

Трушевська Ангеліна Віталіївна,
аспірантка 2 курсу 1-ї кафедри акторського
мистецтва та режисури драми. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

Anhelina Trushevska,
Postgraduate student of the First Actor Masterpiece and
Stage Direction Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ МОНООПЕРИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСАКЦІЙНОГО АНАЛІЗУ ЕРІКА БЕРНА

Анотація. За результатами аналізу, у статті було уточнено дефініцію «моноопера»; представлено й проаналізовано відомі українські та зарубіжні зразки жанру. Під час дослідження було визначено основну психологічну засаду жанру, а саме – культ індивідуалізму ХХ століття. Саме тоді такі науки, як психологія та психоаналіз, стали набирати обертів завдяки З. Фрейду та К. Юнгу. Подібний процес був зумовлений тим, що індивід дедалі більше розглядався як окрема одиниця, а не частина соціуму, що і стало, на наш погляд, основною причиною виникнення та розвитку моноопера, де всі процеси обертаються навколо внутрішнього світу головного персонажа. У результаті розгляду базових механізмів формування логіки поведінки персонажа, було вперше описано концепцію трьох основних Я-станів (Дитина, Батько та Дорослий) трансакційного аналізу Еріка Берна як основу інтерпретації поведінкових патернів персонажа моноопера. Таким чином, було виявлено основу внутрішнього конфлікту персонажа у вигляді непримиренності двох Я-станів Дитини та Батька всередині героя-індивіда.

Ці дослідження дали змогу глибше зануритись у природу внутрішніх процесів індивіда-глядача та його механізму проєкції. Завдяки чому було запропоновано стратегію взаємодії артиста та глядача за допомогою чуттєво-емоційної сфери виконавця.

Ключові слова: жанр моноопера, подія, реакція, трансакційний аналіз, Я-стани, сепарація, поведінкові патерни, логіка поведінки персонажа, внутрішній конфлікт, проєкції глядача.

Постановка проблеми та актуальність дослідження: У ХХ столітті серед безлічі ідеологічно-художніх течій формується і культ індивідуалізму, де переживання одного індивіда стають центром драматургічної канви. Якщо раніше індивід розглядався як соціальна одиниця й ототожнювався з певною соціальною кастою, то тепер він постає як незалежна одиниця. Відповідно його переживання стають більш суб'єктивними, поступово відходячи від колективного несвідомого. Такий процес дав поштовх багатьом митцям зосередити свою увагу саме на індивідуумі та його внутрішніх проблемах і переживаннях. У цьому контексті

жанр камерної опери та моноопера став затребуваним на сценічних майданчиках через наявність неповторної інтимної атмосфери, в якій грань між слухачем та виконавцем стає ледь помітною.

Зважаючи на розвиток індивідуалізму, з'являється багато психологічних теорій і методів аналізу, серед яких відомий трансакційний аналіз американського психіатра Еріка Берна, що вивчав людську поведінку на основі трьох Я-станів (Дитина, Дорослий та Батько). Цей аналіз активно практикується психологами всього світу, тож ми спробуємо пояснити таке специфічне явище, як внутрішній конфлікт персонажа моноопера, саме через порушення

гармонійної взаємодії всередині артиста цих трьох Я-станів та їхнє подальше примирення.

Також слід зауважити, що реальність сьогодення ставить перед індивідом нові зовнішні виклики. Особливо на теренах України, в умовах війни, ледь не кожен українець потребує психологічної підтримки через посттравматичний синдром. Відомо, що театр уже давно постає як специфічний вид психотерапії для глядача. Тож ми вирішили заглибитись не лише у внутрішні процеси та логіку поведінки персонажа моноопери, а й дослідити проєкції слухача, які накладають певні обмежувальні фільтри, що заважають вільному сприйняттю сценічної дії, аби вибудувати більш дієву та ефективну комунікацію між виконавцем і реципієнтом.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Серед дослідників, що вивчали жанр моноопера, слід відзначити Анатолія Носулю, статті та дисертація якого були присвячені художнім особливостям (Носуля, 2014, 2018), жанровій специфіці (Носуля, 2015), темі очікування у камерних операх Шенберга «Очікування» та ін. (Носуля, 2014). Дослідженням тенденцій модифікування жанрової моделі моноопери займалась Ольга Уманець (Уманець, 2023), особливості хронотопу у моноопері розглядала музикознавець Світлана Щітова (Щітова, 2019). В окремих статтях дослідники розглядали особливості постановок відомих українських моноопер композитора В. Губаренка, зокрема: «Самотність» – творчий союз композитора і співака (Шмельова, 2014), «Листи кохання» – режисерське вирішення пластично-просторового образу в моноопері (Лукашев, 2015). Українські науковці у своїх статтях не оминули увагою менш відомих представників жанру: монооперу «Балада війни» О. Білаша (Толошняк, 2023), міні-монооперу «Євгеній Онегін: ще одна спроба» Ю. Гомельської (Кваснікова, 2019) та гротескну міні-монооперу «Сьогодні ввечері Борис Годунов» (Дімінця, 2015). Про неабиякий інтерес до жанру моноопери свідчать чимало зарубіжних статей: музична драматургія та структура моноопери «Емілі» (Саамішвілі, 2016), нотатки по моноопері Домініка Ардженто «Розмова водяного птаха», яку сам композитор визначає як монодраму (Стівенс, 1997), детальний розбір форми та змісту трьох частин (Пекло, Чистилище та Рай) моноопери «La Divina Commedia» за Данте Аліґ'єрі румунського композитора Ede Terényi (Кока, 2008, 2009) та ін.

