

УДК 78.01/03 + 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-23>**Чжао Ян**

ORCID: 0009-0004-1541-2363

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

ТРАНСФОРМАЦІЇ ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ XX СТОЛІТТЯ: ВІД ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДРАМИ ДО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити провідні естетико-драматургічні тенденції трансформації оперного жанру у XX столітті – від посилення театральної умовності та відмови від традиційної фабульності до концептуалізації, неперсоніфікації персонажа, метафоризації оповіді та антиоперних практик – і окреслити, як ці процеси змінюють жанрову модель, тип авторства та комунікативну природу музичного театру. **Методологічна база** ґрунтується на міждисциплінарному синтезі музикознавчого, театрознавчого та культурологічного підходів. Використовуються елементи історико-типологічного аналізу, порівняльного методу, жанрово-стильового аналізу, а також герменевтичного й семіотичного підходів. Додатково залучається комунікативна перспектива, що дозволяє трактувати оперу як особливий акт повідомлення, де зміщуються співвідношення «музика – драма – текст» і модифікуються режим взаємодії зі слухачем/глядачем. **Наукова новизна.** Виявлено, що ключові трансформації опери XX століття пов'язані не лише з оновленням музичної мови, а передусім із переорієнтацією драматургії: від психологічної причинності до концептуальної організації цілого (драма-дискусія, «геометрія трагедії», притчевість, ритуальність).

Висновки. Оперний жанр XX століття постає як простір інтенсивних зрушень, у якому криза традиційної опери не означає її вичерпання, а, навпаки, запускає механізми оновлення – насамперед на рівні драматургії та принципів смислотворення. Відчуття «виходу з кризи» низка митців пов'язувала з посиленням драматичного театру, однак сама ця стратегія виявилася амбівалентною: доведена до межі, вона породила ідею «опери для драматичного актора», що симптоматично демонструє, як жанр намагається переозначити власну природу, зберігаючи музичну основу, але змінюючи модель сценічної дії та виконавської присутності.

Ключові слова: опера XX століття, музична семантика, сучасний музичний театр, жанрова трансформація, театральна умовність, концептуалізація, неперсоніфікація, персонаж-маска, метафоричне висловлювання, антиопера, колаж, культурна комунікація.

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

Transformations of operatic dramaturgy in the 20th century: from psychological drama to conceptual musical theatre

The aim of the article is to identify the leading aesthetic and dramaturgical tendencies in the transformation of the operatic genre in the 20th century—from the intensification of theatrical conventionality and the rejection of traditional plot-based narration to conceptualization, depersonalization of the character, metaphorization of narrative, and anti-operatic practices—and to outline how these processes alter the genre model, the type of authorship, and the communicative nature of musical theatre. The methodological framework is based on an interdisciplinary synthesis of musicological, theatre studies, and cultural studies approaches. The study employs elements of historical-typological analysis, the comparative method, genre–stylistic analysis, as well as hermeneutic and semiotic approaches. In addition, a communicative perspective is adopted, which makes it possible to interpret opera as a specific act of communication in which the relationships between “music – drama – text” are reconfigured and the mode of interaction with the listener/spectator is transformed.

Scientific novelty. *It is demonstrated that the key transformations of 20th-century opera are connected not only with the renewal of musical language, but primarily with a reorientation of dramaturgy: from psychological causality to the conceptual organization of the whole (drama-as-discussion, the “geometry of tragedy,” parabolic structures, rituality).*

Conclusions. *The operatic genre of the 20th century emerges as a space of intensive shifts, in which the crisis of traditional opera does not signify its exhaustion but, on the contrary, activates mechanisms of renewal—above all at the level of dramaturgy and principles of meaning-making. The sense of a possible “exit from crisis” was associated by a number of artists with the strengthening of dramatic theatre; however, this strategy itself proved ambivalent. When pushed to its limits, it generated the idea of an “opera for the dramatic actor,” symptomatically demonstrating how the genre seeks to redefine its own nature by preserving its musical foundation while transforming the model of scenic action and performative presence.*

Key words: *20th-century opera, musical semantics, contemporary musical theatre, genre transformation, theatrical conventionality, conceptualization, depersonalization, character-as-mask, metaphorical expression, anti-opera, collage, cultural communication.*

Актуальність дослідження зумовлена тим, що опера ХХ століття постає полем радикальної переоцінки самої природи музично-театрального жанру: від кризи традиційної «опери-драми» з її психологізмом і причинно-наслідковою фабулою—до форм, у яких драматургія свідомо послаблюється, фрагментується або замінюється концептом, дискусією, притчею, колажем чи ритуалом.

