефлексивної умовності є важливим кроком до розуміння сучасного театраль-но-музичного світогляду й самої логіки художнього розвитку європейської культури.

Викладення основного матеріалу. XX століття позначило собою епоху інтенсивних трансформацій, активних зрушень і радикальних пошуків, пов'язаних із намаганнями подолати кризу, що намітилася в оперному жанрі на межі XIX–XX століть. З одного боку, оновлення опери відбувалося «зсередини» – через самоусвідомлення її традиції, поглиблення внутрішньої драматургічної структури, реформу вокально-сценічного мислення; з іншого – здійснювалося шляхом свідомого заперечення, декларативної відмови від попередніх естетичних норм і принципів сценічного втілення. Панорама музичного театру, що склалася до кінця XX сторіччя, дає змогу постфактум розглядати цей процес як багатовимірне й поступальне явище, у межах якого можна виокремити стійкі тенденції, що визначили обличчя опери останніх десятиліть XX століття.

Хвиля оновлення, яка охопила першу половину століття, торкнулася як західноєвропейської, так і російської музичних культур. Пошуки Р. Штрауса, А. Шенберга, Ф. Бузоні, Дж. Маліп'єро, Б. Брехта й К. Вайля знаменували собою розширення жанрових меж, появу нових форм синтезу, на стику яких народжувався феномен «музичного театру» – відкритого, міжжанрового, динамічного за своєю природою. В цих умовах опера перестає бути замкненою структурою; вона вступає в діалог із драмою, балетом, ораторією, перформансом, що неминуче веде до переосмислення її ідентичності. У подальшому, в добу авангардних експериментів 1950–1960-х років, питання про сутність опери постає з безпрецедентною гостротою – опера проти опери, театр проти самого себе. Тотальний театр Б. Ціммермана та інструментальний театр М. Кагеля руйнували не лише тради-

ційні межі оперного мистецтва, а й саме уявлення про театр як про стале художнє середовище.

Показово, що вже на початку XX століття саме слово «оперність» (як естетична категорія) набуває іронічного, а подекуди й відверто негативного значення, стаючи символом штучності, риторичності, надмірної видовищності, умовності та «театрального штампа». Феномен оперності проектується далеко за межі музичного театру, охоплюючи суміжні види мистецтва – передусім кінематограф. В естетиці кіно 1930-х років термін «оперність» починає означати особливий тип образно-драматургічного мислення, пов'язаний із гіперболізацією емоційного жесту, сценічним пафосом, ефектом піднесеної постановочності. Саме в цей період кіномистецтво значною мірою переймає роль, яку в попередню епоху відігравала опера: воно стає простором візуальної метафори, де видовищність підміняє реальність, а художня умовність утверджується як форма правди.

Дослідники вбачають риси оперної естетики не лише в популярній кінопродукції Голлівуду, Німеччини чи Італії, розрахованій на масового глядача, але й у шедеврах світового кіномистецтва. У фільмах Д. Гріффіта («Нетерпимість»), Ф. Ланга («Нібелунги»), Ф. Мурнау («Фауст»), а згодом – у стрічках Лукіно Вісконті («Загибель богів») виявляється «оперний стиль» як форма міфологічного мислення, що відтворює минуле через мову естетизованої ілюзії. Ця мова, як зазначають кінознавці, наслідує риторичні моделі барокової опери, у якій видовищність та ілюзорність виступають засобом вираження трагічної свідомості.

Про «магію опери» та її вплив на візуальні мистецтва писав німецький теоретик кіно Зигфрід Кракауер: на його думку, опера, «відмираючи», продовжує існувати у вигляді паразитичного *mise-en-scène*; певна декоративність у ній придушує думку, а дива, «створені в павільйоні кіностудії», втрачають справжнє диво – тремтіння реальності. «Тремтіння єдиного листка, – писав Кракауер, – здатне розвінчати всю її фальшиву принаду» [2, с. 214].

