

АЛАДОВА Р. Н.

БЕЛОРУССКАЯ ОПЕРА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ОСВОЕНИЕ ПОЭТИКИ ТЕАТРА АБСУРДА

Новыми приметами белорусского музыкального театра последнего тридцатилетия стало обогащение его эстетики современными художественными принципами и выразительными приёмами. Наиболее ярко это проявилось в искусстве оперы. С одной стороны, наметились тенденции её камернизации и индивидуализации жанрово-драматургических решений, разнообразных внутри- и межжанровых синтезов, с другой, – значительно активизировались процессы её театрализации¹. Приобщение отечественной оперы к современной европейской музыкально-театральной культуре, к авангардным тенденциям XX века обнаруживается на всех уровнях организации музыкально-драматических произведений, включая постановочный. Одна из таких тенденций наиболее ярко проявляется в обращении к художественным идеям антитеатра.

До настоящего времени понятие «антитеатр» не определено терминологически, имеет широкий спектр значений. В «Словаре театра» П. Пави оно определяется как «общий термин для обозначения драматургии и стиля игры, отрицающих все принципы театральной иллюзии»². Являясь одной из разновидностей театра представления, антитеатр обладает и рядом специфических черт. Для этой области сценического искусства характерно критическое и ироническое отношение к традиции, как художественной, так и социальной, подчинение действия принципу случайности. Героем выступает ничтожная марионетка, антигерой.

Предтечей антитеатра стали ярмарочные представления XVIII века, пародировавшие классические традиции, а также сценические артефакты футуристов и сюрреалистов начала XX века. Понятие «антитеатр», имеющее эстетическую направленность, появилось в связи с рождением в середине XX ст. театра абсурда, философской основой которого стал экзистенциализм. Новый импульс для развития антитеатра получил в культурных реалиях постмодернизма³.

История развития оперы демонстрирует тесные связи её с театром драматическим, его «донорские» функции по отношению к младшему музыкальному «собрату», свободный обмен художественными идеями. Вместе с тем, элементы поэтики абсурда оба вида искусства во многом черпали из литературы. Все эти сложные взаимодействия находят отражение в тематике, концепции, драматургическом решении и музыкальном языке таких сочинений, как оперы «Нос» Д. Шостаковича (1928), «Опера» Л. Берно (1970), «Жизнь с идиотом» А. Шнитке (1991).

¹ Теоретической разработке этого положения посвящена публикация автора данной статьи: Современный белорусский музыкально-театральный процесс в свете проблемы феномена оперы / Р. Н. Аладова // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. – Вып. 2 / науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск : БГАМ, 2008. – С. 339–345.

² Пави П. Антитеатр // Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с франц., под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – С. 17.

³ В настоящее время на Западе бытует определение «постопера». В русском музыковедении различные модели постмодернистской оперы представлены в статье: Яскевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере / И. Яскевич // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 50–60. В предлагаемой же статье белорусская постопера рассматривается как развитие театральной традиции, как одна из её ступеней.

Именно в связи с изучением музыкально-драматического текста оперы Д. Шостаковича Л. Акопян впервые обратил внимание на элементы абсурда в её поэтике. Вследствие убедительного и глубокого анализа исследователь выявляет в опере «Нос» контрапункт трёх сквозных драматургических линий: событийной (заимствованной у Н. Гоголя и рисующей картину мира с тотальным распадом привычных связей) и двух обэриутских. В первой, музыкально-жанровой, обнаруживается влияние идеи сценического контрапункта, характерного для ранней русской литературы абсурда, во второй, своеобразной музыкальной модели какофонического и абсурдного мира, представлены сцены преследования и избияния жертвы, излюбленной темы творчества Д. Хармса, Н. Олейникова и других поэтов круга обэриутов. В материале Л. Акопяна также представлена систематизация приёмов выразительности – своеобразного словаря музыкальных «абсурдизмов»¹. Этот язык в большой мере становится основой последующей практики музыкального театра, прежде всего в области гротеска.

Оригинальная концепция Л. Акопяна нашла отражение в материале Т. Лево́й «Необарокко и абсурд (ещё раз об опере “Нос” Шостаковича)»². В отношении белорусской оперы, эта тема пока не освещена в специальной литературе. Вместе с тем, идею театра абсурда, в её теоретическом осознании и практической разработке (в сценическом решении оперы В. Кузнецова «Записки сумасшедшего»), обозначила в комментариях к спектаклю режиссёр-постановщик, доктор наук М. Н. Изворская-Елизарьева³. Финал «Женитьбы» М. Мусоргского – В. Воронова решён в манере театра абсурда. Это в беседе с автором статьи подтвердил композитор, наш современник. Эти мысли и наблюдения стали импульсом к постановке темы исследования. Его цель – выявить театральную-абсурдистскую поэтику в этико-философской концепции, музыкальной драматургии, стилистике и сценическом воплощении произведений белорусских композиторов на сцене Национального академического большого театра Беларуси на рубеже XX–XXI веков.