Унаслідок інтелектуалізації художнього мислення, зміни «кута зору» суб'єкта оповіді та посилення умовності, опера дедалі частіше виходить за межі романтичного принципу емпатійного співпереживання і набуває рис «театру представлення», де ключовими стають метафоричність, варіативність перспектив, нон-персоніфікація персонажа (маска/символ) і підпорядкування життєвого матеріалу концептуальному плану. Водночас у другій половині ХХ ст. ці тенденції розгортаються на тлі медіатизації культури (кіно, радіо, телебачення), що змінює режими сприйняття та провокує появу антиоперних стратегій, нового типу авторства і нової комунікативної логіки музичного театру. Отже, дослідження необхідне для уточнення координат «нової оперності» як явища, в якому перетинаються театральна умовність, філософська концептуалізація, медіаестетика і жанрові трансформації.

Мета статті – виявити провідні естетико-драматургічні тенденції трансформації оперного жанру у ХХ столітті – від посилення театральної умовності та відмови від традиційної фабульності до концептуалізації, нонперсоніфікації персонажа, метафоризації оповіді та антиоперних практик – і окреслити, як ці процеси змінюють жанрову модель, тип авторства та комунікативну природу музичного театру. **Методологічна база** ґрунтується на міждисциплінарному синтезі музикознавчого, театрознавчого та культурологічного підходів. Використовуються елементи історико-типологічного аналізу (простеження еволюції оперної драматургії у першій і другій половині ХХ ст.), порівняльного методу (зіставлення опери з тенденціями літератури, драми й кіномистецтва), жанрово-стильового аналізу (опис модифікацій конфлікту, фабули, ролі хору та принципів композиції), а також герменевтичного й семиотичного підходів (інтерпретація метафоричної мови, «маски» як типу персонажа, концептуального плану як смислового домінанта). Додатково залучається комунікативна перспектива, що дозволяє трактувати оперу як особливий акт повідомлення, де зміщуються співвідношення «музика – драма – текст» і модифікується режим взаємодії зі слухачем/глядачем.

Наукова новизна. Виявлено, що ключові трансформації опери ХХ століття пов'язані не лише з оновленням музичної мови, а передусім із переорієнтацією драматургії: від психологічної причинності до концептуальної організації цілого (драма-дискусія, «геометрія трагедії», притчевість, ритуальність). Систематизовано прояви відмови від традиційної сюжетності у різних модусах оперності: схематизація/поляризація конфлікту, підміна дії «плином часу», «предлогом для музикування», варіативність перспектив і монтажність. Показано, що феномен «персонажа-маски» та тенденція нонперсоніфікації в опері корелюють із загальнокультурним зсувом до інтелектуалізації й метафоричного висловлювання, а також з ідеєю відносності «точки зору» як конструктора художньої істини. Виявлено, що антиоперні практики другої половини ХХ ст. (колаж, демонтаж оперних конвенцій, автономізація сценічного/музичного/поетичного рядів) формують новий тип оперного авторства та новий режим комунікації з аудиторією. Окреслено двоїстість поетики опери другої половини ХХ ст.: співіснування «літературної опери» (психологічної драми) і «театру представлення» (концептуального, метафоричного, медіалізованого) як двох взаємодіючих стратегій жанрового розвитку.

Виклад основного матеріалу. У пошуках шляхів подолання кризових явищ, що охопили оперний театр у ХХ столітті, низка діячів культури пов'язувала перспективи оновлення жанру з посиленням драматичного начала та запозиченням виразових стратегій драматичного театру. Найбільш радикальним і водночас симптоматичним виявом цього прагнення стала сформульована в естетичних концепціях Б. Брехта та В. Мейєрхольда ідея опери, зорієнтованої не на співака в традиційному розумінні, а на драматичного актора. Подібна настанова знаменувала собою не лише експеримент, а й певну точку напруження всередині жанру, що виявляла межі його трансформації. Показовою в цьому відношенні є співпраця Брехта і Вайля, результати якої лише з істотними застереженнями можуть бути віднесені до опери в класичному розумінні [3]. Тут оперна форма постає навмисно розмитотою, а музично-драматичне ціле вибудовується

за законами театру, в якому вокал утрачає свою автономну художню функцію.