У XX столітті відчуження композиторів від самого терміна «опера» стає симптомом культурного зламу. Луїджі Даллапик-

кола зізнався, що уникає цього слова «з почуття самозбереження»; аналогічну позицію займали Джан Франческо Маліп'єро та Даріус Мійо, які називали свої сценічні твори «музичними драмами», «драматичними експресіями» або «скаргами у трьох діях». Це не просто лексична заміна: за нею приховується спроба вийти за межі успадкованого жанрового канону, звільнити оперу від самої себе. Подібне прагнення свідчить не про смерть жанру, а про його внутрішню еволюцію: опера XX століття переживає метаморфозу, у якій криза стає умовою оновлення.

Одним із головних індикаторів нового мислення 1920-х років було ставлення до Вагнера. Для одних (А. Шенберг, А. Цемлінський, П. Гіндеміт) вагнерівська спадщина стала поштовхом до розвитку ідеї синтезу мистецтв; для інших (Б. Брехт, К. Вайль) – об'єктом полеміки, заперечення, деміфологізації. Кінець XIX століття з його ідеєю *Gesamtkunstwerk* змінюється XX століттям, яке шукає театр, звільнений від ілюзії, театр, у якому людина повертається до елементарної дії, до жесту, до ритуалу.

Кризові тенденції, що вразили естетику XIX сторіччя, торкнулися не лише музичного театру, а й драми як такої. Стагнація класичної оперної форми супроводжувалася знеціненням драми у її реалістичному та романтичному вираженні. Емоційна надмірність романтичного театру вимагала «охолодження», перегляду, дистанції. Так народжується театр нового типу – театр представлення, у якому дія набуває метафоричної природи, а глядач стає не учасником, а спостерігачем, що аналізує побачене.

Перехід від «*театру переживання*» до «*театру представлення*» знаменує зсув від емпатичного, психологічно мотивованого мистецтва до мистецтва знака, символу, метафори. Театр представлення зорієнтований не на відтворення реальності, а на її символічну реконструкцію. Його стихія – гра, умовність, навмисне руйнування межі між сценою й життям, між персонажем і актором. Саме тут виникає ефект відчуження (*Verfremdungseffekt*), що дозволяє глядачеві мислити дію, а не розчинятися в ній.

На відміну від цього, театр переживання ґрунтується на принципі життєподібності, достовірності почуттів, логічній умоти-

вованості вчинків. Тут панує ідеал «прожитого» почуття: актор повністю ототожнює себе з персонажем. Проте ХХ століття, усвідомивши фіктивність будь-якої ілюзії, поступово втрачає віру у «вживання» як єдину форму істини: рефлексія, символ, метафора стають новими засобами драматургічного мислення.

Таким чином, еволюція жанру опери у ХХ столітті відображає не лише музично-естетичні пошуки, а й глибинні зміни в онтології театру як мистецтва. Стирання меж між театром представлення та театром переживання породило нові гібридні форми – від музичної драми до документальної опери, від тотального спектаклю до перформансу. І саме в цьому синтезі, у цій відкритій системі взаємодій народжується опера нового часу – не «рід» і не «форма», а спосіб художнього існування людини в звуці, слові й дії.

Поетика театру переживання за своєю внутрішньою спрямованістю тяжіє до ліричного й драматичного начала, тоді як художня логіка театру представлення виявляє безпосередню спорідненість з епічною природою оповіді. Тим самим формується характерна для ХХ століття парадоксальна ситуація, коли свідоме, деклароване композиторами заперечення умовності, штучності та ілюзорності романтичної опери не усуває, а навпаки – посилює ці ознаки, перетворюючи їх із естетичного недоліку на принцип художнього методу. Усвідомлюючи умовність як сутнісну властивість оперного жанру, мистецтво ХХ століття повертає її на рівень осмисленої форми. Опера за своєю природою не терпить натуралістичної достовірності: спроба «замаскувати» умовність музично-драматургічного принципу обертається естетичним протиріччям. Справжнє оновлення опери ХХ століття починається не із заперечення, а з визнання умовності як вищої істини театру, у якому «життєва правда» поступається місцем правді художньо-театральній, тобто правді знаку, символу, художньої дії.