Если в европейской художественной культуре XX века можно выделить три волны развития авангардного театра отрицания, совпадающих с кризисными периодами безвременья, «перехода в новый мир неустроенных отношений, смены иерархической шкалы ценностей» (Л. Меньшикова), то первые опыты такого рода в отечественной музыке появились лишь в конце 1980-х годов. Они рождаются в аналогичных – катастрофических – социально-политических реалиях «перестройки», усиленных мироощущением мелениума. Речь идёт о партитурах опер тогда молодых В. Кузнецова (по Н. Гоголю, 1987) и В. Копытько (по А. Чехову, 1988). Но в те

¹ Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ, 2004. – С. 76–96. Первый вариант этого материала был опубликован как седьмая глава монографии: Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.

² Левая Т. Н. Необарокко и абсурд (ещё раз об опере «Нос» Шостаковича) / Т. Н. Левая // Этот многообразный мир музыки... : сб. ст. к 80-летию М. Г. Арановского. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2010. – С. 386–392.

³ Здесь имеются в виду текст программы к спектаклю (Изворская-Елизарьева М. Н. К постановке оперы В. Кузнецова «Записки сумасшедшего : программа к спектаклю / М. Н. Изворская-Елизарьева. – Минск, ГАБТ РБ, 2005) и неопубликованные материалы авторского лекционного курса профессора М. Изворской-Елизарьевой на факультете повышения квалификации в Белорусской государственной академии музыки (сентябрь 2010 года).

годы белорусский театр ещё не был готов к постановке спектаклей такой художественной направленности, и партитуры ждали своего часа почти 20 лет.

Точкой отсчёта в развитии авангардно-абсурдистской линии в белорусском музыкальном театре стал 1992 год, когда появился «Монолог Гамлета» В. Кузнецова на текст из пьесы концептуалиста В. Сорокина «Дисморфомания», действие которой разыгрывается в больнице для душевнобольных. По музыкальной драматургии, языку, форме (монолог с диалогическим подтекстом фортепьяно), обилию композиторских, режиссёрских пометок, включению в исполнение обыгрываемого вокалистом метронома – своеобразного театрального реквизита и многозначного символа механистичности, автоматизма времени – сочинение напоминает о современном инструментальном театре. По своим пространственно-временным параметрам вписывается в возрождённый на рубеже веков жанр оперы-минутки. Это камерное сочинение – своеобразное послесловие к «Запискам сумасшедшего» – наиболее полно отражает эстетику театра абсурда.

Отмечая единство и художественную целостность этого мини-спектакля, подчеркнём значительную роль в выявлении признаков новой театральной поэтики вербального и игрового компонента антипьесы. Это общая закономерность подтверждается тем, что стимулом к созданию новой оперной реальности, как правило, выступает литературный (в том числе драматический) источник как основа оперного либретто. Следовательно, можно предположить, что принципы антитеатра должны были бы отразиться в поэтике больших опер Е. Глебова «Мастер и Маргарита» (по одноимённому роману М. Булгакова, 1992) и С. Кортеса «Визит дамы» (по пьесе Ф. Дюрренматта, 1995).

Действительно, и М. Булгаков, и Ф. Дюрренматт предстают носителями гротескного сознания, главной особенностью которого является дихотомия комического и трагического, а обыденность абсурдной ситуации выявляется методом гротеска. Эта категория в научной литературе трактуется весьма широко, отражая различные стороны и глубинные смыслы понятия¹. Здесь и отождествление гротеска с карнавальностью (В. Свейн), парадоксом (Л. Пинский, Ф. Дюрренматт), состоянием неустойчивости и призрачности бытия (Ю. Манн, Т. Любимова), и даже формой смысла в художественной картине мира Н. Гоголя (С. Иткулов). Специфический характер абсурдистского гротеска осмысливает Э. Ионеско, пытающийся в своём творчестве, по его словам, утопить комическое в трагическом, трагическое в комическом или противопоставить комическое трагическому для того, чтобы объединить их в синтезе новой театральности. «Но это не настоящий синтез, так как эти элементы не растворяются один в другом. Они сосуществуют, взаимно отталкиваются <...> отрицают себя обоюдно <...> создают динамическое равновесие,