Мета статті – простежити деякі історичні, соціокультурні, комунікаційні чинники функці-

онування моноопери в контексті трансакційного аналізу Еріка Берна.

Розв'язання мети вимагало вирішення низки завдань: уточнити дефініцію «моноопера»; проаналізувати відомі зразки жанру; виявити соціально-психологічні засади виникнення та розвитку жанру моноопери; визначити основне психологічне підґрунтя й розглянути механізми формування логіки поведінки головного героя моноопери; обґрунтувати три Я-стани трансакційного аналізу Еріка Берна як основу поведінкових патернів персонажа моноопери; простежити механізми роботи проєкцій глядача та виявити ефективні стратегії взаємодії соліста й публіки.

Виклад основного матеріалу. Для уточнення поняття «моноопера» звернемося до Енциклопедії сучасної України. Сам термін моноопера (з лат. означає *monos* – один, *opera* – дія) – це невеликий за масштабами музичний твір, де драматичний конфлікт зосереджено навколо однієї дійової особи, а основною формою вислову художньої ідеї твору є монолог героя. Основними властивостями моноопери є: одноплановість сценічної інтриги, майже цілковита відсутність сценічної дії, фрагментарність викладу музичного матеріалу, наскрізний розвиток з елементами монтажної драматургії, обмеженість часопростору, розгорнута система лейтмотивів. За основу драматургії композитори часто беруть епістолярний жанр: монологи, щоденники, листи, спогади, а також жанри малої прози, такі як оповідання, новели, повісті, драматичні сцени тощо. Провідну драматургічну роль у моноопері відіграє оркестр, переважно невеликий за складом, який компенсує відсутність зовнішньої дії та створює психологічний підтекст, адже цей жанр, заснований на превалюванні внутрішньої дії, як художнє явище породжує театр нового типу (Толошняк, 2019). Поняття «театр нового типу» вимагає уточнення, тож звернемося до історії походження жанру.

На нашу думку, витoki моноопери частково лежать в юанській драмі. Тож розглянемо жанрову специфіку класичної китайської драми XIII–XIV ст. С. Ковпик зазначає, що структура юанської драми складалася з таких жанрових форм і прийомів, як: віршована арія, пантоміма та прозовий діалог. Розвиток сюжету в юанській п'єсі забезпечували не лише прозові монологи та діалоги, а також арії, які надавали особливої емоційності сюжету, ліричності та урочистої піднесеності.

В юанській драмі не було традиційного переліку дійових осіб, тож поява нового персонажа супроводжувалась репрезентативними монологами, що містили елементи сучасного сторітелінгу, адже їхні життєві історії передавалися з метою впливу на емоційну, мотиваційну, когнітивну сфери слухача задля привернення його уваги. Ліричні арії в юанській драмі виконували переважно головні дійові особи, тоді як другорядні говорили прозою. Чуттєві переживання передавались у ліричних аріях головними героями за допомогою китайських народних інструментів, що були не тільки невід'ємними атрибутами закоханих, а й виступали як окремі дійові особи. Солілоквічні монологи дійових осіб закінчувались аріями, в яких узагальнювались характерні особливості персонажа, а кожна дія драми завершувалась хоровим співом, своєрідним підсумком, що слугував перехідним містком до наступної. Кожній дії передували сецзи (інтермедії), що, як правило, містили одну арію (Ковпик, 2021). Таким чином, юанська драма з її ліричними аріями та солілоквічними монологами, наявністю китайських народних інструментів цілком могла слугувати одним з прототипів класичної моноопери. Аналогами природи внутрішнього конфлікту в моноопері, подолання якого ми розглядаємо крізь призму трансакційного аналізу, ми знаходимо у фабулі юанської драми, де конфліктність є основою розвитку дії сюжету, а «гармонізація» – основою її розв'язки (Щербаков, 2012).

У контексті нашого дослідження, а саме одного з його компонентів – чуттєвих проєкцій глядача під час перегляду моноопери, нашу увагу привернула санскритська драма (I століття н. е) з її ефектом очуження. На думку О. Прищепи: «очужене зображення в санскритській драмі лише тоді досягає свого досконалого та повного впливу на глядача, коли ніщо не заважає йому сконцентруватися на змісті зображуваного. Так, у санскритській драмі стала традиція беззаперечного наслідування канонам сприяє виникненню емоційного вживання глядача в зображуване. Як наслідок, очуження зображення спрямоване не на раціональне сприйняття вистави у театрі, а на емоційне. Це якраз і є тією специфікою очуженого зображення, яка виникла саме в давніх театрах Сходу та Азії (на відміну від європейської театральнo-літературної традиції)» (Прищепка, 2009). Також ми можемо провести певні паралелі між композиційною будовою моноопери та санскритської драми.

Порівнюючи китайську та санскритську драми, Я. Щербаков зазначає: «як у санскритській драмі, так і в китайській драмі важливе значення мали арії. В драмах жанру цзацзюй в аріях цюй розкривався характер, світогляд та почуття головних героїв драми, а роль сюжетних зв'язків між аріями відігравали репліки» (Щербаков, 2019).