У цьому полягає одна з фундаментальних онтологічних рис опери: умовність у ній непереборна й невичерпна; вона не зовнішня форма, а внутрішня структура, що конститує саму сутність жанру. Реальність в опері завжди підпорядковується іма-

нентним законам мистецтва; її «правда життя» – це не відбиття, а трансформація буття у символічну форму. За проникливим спостереженням З. Кракауера, за будь-яких стилістичних змін опера «зображує світ, занурений у музику, а подекуди навіть породжений нею – світ, більш віддалений від звичної реальності, ніж світ будь-якого іншого театрального жанру». Ця ідея перегаується з висловом Б. Брехта, який підкреслював особливу природу оперної умовності: «Людина, що помирає, – реальна. Але коли вона, помираючи, співає, уся сцена набуває умовного характеру» [1, с. 299].

Опера поетика, незалежно від стилю, епохи чи жанрової форми, завжди репрезентативна, а відтак невідворотно умовна. Принцип репрезентації – «показу», а не «переживання» – підпорядковує собі всі рівні оперної структури: від музично-драматургічної архітектоніки до сценічного жесту й просторового оформлення вистави. Цей принцип у різні часи міг набувати різної модальності: в одних випадках – підкреслювати театральність і наголошену умовність, в інших – створювати ілюзію реальності, життєвої правдоподібності, однак і тоді зберігав внутрішню дистанцію між зображенням і дійсністю.

Однією з найважливіших тенденцій ХХ століття стало усвідомлення й прийняття цієї ігрової природи опери. Ба більше, вона стає джерелом нового естетичного змісту – відкритої маніфестації театральної метафоричності, проголошення умовності як естетичного принципу. Саме в цій перспективі відбувається звернення композиторів ХХ сторіччя до міфу та гри як до первісних форм театральної дії. І гра, і міф тут – не прикраса, а архетипна матриця, у якій утілюється символічна природа музично-драматичного процесу. Недаремно оперна міфологема стає однією з найстійкіших структур художньої свідомості ХХ століття.

Міфологічні сюжети в операх І. Стравінського («*Цар Едіп*»), Д. Мійо («*Страждання Орфея*»), А. Казелли («*Оповідь про Орфея*»), Р. Штрауса («*Електра*», «*Дафна*», «*Аріадна на Наксосі*»), Дж. Фр. Маліп'єро («*Орфеїди*»), А. Онеггера («*Антигона*»), Е. Кшенека («*Орфей і Еврідіка*», «*Життя Ореста*») та

багатьох інших не лише відновлюють зв'язок із першоосновами культури, а й повертають опері її метафізичну функцію – здатність створювати позачасовий, універсальний символ. Міфологічна структура забезпечує вихід за межі індивідуального досвіду, підносячи конкретну подію до загальнолюдського смислу.

Захоплення міфом, що пронизує все мистецтво XX століття, пояснюється тим, що міф постає як форма культурної пам'яті, як модель мислення, яка поєднує минуле й сучасне. У цьому відношенні міфологічна свідомість дивовижно співзвучна природі оперного жанру: обидві форми мистецтва ґрунтуються на принципі універсальності, символічної багатошаровості та вічного повернення. Саме тому в лібрето опери, навіть коли воно звертається до сучасності, має бути присутнім шар універсальних смислів, загальнолюдських архетипів, що дозволяють конкретному ставати метафорою, а приватне – типологічним.