Посилення театральної умовності в опері ХХ століття супроводжувалося ще однією принципово важливою тенденцією, характерною для художньої свідомості епохи загалом і такою, що проявилася в літературі та драматичному театрі, а згодом – і в музично-сценічних жанрах. Послаблюється зв'язок сценічної дії з конкретним просторово-часовим контекстом, із соціальним середовищем та побутовою визначеністю. У багатьох творах цього періоду сюжет перестає бути послідовним розгортанням зовнішніх подій і трансформується у процес, що відбувається переважно у внутрішньому, психологічному вимірі. Перенесення дії з об'єктивного світу у сферу свідомості й переживання зумовлює перерозподіл значущості елементів художнього цілого: динаміка, фабульний розвиток і подієва логіка поступаються місцем станам, рефлексії, аналітичному осмисленню того, що відбувається.

Поряд із цим виявляється й інша, не менш показова тенденція, пов'язана з виведенням художнього образу за межі конкретної історичної та побутової зумовленості на рівень абстрактної всеосяжності та позачасовості. У подібних творах художнє ціле від початку формується як концептуальна конструкція, у якій ідея передує зображенню й підпорядковує собі емпіричний матеріал. Фабульні схеми набувають узагальненого, інколи майже алегоричного характеру, витісняючи драматичну інтригу та психологічно вмотивовані перипетії, настільки характерні для мистецтва ХІХ століття. Життєві реалії редукуються до знаків і моделей, що слугують розкриттю наперед заданого смислового поля.

Подібні процеси пов'язані з глибинною трансформацією типу художнього мислення, в межах якої раціонально-аналітичне начало починає переважати над безпосередньою емоційною реакцією. Мистецтво романтичної доби, зорієнтоване на спонтанне почуття, емпатію та переживання, поступово поступається місцем естетиці інтелектуалізації, характерній для культури ХХ століття. Одним із проявів цієї настанови стає прагнення до дистанції щодо зображуваного, неупередженість

погляду, установка на аналіз і критичне осмислення подій, а також недовіра до єдиної, авторитетної точки зору, запропонованої твором. На цьому естетичному підґрунті формуються такі явища, як драма-дискусія у творчості Б. Шоу та діалектичний театр Б. Брехта, де художня дія набуває характеру міркування, а глядач залучається до процесу інтелектуального вибору.

Звернення до проблеми відносності у ХХ столітті стає виявом масштабного світоглядного зсуву, що торкнувся уявлень про цілісність картини світу.

У художній свідомості ХХ століття позиція спостерігача та сама можливість її зміщення нерідко перетворюються не просто на технічний прийом, а на фундаментальну світоглядну основу твору, що визначає його смислову архітектоніку, просторово-часову організацію та систему художніх координат. Змінна точка зору стає частиною топосу твору, формуючи особливий тип художнього мислення, у межах якого істина не задається апріорно, а виникає внаслідок зіставлення, розбіжності та конфлікту інтерпретацій. Одним із характерних виявів такого підходу є варіативність фіналу – прийом, що руйнує уявлення про єдине можливе завершення долі героїв і тим самим підриває традиційну логіку причинно-наслідкового оповідання.

Суттєві зміни інтелектуального клімату епохи, її тяжіння до умовності та узагальнення життєвих реалій закономірно призвели до активного використання мови іноказання. Традиційне лінійне оповідання поступається місцем метафоричному, символічно насиченому висловлюванню. На цьому ґрунті художнє мислення ХХ століття набуває, за висловом дослідників, виняткових виражальних ресурсів, що дають змогу без прямолінійних декларацій і схематичних образів говорити про світ, про становище людини в ньому, про природу мислення й свідомості. Саме такий тип художньої мови сприяє посиленню концептуального рівня твору, в якому смисл народжується не з фабули як такої, а з взаємодії образів, алюзій і смислових полів.