Прототипом внутрішнього наповнення глибинними сенсами виконавця моноопери стає музична драма театру Ногаку або японського театру Но, яка була побудована на цілому ряду необхідних якостей, що вимагалися від актора періоду Муроматі (1333–1573). Основою підготовки такого актора була спонтанна гра та інтуїтивне відтворення певних філософських категорій на сценічному просторі, що базувались на дії духовно-світоглядних констант японської традиційної культури: універсалій Краси (Бі), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Природи, Квітки (Хана), Миті, Гармонії (Ва), Серця (Кокоро). Саме ці явища і визначали естетичну та виконавську системи Ногаку. Театр Но, подібно до юанської та санскритської драми, мав музичну основу, де вокальні партії йокьоку (буквально означає: йо – «пісня», кьоку – «пісенна мелодія») утворювали гнучкі переходи від речитативу до співу. Вважалось, що Китай був країною мелодій, а Японія – країною ритмів. Відтак «ритмізована музика Ногаку стала відлунням пульсації Вселенського Серця, ритмічної циркуляції часточок інь і ян, ритмічною рівновагою яких і досягається Гармонія Ва – гармонія Великого Шляху Дао» (Ратко, 2014).

Отже, зробивши огляд музичних особливостей деяких зразків неєвропейського сценічного мистецтва, таких як юанської, санскритської драм, а також японського театру Но, ми виявили, що передувало виникненню театру нового типу. Так юанська драма з її ліричними аріями, монологами та природою конфлікту могла цілком стати прототипом жанру моноопери у її сучасному розумінні. В той час як огляд санскритської драми з її ефектом очуження задля емоційного проникнення глядача в музичну дію, підтвердила обраний напрям дослідження сприйняття глядача мистецького продукту через проєкції. А театр Но з його духовно-світоглядними константами став прототипом внутрішнього наповнення глибинними сенсами та метафізичними поняттями виконавця моноопери.

Витоками жанру в європейському сценічному мистецтві можна вважати монодраму ранньої античності, а саме театру доєхлівської епохи (III-II ст. до н.е.), де один актор зображав одночасно декілька дійових осіб, змінюючи маски або костюми. Хоча, за словами Ж. Бортнік, античний протагоніст не міг здійснювати монологічне мовлення (внутрішній діалог) через зображення різних персонажів, тому твердження, що витоки жанру належать до доєхлівського періоду, можна вважати хибним, а тяглість монодрами слід пов'язувати не з театральною традицією цього періоду, а зі способами формування жанрових смислів (Бортнік, 2016).

Моноопера набула своєї популярності у XX столітті, про це свідчать відомі світові зразки жанру, зокрема: «Чекання» Арнольда Шенберга (1909) та «Людський Голос» Франсіса Пуленка (1959).

Менш відомими презентантами жанру стали моноопери Домініка Ардженто: «Експедиція Андре» (1980), яка містить щоденникові записи шведського повітроплавця Саломона Андре та уривки з особистого щоденника й листів його компаньйона Нільса Стріндберга під час їхньої невдалої експедиції з трьох осіб у 1897 році до Північного полюса на водневій кулі; «Miss Manners on Music» (1998), на музику якої покладені газетні вирізки американського оглядача XX століття Джудіт Мартін (також відомої як «Міс Меннерс»); «Miss Havisham's Wedding Night» (1981), прем'єра якої відбулась в Опері штату Міннесота, диригував Філіп Брунелль (Стівенс, 1997).

Окремо виділимо сучасну монооперу-портрет фінського композитора Кайя Сааріахо «Емілі» (2008) про музу Вольтера Емілі Бронте, постановка якої відбулась у театрі Ліона в 2010 році, режисер Франсуа Жирар (Саамішвілі, 2016).

До українських зразків жанру належать всевітньо відомі моноопери Віталія Губаренка: «Листи кохання» для сопрано з оркестром (1971) та «Самотність» для тенора з оркестром (1994), а також менш відомі: «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «Волзька балада» Г. Жуковського, «Балада війни» та «Сповідь білого тюльпана» О. Білаша та ін. (Толошняк, 2019).

У XXI столітті жанр моноопери продовжує користуватися популярністю серед молодих музикантів і режисерів України. Серед прикладів слід зазначити монооперу «Марія Магдалина» Євгенії Марчук, яка у 2017 році стала прем'єрним проєктом у рамках II Міжнародного фестивалю «Музич-

ні імпрези України» в місті Черкаси (Моноопера «Марія Магдалина», 2017). А в 2023 році світ побачила моноопера-спогад «Є», присвячена пам'яті легендарної української оперної співачки Євгенії Мірошніченко, прем'єра якої відбулась у «Київській Малій Опері», режисеркою та авторкою ідеї стала Марина Рижова (Моноопера «Є», 2023).

Спробуємо з'ясувати, чим зумовлений інтерес композиторів і режисерів кінця XX – початку XXI ст. до жанру моноопери. В попередній історії музичного театру існувала класична опера як презентант масштабної, масової, видовищної форми з повним складом симфонічного оркестру, хором, балетом та ансамблевими сценами. Але у XX столітті виникає тягіння до протилежної масовому видовищу концепції, відтак *ми-концепція* замінюється на *я-концепцію*. Дедалі більше композиторів і режисерів починають звертатися до камерної опери, зокрема моноопери, де один персонаж може відігравати різних персонажів. Потреба у виникненні подібного жанру з'явилась через тенденцію до фокусу уваги індивіда на собі. Ця тенденція є актуальною й у 2020-х роках. Індивід стає дедалі більш відокремленим від загальної маси та намагається усілякими способами вирізнитись, висуваючи на перший план власне *Я*. І саме такий жанр, як моноопера, дає можливість слухачеві зануритись всередину себе, адже його увага спрямована не на зовнішні ситуації, що розігруються на сцені, а переважно на свої емоції, переживання та відчуття. Таким чином, глядач стає повноцінним співучасником музичного дійства, входячи у своєрідний медитативний стан разом з артистом та більшою чи меншою мірою резонуючи й корелюючи свій внутрішній стан із сценічним персонажем. Тому моноопера стає одним із нечисленних способів, особливо для західної культури споживання, що допомагає індивіду глибше усвідомити специфіку роботи власних внутрішніх процесів.