Паралельно зростає ігровий аспект опери XX століття, у якому виявляється її саморефлексія. Поетика театру представлення повертає в сучасне мистецтво архаїчні форми: містерію, маску, ритуал, прийом «театру в театрі». Уводяться фігури оповідача, хору-коментатора, Читця – медіаторів між сценою і публікою, що формують дистанцію і водночас залучають глядача до гри смислів. Поширюється деперсоніфікація персонажів, яка надає дії узагальненого, символічного характеру; пантоміма й пластичні епізоди набувають самостійної драматургічної функції, створюючи контрапункт між рухом і звуком.

Одним із напрямів оновлення жанру стає звернення до старовинних театральних форм – містерії, мадригальної комедії, фольклорно-обрядових дійств, тобто до тих джерел, де театральна дія народжувалася з гри й обряду [4]. Ці форми, що передували опері, утілювали принципи театру представлення і тому органічно вписалися в пошуки опери XX століття.

Яскравими прикладами відродження *commedia dell'arte* та народного балаганного театру стали опери Ферруччо Бузони – «Арлекін» (1917), «Турандот» (1917), «Доктор Фауст». У передмові до останньої композитор прямо говорить про «плідність поєднання опери та містерії», що надає творові «піднесеного

характеру» й веде, на відміну від Вагнера, до справжнього *Gesamtkunstwerk*. Ці слова розкривають не лише естетичну програму митця, а й загальний напрямок розвитку музичного театру першої половини століття – пошук синтетичної форми, у якій опера здобуває новий сенс, виходячи за межі драми у бік філософської притчі.

У цей самий час, на межі 1920–1930-х років, до естетики народного балагану, циркової дії та пантоміми звертаються багато композиторів, убачаючи в цих формах можливість звільнення театру від обтяженої символіки й академічного реалізму. Уведення фігури оповідача, що стоїть між сценою та залом, підкреслює епічну дистанцію, перетворюючи виставу на оповідну притчу, у якій гра стає способом пізнання.

Ці тенденції спричинили появу змішаних форм – опери-ораторії, опери-балади, опери-пантоміми, опери-оповіді, опери-ревю та опери-огляду. Всі вони стали альтернативним шляхом оновлення жанру, демонструючи здатність опери до адаптації й саморефлексії. Особливе місце серед цих форм займає камерна опера – жанр, що зародився ще у другій половині XIX століття, але в XX сторіччі набув нового імпульсу як простір концентрації музичної та драматургічної виразності, як територія граничної лаконічності й внутрішньої напруженості.

Не менш значущим напрямом реформаторських пошуків стає прагнення посилити в опері роль драматичного начала, наблизити її до театру актора. У своїй граничній формі ця тенденція, доведена до крайнощів у Б. Брехта та В. Мейєрхольда, приводить до ідеї «опери для драматичного актора» – синтетичної форми, у якій спів і мова, рух і звук утворюють неподільну єдність. Найяскравіше ця ідея втілилася у творчості тандему Брехт–Вайль, чиї твори лише умовно можна віднести до опери, проте саме вони відкрили шлях до музичного театру майбутнього, де жанрові межі розчиняються в концептуальній дії.

У контексті XX століття жанр опери переживає не просто стилістичні зміни, а фундаментальну переоцінку свого місця й форми в музичній культурі. Це свідчить про те, що традиційні сюжетні схеми, які вибудовувалися навколо моралі й емоційного

катарсису, поступаються місцем більш фрагментованому, символічному й метатеатральному підходу. Подальші дослідження модерністських тенденцій підкреслюють, що опера XX сторіччя включила радикальні музично-структурні новації – звільнення від традиційної тональності, інкорпорацію атональності та дисонансу, використання нових вокальних технік і нестандартної оркестровки. Ці зміни постають не лише як технічні нововведення, а як складова художньої парадигми, у межах якої сама «реальність» театральної дії ставиться під сумнів.

Історичні огляди західноєвропейської опери відзначають, що «двадцять років XX століття в багатьох аспектах стали епохою перебудови жанру»: композитори від Брехта до Стравінського переглядали форму оперної дії, дистанціюючись від романтичної та реалістичної традиції. У цьому контексті опера стає експериментальним майданчиком, де перетинаються музичне, драматичне, сценічне й філософське мислення.