Водночас посилення концептуального начала не могло не спричинити певних втрат. Домінування ідеї нерідко призводило до витіснення психологізму та послаблення особистісного

виміру мистецтва. У низці випадків це означало майже повне усунення індивідуального людського досвіду з художньої реальності. Виникає тенденція нонперсоніфікації, наслідком якої стає феномен «персонажа-маски». На місце героя як унікальної особистості приходиться фігура-символ, що репрезентує абстрактні ідеї, типи мислення або елементи авторської концепції [1, с. 54].

У 1920-х роках подібні процеси виразно проявляються й у кінематографі, де формується принципове розходження між двома художніми лініями, умовно окреслюваними як «прозаїчне» та «поетичне» кіно. У першому випадку фільм вибудовується як оповідь, зорієнтована на розповідь, розгортання подієвої логіки та фабульної послідовності, де в центрі уваги опиняється побутова ситуація, її розвиток і причинно-наслідкові зв'язки. У другому випадку кіно відмовляється від домінування оповіді й спрямовується у бік концептуалізації художнього матеріалу. Тут першорядного значення набуває не стільки подія, скільки спосіб її бачення та художнього осмислення.

Відмова від фундаментальних принципів драматургії XIX століття стає характерною і для оперного мистецтва XX століття. Вияви цієї тенденції відзначаються розмаїттям форм і ступенів радикальності. Суттєві трансформації торкаються самої природи драматичного конфлікту. В одних творах відбувається його розмивання, послаблення, втрата внутрішньої напруженості, в інших – навпаки, спостерігається різке загострення, аж до поляризації протистояння. Обидва напрями ведуть до схематизації сюжетної структури, укрупнення драматургічного жесту та узагальнення образного ряду.

Ці протилежні вектори виразно виявляються вже в операх П. Гіндемита. У низці творів, таких як «Новини дня» (1928–1929) та «Туди і назад» (1927), драматичні конфлікти набувають підкреслено полегшеного, формалізованого характеру. Показовим прикладом слугує опера «Убивця, надія жінок» (1919), у якій тенденція до схематизації та поляризації конфлікту виражена особливо чітко. В основі твору лежать архаїчні, «пралюдські» мотиви, а драматична дія зводиться до символічного протистояння безіменних персонажів – Чоловіка і Жінки. Ідея боротьби

статей тут набуває узагальненого, міфологізованого характеру, витісняючи традиційну психологічну мотивацію та розгорнуту подієву логіку. Сюжет концентрується на умовно-психологічному поєдинку, а драматургічне напруження посилюється протиставленням двох колективних полюсів – воїнів і дівчат. Нонперсоніфікація головних дійових осіб, заміна індивідуалізованих характерів символічними фігурами відображає характерну для драматургії ХХ століття тенденцію й дає змогу провести пряму аналогію з феноменом «драми ідей».

Інша форма схематизації виявляється в одноактній опері Гіндемита «Нуш-Нуші» (1920). Тут умовність закладена вже на рівні місця дії та персонажів: дія розгортається у просторі театру бірманських маріонеток, що від початку дистанціює події від реалістичного трактування. Сюжет цього твору зводиться до кількох формальних приводів для музичного розгортання, а драматургічна функція фабули виявляється вторинною щодо процесу музикування.

Особливе місце в ряду одноактних опер Гіндемита посідає «Довга різдвяна трапеза», створена за п'єсою Торнтон Вайлдера. Цей твір постає своєрідною музично-драматичною поемою, майже позбавленою традиційної сюжетної дії. У ній реальні події та вчинки замінюються повільним плином часу, зміною епох і поколінь, де людські долі та індивідуальні риси постають лише ледь помітними віхами у безперервному потоці буття. Драматургія опери вибудовується не на розвитку конфлікту, а на споглядальному осмисленні часу як головного дієвого начала, що радикально відрізняє її від оперних моделей ХІХ століття та засвідчує глибинні зсуви художнього мислення ХХ століття.