Унікальність жанру полягає в тому, що він дає можливість всім учасникам сценічної дії, від композитора до слухача, зануритись у внутрішні процеси, транслюючи їх назовні за допомогою власних інструментів. Тож у рамках жанру композитор має можливість зосередити свою увагу на музичних тонкощах, акцентувавши динамічними відтінками коливання душевних станів персонажа. Тоді як персонаж повністю зосереджується на внутрішніх процесах, власних історіях, які він проживає по-но-

вому, не відвертаючи увагу на взаємодію з іншими героями, оцінки та реакції, що за сприйняттям глядача нагадує санскритську драму. Таким чином, в умовах подібного мінімалізму зовнішньої дії та транслювання персонажем своїх чуттєвих станів слухачеві без спаллювань, цей персонаж має змогу зануритись у власні процеси. Що зі мною відбувається в даний момент? Які картинки транслює мені підсвідомість? Чим би я хотів поділитись зі сцени з іншими? Подібні питання, що ймовірно виникають у слухача під час перегляду моноопери, вказують на процес саморефлексії.

Якщо у XVIII та XIX століттях індивід розглядався як соціальна одиниця і ототожнювався з певною соціальною кастою, то у XX столітті він постає як незалежна одиниця. Відповідно його переживання стають більш суб'єктивними, поступово відходячи від соціальних стереотипів чи канонів поведінки. Подібний процес дав поштовх багатьом митцям зосередити увагу саме на індивідуумі та його внутрішніх проблемах і переживаннях. Відтак, розглядаючи персонажа на сцені як окрему одиницю, постала гостра потреба зануритись у психологію індивіда. Саме у XX столітті в Європі психологія як наука набуває популярності завдяки психоаналізу Зигмунда Фрейда з його трикомпонентною структурною моделлю психіки (Воно, Я і Над-Я) та методу аналітичного психоаналізу Карла Юнга, що був спрямований на виявлення індивідуалізації пацієнта через архетипи колективного несвідомого. Це дало можливість психологам і психіатрам початку XX століття більш глибоко дослідити феномен внутрішнього світу людини. Пізніше, а саме у 60-х роках XX століття, в Америці починає розвивати свій трансакційний аналіз Ерік Берна, який виділив три «Я-стани» (Дитина, Батько та Дорослий) (Берн, 2016). Розглянемо детальніше метод трансакційного, або сценарного, аналізу як психологічну засаду формування логіки поведінки головного героя моноопери та основу режисерської інтерпретації музично-драматичного тексту.

Будь-яка, чи то драматична, чи музично-драматична сцена не може існувати без *події*. У музичній партитурі, завдяки музичним акцентам композитора, події зазначені точніше, на відміну від драматичного матеріалу, де режисер є вільнішим у інтерпретації подієвого ряду автора. Проте внутрішні механізми реакцій на подію залишаються подібними, адже ми маємо справу з живою людиною. Так

подія змінює поведінку та логіку персонажа і є каталізатором, що активує нейрони головного мозку людини або, в нашому випадку, актора-співака, які відповідають за реакції. Зупинимось на механізмі утворення реакцій з точки зору психології та нейробіології. Реакція – це дія на певний зовнішній подразник, який активує нейрони мозку, що спричиняє певні поведінкові патерни, або шаблони, поведінки, тобто типові повторювані способи реакцій на різні ситуації в житті (*Реакція*, 2015). Вважаємо, що такий механізм є доволі примітивним, адже обмежує сферу сприйняття персонажем власного внутрішнього світу.

Причини утворень поведінкових патернів лежать у дитинстві. Діти сприймають навколишню дійсність крізь призму постатей батьків, адже вони є першими об'єктами, з якими дитина знайомиться при народженні. Починаючи з 5 років, у маленького індивіда утворюються певні нейронні зв'язки, які надалі в житті формують його характер через звичні поведінкові патерни, тобто шаблони. Також батьки для дитини є як зовнішнім, так і внутрішнім локусом контролю, і це вказує на те, що підсвідомо у своїх діях та прийнятті рішень дитина і в дорослому свідомому віці посилюватиметься на реакцію батьків, або так званого «внутрішнього батька». Це відбуватиметься за умови, якщо сепарація (відокремлення) дитини від батьків не відбулась, отож особистість є не до кінця сформованою.

Розглянемо детальніше концепцію трьох основних **я-станів** індивіда (Дитина, Батько, Дорослий) та за які поведінкові патерни кожен з них відповідає.