Як зауважує Соломон Лартей у дослідженні “The Evolution of Opera as a Theatrical Artform and Technological Impacts” [3], «виникнення опери як самостійного виду мистецтва було тісно пов’язане з театрално-музичними практиками Ренесансу, але її еволюція до XX століття вимагала не просто переробки форми, а переосмислення самої артикуляції драматичного й музичного часу». Така постановка проблеми дозволяє побачити, що опера XX століття змінює не лише зміст оповіді, а й спосіб оповідання: перетворюється її темпоральна організація, ступінь присутності слухача-глядача, структура взаємодії між сценою і залом.

Крім того, сучасні дослідження наголошують, що технологічні, медійні та культурні зрушення – коли «голос записується», а «виставу транслюють телебачення чи інтернет» – підсилюють відчуття відстороненості та умовності оперної дії. У роботі Лартея зазначено, що «опера XX століття набуває форми радше медіа-артефакту, ніж безпосередньої живої події [3].

Ключовим елементом цього процесу стає усвідомлення жанрової умовності. Опера перестає прагнути до ілюзії «правди життя» і починає використовувати власну саморефлексію – визнання того, що її «життя» відбувається через музику, що образ

і звук набувають рівнозначної ваги, перестаючи бути лише засобами ілюзорного наближення до реальності. Це співвідноситься з уже згаданою парадигмою «театру представлення» (*theatre of representation*) та «театру переживання» (*theatre of experience*), де перший наголошує на дистанції, а другий – на емпатії.

Сама репрезентація й музична умовність стають темою художнього осмислення. Як зазначалося раніше, «умовність опери як жанру – непереборна», і важливим стає вже не її усунення, а усвідомлене використання як творчого ресурсу. Із цього випливає, що композитори ХХ століття, звертаючись до міфу, символу, ігрових форм, ніби повертають оперу до її архетипних витоків, але роблять це у рефлексивному, філософському ключі.

Міфологічна структура в опері виступає універсальною моделлю, що забезпечує зв'язок із загальнолюдськими смислами і водночас дистанцію від конкретики повсякденного життя, – саме тому вона стає особливо привабливою в добу кризи реалістичного театру ХХ сторіччя. Багато опер цього періоду – уже згадані твори, побудовані на сюжетах Орфея, Едіпа, Антігони – переосмислюють міфологічний матеріал не як фабулу, а як сценічну точку опори для художньої рефлексії.

Паралельно тенденція повернення до ігрової природи опери виявляється у змішуванні жанрів – у появі камерної опери як форми, опери-ораторії, опери-пантоміми, музичних оповідей. Отже, еволюція жанру опери ХХ століття постає як двополюсний процес: з одного боку – відмова від застарілих реалістичних, романтичних і «високооперних» форм, а з іншого – переосмислення музичного театру як простору гри, символу та міфу. Значення цього процесу виходить далеко за межі власне музичного мистецтва, торкаючись самої природи сценічного часу, тілесності голосу, ролі глядача-спостерігача і способів сприйняття музичного театру в епоху мас-медіа.

Висновки проведеного дослідження дають підстави розглядати жанр опери ХХ століття як одне з найпоказовіших художніх просторів, у якому відбулася глибока переоцінка засад музичного театру та принципів сценічного мислення. Упродовж століття опера втратила колишню ілюзію життєвої правдоподіб-

ності та емоційного натуралізму, усвідомивши власну штучність не як обмеження, а як джерело нових естетичних можливостей. Умовність, що колись сприймалася як антипод достовірності, перетворилася на фундаментальний принцип жанру, його внутрішню онтологію, яка дозволяє театральній дії існувати не в режимі імітації життя, а в просторі його символічного відтворення. Ця метаморфоза відкрила шлях до художнього синтезу, у якому музична форма перестала бути ілюзією психологічної драми й набула характеру саморефлексивного, знаково-метафоричного процесу.