В іншому ракурсі, але так само принципово нетрадиційною постає сюжетна основа опер П. Гіндемита «Художник Матіс» і «Гармонія світу», які можуть бути віднесені до сфери інтелектуальної філософської драми. Узагальнено-філософський характер їхніх сюжетів, поєднаний з етико-релігійною проблематикою та зверненням до космічних, універсальних таємниць світобудови, виводить ці твори за межі звичної опери-драми, зорієнтованої на психологічно вмотивовану дію. Тут драматургія вибудовується

не довкола послідовного розгортання подій, а навколо роздумів про долю людини в історії, про співвідношення особистості й світопорядку, мистецтва та універсальних законів буття.

Своєрідним «приводом для музикування» стає і остання опера Р. Штрауса «Каприччо» (1941). Її сюжетна основа являє собою естетичну дискусію про співвідношення музики й драми – одне з ключових, постійно відновлюваних питань оперного жанру. У цьому разі сам конфлікт виявляється не життєвим чи психологічним, а художньо-рефлексивним, перетворюючись на витончену інтелектуальну гру, в якій опера міркує про власну природу та межі виразових можливостей.

Подібна тенденція до концентрації уваги на сутності драми, до виявлення її внутрішньої «геометрії», простежується й у камерній опері Д. Мійо «Страждання Орфея». Лаконізм тексту тут досягає майже афористичної стисненості, а сценічна дія очищена від видовишних ефектів і побутових деталей, що дає змогу зосередитися на символічному та філософському вимірі міфу [3]. Ще більш радикально відмова від традиційного сюжету виявляється в опері Мійо «Христофор Колумб» (1928), де зруйновано звичну причинно-наслідкову логіку подій. Часові пласти – теперішнє, минуле й майбутнє – постійно перетинаються та переплітаються, а ключові події не стільки переживаються, скільки подаються у формі роздуму. Сценічні епізоди тут виконують функцію ілюстрацій до діалогу Читця, хору й Колумба, в межах якого вибудовується істина про сенс життя та подвигу героя [3].

Тенденції, характерні для опери першої половини ХХ століття, знаходять продовження й у другій половині століття, однак розвиваються вже в умовах іншої культурної ситуації та зміненого естетичного свідомості. Однією з провідних стилізованих доміант музичного театру цього часу стає прагнення до граничної актуалізації змісту, до осмислення сучасності за допомогою новітніх художніх засобів. Відчутний вплив на еволюцію художнього мислення справляє й розвиток засобів масової комунікації – кіно, радіо, телебачення, що формують нові способи сприйняття та нові естетичні очікування.

Загалом опера другої половини ХХ століття зберігає жанрову строкатість і двоїстість театральної поетики, властиві їй попередньому періоду. З одного боку, продовжується лінія експресіоністської «літературної опери», що сягає «Воццека» А. Берга, де лібрето вибудовується як психологічна драма. У цьому руслі створюються твори німецьких композиторів – «Солдати» Б. А. Циммермана (1958–1960), «Лір» А. Раймана (1978), «Якоб Ленц» В. Ріма (1979), «Криваве весілля» В. Фортнера (1957). З іншого боку, навіть у цих творах чітко проявляються принципи неаристотелівського театру: посилення видовищності, тотальної театральності, зростання ролі режисерської концепції та трактування сюжетів – у тому числі сучасних – у позачасовому ключі. Так, у «Солдатах» Циммермана сценічний простір організовано як поєднання різних часових рядів, активно використовуються шумові ефекти й елементи кіномонтажу, що підпорядковано завданню виявлення універсального, позаісторичного характеру зображуваної трагедії. Синтез музики й театру в цих творах спрямований на усвідомлення сценічної дії як вияву вічної соціальної несправедливості, що виходить за межі конкретної епохи та приватної історії.

В опері А. Раймана «Лір» відбувається принципове зміщення смислових акцентів: драматургічний центр ваги переноситься з розгортання сюжетної лінії та індивідуально-психологічних характеристик персонажів на постановку фундаментальних етичних питань людського буття. Характерно, що поряд із деталізованим інтонаційним опрацюванням образів головних дійових осіб структура драматургії ґрунтується на протиставленні двох узагальнених інтонаційних сфер – умовного «світу добра» і «світу зла». Такий бінарний поділ не лише укрупнює конфлікт, а й надає йому схематизованого характеру, унаслідок чого драматургічне напруження формується вже не стільки за рахунок розвитку характерів, скільки через зіткнення абстрагованих ціннісних полюсів. У цій системі персонажі значною мірою втрачають індивідуальну автономію й виявляються підпорядкованими домінантній ідейно-концептуальній настанові твору, що спричиняє зміщення драматургічних акцентів із людської особистості на фабульну та філософську конструкцію в цілому.