Я-стан Дитини вказує на інфантильне ставлення до життя, перекладання відповідальності на іншого, реактивну поведінку, тобто незрілі реакції на зовнішні подразники, хронічне відчуття безпомічності та незахищеності. Цей поведінковий патерн також може означати, що індивід перебуває в позиції «жертви», за трикутником Карпмана (Мілорадова, 2021). Така особистість є залежною, насамперед емоційно, від «іншого». В цій поведінковій стратегії наявні токсичні почуття, зокрема страх, жалість до себе, паніка, почуття провини, обов'язку та сорому, що може часто призводити до різних психічних розладів. У соціумі подібна поведінкова стратегія є мало адаптивною, а токсичні почуття рано чи пізно спричиняють депресію та різного роду залежності, адже психіка не справляється з таким великим об'є-

мом негативних емоцій. Така поведінкова стратегія яскраво демонструється в монооперах «Листи кохання» та «Самотність» В. Губаренка, «Людському голосі» Ф. Пуленка.

Я-стан Батька – це позиція «зверху», позиція «вимогливого батька», де батько є нашим внутрішнім критиком та обмежувальним чинником. Особистість у цій позиції бере на себе відповідальність за свої рішення та дії, проте може бути навіть більш токсичною, ніж індивід в позиції «дитини», адже потребує постійного зовнішнього самоствердження за рахунок «слабшого», викликаючи таким чином вищезазначені токсичні почуття у «жертви». Цей поведінковий патерн вказує на позицію «тирана» або «рятівника» (Мілорадова, 2021).

Обидва Я-стани вказують на те, що індивід не є повністю сепарованим від батьків. Тому ці поведінкові патерни часто зумовлюють співзалежні взаємини, які в свою чергу можуть призвести до глибокої депресії та навіть суїциду, – ця тема часто фігурує в монооперах.

Третій Я-стан, який з точки зору психології є найбільш здоровим, – це **Я-стан Дорослого**. При такому поведінковому патерні особистість стає цілісною завдяки сепарації від батьків на глибинному рівні. Вона чітко усвідомлює свою ідентичність, відчуває та заявляє про власні особисті кордони, не порушуючи чужі, відповідальна за свої дії. Така стратегія є найбільш адаптивною як в емоційно-ментальному, так і соціальному плані. При такому поведінковому патерні індивід виховує всередині себе «турботливого батька» та «вільну дитину», яка відповідає також за наші бажання, мрії та творчий потенціал. Ці Я-стани домовляються між собою та за допомогою зрілого Дорослого утворюють цілісну, а не розділену особистість, вирішуючи в такий спосіб внутрішній конфлікт, в нашому випадку – головного персонажа моноопера.

Отже, розглянувши концепцію трьох Я-станів, ми виявили, що лише за умови наявності Я-стану Дорослого особистість стає цілісною, гармонізуючи в собі три Я-стани – Дитини, Батька та Дорослого. Наявність лише одного стану вказує на відсутність або часткову сепарацію від батьків у індивіда, відтак неповноцінність і незрілість. Такий підхід до вирішення внутрішнього конфлікту індивіда може сягати корінням до юанської дра-

ми, де конфліктність і гармонія є двома основними характеристиками фабули.

Зважаючи на природу внутрішнього конфлікту персонажа моноопера за допомогою трьох основних Я-станів за (Е. Берном), розглянемо механізм роботи **проекцій** глядача, що може заважати у «чистому» сприйнятті сценічної дії. Проекції – це механізм захисту з копінг-стратегіями (дослівно coping – долати) (переважно з дитинства), які накладають на людську свідомість обмежувальну сітку. Таким чином, зовнішній світ сприймається індивідом як стресовий чинник через **проекції**. Хоч куди б індивід пішов, всюди йому трапляються обмеження у вигляді правил. Справляється хибне враження, що наш світ – це збірка правил і догм, адже соціальна «матриця» влаштована так, аби пригнічувати волю людини з метою маніпулювання нею, щоб вона стала зручною та передбачуваною у своїх діях. Нами маніпулюють, граючи на почутті провини або страху, перетворюючи на безвольних, безініціативних рабів різних «систем». І людський мозок не бачить, що відбувається в реальному зовнішньому світі, адже сприймає реальність через шаблони та проекції, які туди закладені. Це і слугує найбільш обмежувальним фактором на шляху до чуттєвого, відкритого сприйняття світу. Зняття блокування та внутрішніх обмежень, аби бути вільним у своїх діях, реакціях і думках, може посприяти сценічний простір, де не так сильно діють соціальні правила, які нав'язані індивідууму з дитинства.

Розглянемо процес звільнення від проекцій через синхронізацію артиста та глядача під час моноопера на прикладі дитини та дорослого. У несвідомому віці дитина фіксує певний образ у свідомості, з яким вона себе починає ідентифікувати. Порівнюючи, наводячи приклади інших людей, змушуючи робити те, що дитині не подобається, їй можуть поставити проекцію негативного світобачення. Цей процес у незрілому віці протікає легко, адже дитина повністю відкрита та довіряє тим людям, з якими вона в контакт. Також емоційність при передачі інформації відіграє важливу роль: чим вона сильніша, тим процес засвоєння кращий. Переносячись в умови сценічного простору, ми спостерігаємо ідентичний процес взаємодії між глядачем та співаком. Під час моноопера основне завдання артиста – викликати в глядача довіру, достукавшись до його «внутрішньої дитини». Далі за допомогою потужного емо-

ційного впливу транслювати потрібну інформацію – це психологічно здоровий стан персонажа, який він набуває через примирення, гармонізацію в собі двох Я-станів «дитина/батько», відтак стає дорослим і вирішує внутрішній конфлікт.