У межах нового естетичного світосприйняття особливого значення набуває поетика театру представлення, зорієнтованого на дистанцію між глядачем і сценою, на ефект відчуження та аналітичне сприйняття. Перехід від театру переживання до театру представлення стає не лише формальним зсувом, а й вираженням філософської кризи суб'єктивності та уявлення про людину як центр драматичного світу. У XX столітті опера дедалі частіше звертається до ігрових форм, до відкритої демонстрації власної штучної природи, до метатеатральності, перетворюючи сам акт сценічного виконання на предмет художнього осмислення. Це зумовило появу особливого типу оперної дії, у якій музично-драматургічна структура постає як простір рефлексії над власними межами й можливостями.

Звернення до міфу, до архаїчних форм театру, до маски, ритуалу, містерії, мадригальної комедії чи фольклорного дійства стало не просто стилістичним жестом, а спробою відродити вихідні функції опери як синкретичного мистецтва, де музика, слово й рух утворюють єдиний ритуал художнього буття. Міфологічний сюжет у цьому контексті перестає бути наративним канonom і перетворюється на універсальну матрицю смислів, що забезпечує опері зв'язок із вічними структурами людської свідомості. Через міф опера повертає собі не стільки оповідну, скільки сакрально-символічну природу, дозволяючи осмислювати сучасність у категоріях архетипу й метафори.

Паралельно відбувається розвиток камерних форм, опера стає простором внутрішньої концентрації, де мінімалізм засо-

бів поєднується з максимальною насиченістю смислів. На зміну монументальній видовищності XIX століття приходить естетика стиснення й лаконізму, зосереджена на психологічній та інтелектуальній інтенсивності. Водночас технологічна й медійна революція XX століття радикально змінює саме сприйняття оперного мистецтва: звукозапис, радіо, телебачення, а згодом і цифрові форми відтворення голосу створюють нову парадигму буття вокального звучання, посилюючи дистанцію між виконавцем і слухачем, але водночас надаючи жанрові нових засобів виразності.

Сукупність цих процесів призвела до того, що опера перестала бути фіксованою формою й перетворилася на гібридний, пластичний художній простір, у якому перетинаються музичний, театральний, візуальний, філософський і медійний рівні. Вона вже не визначається виключно музично-драматургічною структурою, а існує як поле взаємодії культурних кодів і способів репрезентації. У цьому сенсі опера XX століття постає не просто сценічним жанром, а моделлю художнього мислення доби, у якій подолання меж між мистецтвом і реальністю, між життям і його театральною формою перетворюється на головний естетичний принцип. Саме тому умовність, міф і гра – три опорні категорії, що визначають її сучасну форму, – постають не як ознаки стилістичної кризи, а як маркери оновленої онтології опери, в якій вона знову утверджує себе як синтез мистецтва, філософії й людського переживання у його гранично символічній формі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 511 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 388 с.
3. Lartey S. The Evolution of Opera as a Theatrical Artform and Technological Impacts: Future Recommendations on Studies. 2024. URL. https://www.researchgate.net/publication/383703698_The_Evolution_of_Opera_as_a_Theatrical_Artform_and_Technological_Impacts_Future_Recommendations_on_Studies
4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera

experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39.

REFERENCES

1. Brecht, B. (1963) Theatre: Plays. Articles. Statements. In 5 volumes. Moscow: Iskusstvo. Vol. 1. 511 p. [in Russian].
2. Kracauer, Z. (1974) The Nature of Film. Rehabilitation of Physical Reality. Moscow: Iskusstvo. 388 p. [in Russian].
3. Lartey, S. (2024). The Evolution of Opera as a Theatrical Artform and Technological Impacts: Future Recommendations on Studies. URL. https://www.researchgate.net/publication/383703698_The_Evolution_of_Opera_as_a_Theatrical_Artform_and_Technological_Impacts_Future_Recommendations_on_Studies [in English].
4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39. [in English].