Осмилення сучасного історичного матеріалу крізь призму позачасового універсалізму є характерним і для опери Б. А. Циммермана «Біла троянда», у якій трагедія антифашистського спротиву інтерпретується не як приватний політичний епізод, а як етичне діяння, укорінене в ідеях релігійного гуманізму. Тут індивідуальні вчинки героїв підносяться до рівня морального вибору, що має метаісторичне значення, зближуючи драматургію опери з притчевою формою.

Значне місце в оперному процесі другої половини ХХ століття посідають музично-театральні твори, що послідовно реалізують принципи брехтівської естетики. Одним із найяскравіших представників цього напрямку є композитор східнонімецької школи Пауль Дессау, в операх якого – «Засудження Лукулла» (1949), «Пунтілла» (1960), «Ланцелот» (1969), «Ейнштейн» (1973) – музичний театр вибудовується на засадах відчуження, критичної дистанції та соціально-аналітичного погляду на зображувану реальність. Тут руйнується ілюзія сценічної правдоподібності, а глядач залучається не до співпереживання, а до осмилення того, що відбувається.

Особливе місце в історії опери другої половини ХХ століття посідає музично-драматургічна творчість Б. Бріттена. Одна з ключових ліній його оперної спадщини пов'язана з іносказальними, притчевими сюжетами та зближенням жанрів опери й ораторії. Показовими в цьому відношенні є «Притчі для церковного виконання» («Parables for Church Performance») – опери-притчі «Ріка Керлю» (1964), «Пічне дійство» (1966) і «Блудний син» (1968), від початку зорієнтовані на сакральний простір храму. Символізація персонажів виявляється і в опері «Поворот гвинта» (1954), де головні дійові особи набувають рис персонажів мораліте: діти Майлз і Флора уособлюють образ Невинних Душ, Пітер Квінт асоціюється з Дияволом, а Гувернантка постає як фігура Доброчесності. У цьому ж ряду стоїть і дитяча опера-містерія «Ноїв ковчег» (1957). Водночас оперна творчість Бріттена не зводиться до єдиної естетичної моделі: поряд із притчевими формами він створює твори, що продовжують традиції психологічного музичного театру, зокрема «Біллі Бадд» (1951–1960) і «Глоріана» (1953).

Радикальний розрив із традицією пов'язаний з авангардним напрямом в опері. Характерним прикладом є твір Л. Ноно «Під спекотним сонцем любові» (1975), у якому відсутній сюжет у звичному розумінні та порушено логіку причинно-наслідкового розвитку подій. Драматургія розгортається як варіативне осмислення єдиної ідеї, об'єднаної темою жінки й революції. Лібрето складено з фрагментів промов, щоденникових записів і літературних текстів, а багатомовність – використання італійської, французької та іспанської мов – додатково підкреслює фрагментарність і розімкнутість смислової структури.

Програмним жестом антиоперного руху став заклик П. Булеза «підірвати оперні театри» (1967), що виразив радикальне неприйняття традиційних форм жанру. Антиоперні тенденції дістали розгорнуте втілення в музично-сценічному творі Л. Беріо «Опера» (1969–1970), де здійснюється гостра пародія на канонічні риси оперного лібрето XIX століття – фабулу, систему образів і музично-виражальних засобів. У лібрето цього твору паралельно розгортаються три сюжетні лінії: міф про Орфея й Еврідіку, вистава «Термінал» нью-йоркського Open Theater про життя хоспісу та історія загибелі «Титаніка» [2]. Їх об'єднує тема катастрофи – апокаліпсису людської цивілізації. Унаслідок цього персонажі втрачають індивідуальність і постають як узагальнений образ людства. Структура лібрето визначає й композиційні принципи партитури, де провідну роль відіграє колаж, що поєднує різнорідні часові та смислові пласти в єдине художнє ціле.