Отже, завдяки сценічній дії моноопери у глядача з'являється можливість усвідомити себе як духовну особистість, яка є не тільки думками чи тілом. Відтак, спостерігаючи за сценічним дійством, глядач стає вільним від власних думок чи концепцій, зміщуючи домінанту з раціонально-розумової сфери на чуттєво-емоційну.

Висновки. Огляд музичних особливостей деяких зразків неєвропейського сценічного мистецтва, таких як юанської, санскритської драм, а також японського театру Но, дав нам можливість виявити передумови виникнення жанру моноопери. Так юанська драма з її ліричними аріями, монологами та природою конфлікту могла цілком стати прототипом жанру моноопери у її сучасному розумінні. Тоді як огляд санскритської драми з її ефектом очуження задля емоційного проникнення глядача в музичну дію підтвердила обраний напрям дослідження сприйняття глядача мистецького продукту через проєкції. А театр Но з його духовно-світоглядними константами став прототипом внутрішнього наповнення глибинними сенсами та метафізичними поняттями виконавця моноопери.

Ми розглянули передумови розвитку жанру моноопери, які базувались на культурі індивіда. Було описано три основні Я-стани за теорією трансакційного аналізу Еріка Берна: Дитина, Батько та Дорослий. У разі нерегульованої роботи стану Дитини та Батька в індивіда з'являється внутрішній конфлікт, який ми і розглядаємо в контексті драматургії моноопери. Адже в цьому жанрі конфлікт є не зовнішнім, а внутрішнім, що вирішується шляхом гармонічного примирення «дитини» та «батька» і народження нової цілісної особистості – «дорослого». Саме цілісність виконавця на сцені, його прийняття самого себе дає можливість глядачеві в залі, йдучи за прикладом актора, також стати цілісним.

Також було визначено, що сприйняття зовнішнього світу, відтак сценічного дійства, сприймається глядачем через проєкції – шаблони сприйняття, які були колись закладені в головний мозок. Саме ці шаблони сприйняття є тим обмежувальним фактором, який не дає індивіду, в цьому разі глядачеві, сприймати сценічне дійство крізь

призму відчуттів і повноцінно синхронізуватись із виконавцем. І лише в разі довіри глядача до артиста можна досягти справжньої цілісності, переключивши увагу із раціонально-розумової сфери на чуттєво-емоційну. Таким чином, персонаж на сцені, набуваючи цілісність через примирення в собі двох Я-станів «дитина/батько», стає дорослим і транслює цей психологічно здоровий стан глядачеві. Відбувається здорова комунікація між солістом і глядачем, де глядач є повноцінною діючою особою моноопери.

Ця стаття є спробою інтеграції моделі трансакційного аналізу взаємодії трьох Я-станів всередині індивіда як базису логіки поведінки персонажа жанру моноопери. Зауважимо, що такий підхід є лише одним з варіантів режисерської інтерпретації вирішення внутрішнього конфлікту головного героя через гармонізацію станів Дитини/Батька. Тема потребує подальшого дослідження та практичного втілення.

Джерела та література

- Берн, Е. (2016). *Ігри, у які грають люди*. Світовий бестселер із психології стосунків. Family Leisure Club. 256 с.
- Бортнік, Ж. І. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція*. Дис. ... канд. філол. наук. Чернівці. 229 с.
- Дімініяца, О. (2015). Прояви гротеску в міні-моноопері К. Цепколенко «Сьогодні ввечері Борис Годунов». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Вип. 36. С. 20-28.
- Кваснікова, Т. (2019). Міні-моноопера «Євгеній Онєгін. Ще одна спроба» Ю. Гомельської. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 2(28). С. 59-74. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.5>
- Ковпик, С. І. (2021). Особливості поетики класичної китайської драми. *Китаєзнавчі дослідження*, (1), с. 221-228. <https://doi.org/10.51198/chinesest2021.01.221>
- Лукашев, В.А. (2015). Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» Віталія Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 4. С. 66-74.
- Мілорадова, Н. Е. (2021). Трикутник Карпмана – токсична модель відносин: особливості розвитку та стратегії виходу. *Теоретичні і прикладні проблеми психології та соціальної роботи: зб. наук. праць*

- Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. № 3 (56). Т.3. С. 147-156.
- Моноопера «Марія Магдалина» (2017). URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20170529/monoopera_818.html (дата звернення: 14.02.2024).
- Моноопера «Є» (2023). URL: <http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?OpenDocument> (дата звернення: 14.02.2024).
- Носуля, А. (2014). Тема очікування у камерних операх А. Шенберга та М. Таривердієва. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 20. С. 416-425. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-416-425>
- Носуля, А. (2014). Особливості втілення художнього та музично-драматургічного змісту у камерній опері. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Вип. 19. С. 324-330.
- Носуля, А. В. (2015). Жанрова специфіка та принципи формування у камерній опері на рубежі XIX–XX століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. 1. С. 155-159.
- Носуля, А. В. (2017). *Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (від XIX до XXI ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової*. Одеса. 18 с.
- Носуля, А. В. (2018). Художньо-естетичні передумови розвитку камерної опери у XX–XXI ст. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 26. С. 99-111.
- Прищеп, О. В. (2009). Витоки ефекту очуження: досвід санскритської драми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, (48). С. 173-176.
- Ратко М. В. (2014). Музично-естетична та виконавська система японського традиційного театру Но. *Мистецтво та освіта*, (3). С. 43-49.
- Реакція (2015). *Психологіс. Енциклопедія практичної психології*. URL: <http://psychologis.com.ua/reakcii.htm> (дата звернення: 14.02.2024)
- Толошняк Н. А. Моноопера (2019). *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-69187> (дата звернення: 14.02.2024).
- Толошняк, Н., Руденко, Л. (2023). Уособлення російської агресії в моноопері О. Білаша «Балада війни» у контексті подій відвойовування української державності. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 49. С. 67-71.
- Уманець, О. (2023). Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59. Т. 3. С. 69-76.
- Шмельова, Н. О. (2014). Моноопера Віталія Губаренка «Самотність» – творчий союз композитора і співака. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 2 (23). С. 83-88.
- Щербаков, Я. І. (2012). Вплив індо-буддійської культури на генезу драми Цзацзюй та мотивів у фабулі драми. *Вісник Київського Національного університету імені Тараса Шевченка*, (18). С. 79-81.
- Щербаков, Я. І. (2019). Теорія індійського санскритського походження китайської драми Чжуцзюйшо у контексті студій історії культури Сходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2). С. 471-474.
- Coca, G. (2008). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (I. Part. Inferno). *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 53 (2). P. 143-168. URL: https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno (дата звернення: 07.04.2024)
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (II. Part. Purgatorio) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (1). P. 257-278. URL: https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno (дата звернення: 07.04.2024)
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (III. Part. Paradiso) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (2). P. 247-273. URL: https://www.academia.edu/735437/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_III_Part_Paradiso (дата звернення: 07.04.2024)
- Saamishvili, N. N. (2016). Musical Dramaturgy and the Structure of Images in Kaija Saariaho's Opera 'Émilie'. *Culture and Art*. Вип. 6. С. 854-859.
- Shchitova, S. A., Yufymchuk-Zavorotna, G. O. (2019). Chronotope features in monoopera. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 16. С. 53-64.
- Stevens, J. S. (1997). Notes on the mono-opera «A Water Bird Talk» by Dominick Argento. Arizona State University.

References

- Bern, E. (2016). *Ihry, u yaki hrayut' lyudy* [Games people play]. Svitovy bestseller iz psykhohohiyi stosunkiv. Family Leisure Club. 256 s. [in Ukrainian]
- Bortnik, ZH. I. (2016). Modern monodrama as a cultural-historical phenomenon: genesis, poetics, reception. *Dys. ... kand. filol. nauk. Chernivtsi*. 229 s. [in Ukrainian]
- Diminyatsa, O. (2015). *Proyavy hrotesku v mini-monooperi K. Tsepko* [Manifestations of the grotesque in K. Tsepko's mini-monoopera «Tonight Boris Godunov»]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi*

- muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. Vyp. 36. S. 20-28. [in Ukrainian]
- Kovpik, S. I. (2021). Peculiarities of the poetics of classical Chinese drama. *Kytayeznavchi doslidzhennya*, (1). S. 221-228. Retrieved from: <https://doi.org/10.51198/chinesest2021.01.221> [in Ukrainian]
- Kvasnikova, T. (2019). Mini-monoopera «Yevheniy Onyehin. Shche odna sprobа» Yu. Homel's'koyi [Mini mono-opera «Eugene Onegin. One more attempt» by Yu. Gomelska]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 2(28). S. 59-74. Retrieved from: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.5> [in Ukrainian]
- Lukashev, V. A. (2015). Rezhysers'ke vyrishennya plastychno-prostorovoho obrazu v suchasniy monooperi (Lysty kokhannya Vitaliya Hubarenka v Kharkivs'komu natsional'nomu akademichnomu teatri opery ta baletu imeni Mykoly Lysenka) [The director's solution of the plastic-spatial image in a modern mono-opera (Love letters of Vitaly Gubarenko at Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet)]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*. Vyp. 4. S. 66-74. [in Ukrainian]
- Miloradova, N. E. (2021). Trykutnyk Karpmana – toksychna model' vidnosyn: osoblyvosti rozvytku ta stratehiyi vykhodu [Karpman's triangle is a toxic model of relationships: features of development and exit strategies]. *Teoretychni i prykladni problemy psykholohiyi ta sotsial'noyi roboty: zb. nauk. prats' Skhidnoukrayins'koho natsional'noho universytetu imeni Volodymyra Dalya*. № 3(56). T.3. S. 147-156. [in Ukrainian]
- Monoopera «YE»* (2023). Retrieved from: [http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?Open Document](http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?Open+Document) (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Monoopera «Mariya Mahdalyna»* (2017). Retrieved from: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20170529/monoopera_818.html (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Nosulya, A. (2014). Osoblyvosti vtillennya khudozhn'oho ta muzychno-dramaturhichnoho zmistu u kamerniy operi [Peculiarities of the embodiment of artistic and musical and dramaturgical content in chamber opera]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: Naukovyy visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi*. Vyp. 19. S. 324-330. [in Ukrainian]
- Nosulya, A. (2014). Tema ochikuvannya u kamernykh operakh A. Shenberha ta M. Taryverdiyeva [The theme of waiting in the chamber operas of A. Schoenberg and M. Tariverdiyev]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 20. S. 416-425. Retrieved from: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-416-425> [in Ukrainian]
- Nosulya, A. V. (2015). Zhanrova spetsyfika ta pryntsypy formoutvorennya u kamerniy operi na rubezhi XIX-XX stolit' [Genre specificity and principles of form formation in chamber opera at the turn of the XIX-XX centuries]. *Mizhnarodnyy visnyk: Kul'turolohiya. Filolohiya. Muzykoznavstvo*. Vyp. 1. S. 155-159. [in Ukrainian]
- Nosulya, A. V. (2017). Zhanrovo-kompozytsiyni osoblyvosti evolyutsiyi kamernoyi opery (vid XIX do XXI st.) [Genre-compositional features of the evolution of chamber opera (from the 19th to the 21st century)].: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03 / Odes'ka natsional'na muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa. 18 s. [in Ukrainian]
- Nosulya, A. V. (2018). Khudozhn'o-estetychni peredumovy rozvytku kamernoyi opery u XX–XXI st. [Artistic and aesthetic prerequisites for the development of chamber opera in the 20th–21st centuries]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 26. S. 99-111. [in Ukrainian]
- Pryshchepa, O. V. (2009). Origins of the Astonishment Effect: The Experience of Sanskrit Drama.. *Visnyk Zhytomyr's'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, (48). S. 173-176. [in Ukrainian]
- Ratko, M. V. (2014). Musical-aesthetic and performing system of Japanese traditional theater No.. *Mystetstvo ta osvita*, (3). S. 43-49. [in Ukrainian]
- Reaktsiya* (2015). Psykholohis. *Entsyklopediya praktychnoyi psykholohiyi*. Retrieved from: <http://psychologis.com.ua/reakcii.htm> (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Toloshnyak, N. A. Monoopera (2019). *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-69187> (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Toloshnyak, N., Rudenko, L. (2023). Uosoblennya rosiys'koyi ahresiyi v monooperi O. Bilasha «Balada viyny» u konteksti podiy vidvoyovuvannya ukrayins'koyi derzhavnosti. [The personification of Russian aggression in O. Bilash's mono-opera «The Ballad of War» in the context of the events of the recovery of Ukrainian statehood]. *Naukovi zbirky L'viv's'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 49. S. 67-71. [in Ukrainian]
- Umanets, O. (2023). Suchasna natsional'na monoopera: tendentsiyi modyfikuvannya zhanrovoyi modeli [Modern national mono-opera: tendencies of modification of the genre model]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. Vyp. 59. T. 3. S. 69-76. [in Ukrainian]
- Shmelova, N. O. (2014). Monoopera Vitaliya Hubarenka «Samotnist'» – tvorchyy soyuz kompozytora i spivaka. [Vitaly Gubarenko's mono-opera “Loneliness” is a creative union of a composer and a singer]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P.I. Chaykovs'koho*. Vyp. 2 (23). S. 83-88. [in Ukrainian]
- Shcherbakov, Ya. I. (2012). The influence of Indo-Buddhist culture on the genesis of the Zaju drama and the motifs in the plot of the drama. *Visnyk Kyyivs'koho*