Оригінальним і певною мірою радикальним прикладом послідовного заперечення практично всього арсеналу формотворчих засобів і жанрових закономірностей опери стають твори американського композитора-авангардиста Дж. Кейджа – «Europeras I і II» (1987), «Europeras III і VI» (1990), «Europera V» (1990). У цих творах демонстративно усунуто фундаментальні опорні елементи оперного жанру: відсутні драматична дія як така, сталі сценічні ідентичності та єдність ролей, традиційно розумілена партитура і постать диригента, поділ на сцени й акти, а також такі звичні драматургічні компоненти, як діалог, хор або розгорнута музично-сценічна картина.

У так званих «Євро-операх» Кейджа музичний, поетичний і сценічний пласти принципово не синхронізовані та не підпорядковані спільній логіці смислового розгортання. Кожен із них існує автономно, розгортаючись за власними законами, що призводить до розмивання звичних причинно-наслідкових зв'язків і до відмови від ідеї цілісного художнього висловлювання. Організація сценічного цілого зближується тут з естетикою балагану й цирку, де співіснують різномірні фрагменти, позбавлені ієрархії та внутрішньої підпорядкованості, а сама опера перетворюється на поле гри зі знаками європейської оперної традиції, підданої іронічній деконструкції.

З феноменом антиопери співвідносяться й інші музично-театральні експерименти другої половини ХХ століття, зокрема «Абстрактна опера № 1» Блахера (1953) та «Державний театр» М. Кагеля (1971). Ці твори демонструють свідому відмову від ілюзорності сценічної дії та психологічної мотивації персонажів, що дає підстави говорити про своєрідне повернення до соціально-критичного пафосу брехтівської «Опери жебраків», але вже в умовах постмодерністської художньої свідомості. Тут опера осмислюється не як драма переживання, а як простір аналітичного погляду на саму театральність і її ідеологічні механізми.

Особливе місце в оперному процесі другої половини ХХ століття посідають монументальні твори, що вибудовують альтернативну модель музичного театру, – гепталогія К. Штокхаузена «Світло» та опера О. Мессіана «Святий Франциск Ассизький». Гепталогія Штокхаузена є грандіозною філософсько-релігійною утопією, яка практично не має точок дотику з традиціями романтичної чи реалістичної опери. У ній музично-драматична дія підпорядкована космогонічній символіці, а персонажі функціонують як носії архетипних і метафізичних смислів, а не як психологічно розроблені індивідуальності.

Релігійна проблематика значною мірою визначає й своєрідність опери Мессіана «Святий Франциск Ассизький» (1983). Притаманне цьому творові ритуальне начало – своєрідне сценічне священнодійство – зближує його з жанром духовної опери або опери-містерії. Відомо, що в процесі створення цього твору

метою композитора стало сакралізувати світський простір, повернути Театр до Храму, а також перетворити концертну залу на простір, за своїм смыслом співвідносний із богослужінням. У зв'язку з цим в опері Мессіана органічно переплітаються християнські символи та ідея життійного шляху – інтиненарія, осмислюваного як духовне мандрівництво душі, що крок за кроком наближається до Бога.

Драматургічні якості «Святого Франциска Ассизького» вписуються в систему характерних особливостей опери ХХ століття. Оповідне начало тут домінує над конфліктною драмою, значна роль відводиться хору, а персонажі «нижчого» плану, які не належать до піднесеної духовної сфери, виносяться за межі основної дії та локалізуються в інтермедіях. Категорія часу осмислюється не як лінійна хронологія подій, а як внутрішня, духовна величина, що підноситься над послідовністю зовнішніх фактів.

Показово, що вже на межі 1980–1990-х років ХХ століття в композиторському середовищі виникають нові програмні заклики – створювати оперу на «безсловесне лібрето», розглядуване як можлива альтернатива і літературній опері, і антиопері в її постмодерністському варіанті. Такі ідеї засвідчують триваючий пошук нових форм музично-театрального висловлювання, у межах якого опера прагне звільнитися від домінування вербального тексту й набути інших, неміметичних способів смислотворення.