- Natsional'noho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, (18). 79-81. [in Ukrainian]
- Shcherbakov, Ya.I. (2019). The theory of the Indian Sanskrit origin of the Chinese drama Zhujuisho in the context of studies of the cultural history of the East. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, (2), s. 471-474. [in Ukrainian]
- Coca, G. (2008). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (I. Part. Inferno). *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 53 (2). P. 143-168. Retrieved from: [https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno_\(07.04.2024\)](https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno_(07.04.2024))
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (II. Part. Purgatorio) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (1). P. 257-278. Retrieved from: [https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_II_Part_Purgatorio_\(07.04.2024\)](https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_II_Part_Purgatorio_(07.04.2024))
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (III. Part. Paradiso) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (2). P. 247-273. Retrieved from: [https://www.academia.edu/735437/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_III_Part_Paradiso_\(07.04.2024\)](https://www.academia.edu/735437/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_III_Part_Paradiso_(07.04.2024))
- Saamishvili, N. N. (2016). Musical Dramaturgy and the Structure of Images in Kaija Saariaho's Opera 'Émilie'. *Culture and Art*. Вып. 6. С. 854-859.
- Shchitova, S.A., Yufymchuk-Zavorotna, G. O. (2019). Chronotope features in monoopera. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp. 16. S. 53-64.
- Stevens, J.S. (1997). Notes on the mono-opera «A Water Bird Talk» by Dominick Argento. Arizona State University.

Anhelina Trushevska

Monoopera: historical origins and psychological foundations of the genre

Abstract: The article clarified the definition of «mono-opera» by examining the remaining publications and research as well as presenting and analyzing Ukrainian and foreign expressions of the genre. During the investigation, the main psychological ambush of the genre was identified as the cult of specialness of the 20th century itself. Then the sciences, such as psychology and psychoanalysis, began to gain influence over S. Freud and C. Jung. The individual is increasingly seen as an individual, and not part of society, which has become, in our opinion, the main reason for the development of genre monoopera, where all processes focused within the character.

We examined the basic mechanisms of forming the logic of the character's behavior based on transactional analysis. Which one became the concept of the three main I-stans (Child, Father and Grown-up) by Eric Berne and was first described as the basis for interpreting the behavioral patterns of the mono-opera character. In this way, the basis of the character's internal conflict was revealed of irreconcilability between the two I-stanes of the Child and the Father inside individuality of hero. These investigations allowed us to gain a deeper understanding of the nature of the viewer's internal processes and his projections mechanism. Therefore, a communication strategy between the artist and the audience using the emotional sphere of the performer was proposed.

Keywords: mono-opera genre, event, reaction, transactional analysis, I-states, separation, behavioral patterns, logic of character behavior, internal conflict, audience projections.