Висновки. Оперний жанр ХХ століття постає як простір інтенсивних зрушень, у якому криза традиційної опери не означає її вичерпання, а, навпаки, запускає механізми оновлення – насамперед на рівні драматургії та принципів смислотворення. Відчуття «виходу з кризи» низка митців пов'язувала з посиленням драматичного театру, однак сама ця стратегія виявилася амбівалентною: доведена до межі, вона породила ідею «опери для драматичного актора», що симптоматично демонструє, як жанр намагається переозначити власну природу, зберігаючи музичну основу, але змінюючи модель сценічної дії та виконавської присутності.

Паралельно в культурі ХХ століття формується тенденція відмови від класичної фабульності та психологічної «прив'яз-

ності» сюжету до конкретного часу, простору, середовища. Це спричиняє внутрішнє «переміщення» дії: зовнішня подієвість поступається драмі свідомості, а інколи – й драмі ідей як таких. Звідси логічно випливає перерозподіл ваги елементів драматургії: сюжет і динаміка дії редукуються або схематизуються, натомість посилюється концептуальний план, який підпорядковує життєві реалії загальній ідеї, етичному питанню, філософській проблемі чи метафоричному образу.

Зміна художнього мислення ХХ століття характеризується інтелектуалізацією та дистанціюванням від прямого емпатійного переживання, що позначається як на літературі й драмі, так і на опері. Показовим стає мотив відносності «кута зору»: подію можливо розгорнути як множинність перспектив, що взаємно «переозначають» одна одну, змінюють її моральну та емоційну тональність. У музичному театрі це сприяє розвитку монтажного мислення, епізодичності, метафоризації та авторського коментування (у тому числі через хор), а також стимулює відхід від героя-особистості до героя-символу. Тенденція нонперсоніфікації й «персонажа-маски» змінює саму антропологію опери: замість психологічно вмотивованого характеру з'являється носій концепту – ідеї, позиції, принципу, інколи навіть «функції» у структурі смислів.

У першій половині ХХ століття ці зрушення проявляються у модифікації конфлікту: від його ослаблення й легковажної «формальної гри» до поляризації та укрупнення, коли сюжет набуває схематичної сили архаїчного протистояння (чоловіче/жіноче, добро/зло, війна/мир тощо). Паралельно з'являються твори, де дія майже зникає, поступаючись «плинові часу», зміні поколінь, медитативній оповідності. Друга половина ХХ століття продовжує ці тенденції вже в умовах іншого культурного середовища: медіа впливають на способи побудови спектаклю, на акустичні та візуальні технології, на очікування публіки й на саму логіку театральної комунікації.

Оперна поетика цього періоду виявляється подвійною: з одного боку, триває лінія «літературної опери» психологічного типу, з іншого – посилюється «театр представлення», зорієнто-

ваний на видовищність, тотальну театральність і концептуальне осмислення сюжетів через вневремінне. Важливим наслідком стає зближення опери з ораторією, притчею, ритуалом, а також радикалізація антиоперних стратегій: демонтаж звичних конвенцій жанру, автономізація компонентів (музичного, поетичного, сценічного), колаж як провідний принцип організації цілого.

Отже, опера ХХ століття постає не як «занепад» класичної моделі, а як лабораторія нових форм оперності, де вирішальними є не лише інновації музичної мови, а трансформація драматургічної логіки, типу персонажа, способів оповіді та комунікації зі слухачем/глядачем. Саме в цих координатах «новаторська опера» виявляє свою історичну функцію: перетворює жанр на поле смислових експериментів, у яких музичний театр відповідає на виклики ХХ століття – інтелектуалізацію культури, медіатизацію досвіду та переосмислення людської присутності в мистецтві.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Черкашина М. Р. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. М., 1995. № 1. С. 53-60.
2. 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
3. Milhaud D. My Happy Life. An Autobiography. London, New York: Marion Boyars. Nichols, Roger, 1996. 285 p.

REFERENCES

1. Cherkashina, M. R. (1995) Reflections on the Phenomenon of Opera. *Musical Academy*. M. No. 1. P. 53-60. [in Russian].
2. 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].
3. Milhaud, D. (1996) My Happy Life. An Autobiography. London, New York: Marion Boyars. Nichols, Roger. [in English].