¹ Феномен гротескного сознания исследован в монографии: Меньшикова Е. Р. Гротескное сознание как явление советской культуры (на материале творчества А. Платонова, Ю. Олеси, М. Булгакова): автореф. ... канд. культурологи: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Меньшикова Елена Рудольфовна; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2004. – 36 с.). Он рассматривается как явление советской культуры. По утверждению Е. Меньшиковой, «смех единственная и верная реакция на термодинамические процессы в обществе и культуре, на распад индивидуальности в бифуркационном котле социальных катастроф», за которой стоит трагедия космического масштаба. Предельной формой отражения этого сознания стала поэтика абсурда, в разных формах отразившаяся в творчестве А. Камю, П. Сартра, Ф. Кафки, У. Фолкнера, Дж. Джойса, М. Пруста, Э. Ионеско, С. Беккета.

напряжение <...> Ничто не жестоко, всё жестоко. Ничто не трагично, всё комично, всё реально, возможно, невозможно, постижимо, непостижимо»¹. Такую призрачность, иррациональность картины мира олицетворяет общая атмосфера действия, разворачивающегося в мифологизированном пространстве «Мастера и Маргариты» и «Визита старой дамы». Это булгаковская Москва, по замечанию Е. Меллиора, представляющая «картину мира со знаком минус». Символический смысл мира наизнанку имеет вымышленное имя – гротескно-абсурдистский города Гюллен, в котором разворачивается охота на человека, чья жизнь оценивается в миллион. Обе оперы в качестве жанровой составляющей включают трагифарс.

В драматургии оперы Е. Глебова абсурдистская логика с сопутствующими ей бурлескно-парадоксальными ситуациями и коллажной полистилистикой определяет развитие образной линии свиты Воланда («весёлая преисподняя») и советских функционеров². Идея двоения акцентируется и в театрально-постановочном решении режиссёра В. Тюпы («зазеркальное» пространство первого монолога Маргариты).

В «Визите дамы» абсурдистские элементы поэтики содержатся в характеристике коллективного образа граждан Гюллена, обезличенного, механистичного, музыкальная характеристика которого строится на принципе единогласия, ассоциативно связывающегося с пафосом антиутопии Е. Замятина «Мы». Наиболее ярко «абсурдизмы» выявляются в музыкальном содержании и сценическом характере хора «Охота». Постановщики оперы режиссёр Н. Пинигин и художник З. Марголин решают спектакль в метафорической, с большой долей парадоксальности, манере. Это, с одной стороны, усиливает фарсовые элементы оперы, с другой, – акцентирует и проявляет символично-философский пласт оперного произведения³.

Вместе с тем, общая этико-философская концепция опер Е. Глебова и С. Кортеса, при наличии в ней экзистенциалистских мотивов, свидетельствует о связи этих произведений с классической отечественной оперой 1960–1980-х годов, преисполненной духовных исканий и гуманистических идей. Это наиболее ярко проявляется в финальных «реквиемах», где звучит голос от автора⁴. И здесь возникает явная параллель с гуманизацией и одухотворением коллизий абсурдистского романа «Пена дней» Б. Виана в одноименной опере Э. Денисова.

В противоположность большим операм, где абсурдистские элементы оперной поэтики постепенно «изживаются» к финалу и не складываются в целостную систему,

¹ Цит. по: Дюшен И. В. Театр остановившихся часов / И. В. Дюшен // Театр остановившихся часов : сб. пьес / сост. и автор вступит. ст. И. В. Дюшен. – М. : Искусство, 1990. – С. 3–4.

² В свете теории карнавализации М. Бахтина эта линия убедительно проанализирована в кандидатской диссертации: Немцова С. В. Музыкальный театр Е. А. Глебова в свете проблем межжанровых взаимодействий : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Немцова Светлана Николаевна ; Белорусская гос. академия музыки. – Минск, 2007. – 20 с.

³ Постановочная концепция спектакля анализируется в рецензиях М. Галушко и автора настоящей статьи, помещённых в журнале «Мастацтва» за 1996 год, №11. На русск. языке см.: Галушко М. Д. Новый визит нестарой дамы / М. Д. Галушко // Музыкальная академия. – 1996. – № 3/4. – С. 46–49.

⁴ В этой связи автор солидаризируется с Н. Г. Ганул в её определении притчевости опер Кортеса, в первую очередь, связанной с утверждением гуманизма как высшей моральной ценности культуры (см.: Ганул Н. Г. Музыкальный театр притчи С. Кортеса в контексте европейской оперы XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ганул Наталия Григорьевна ; Белорусская гос. академия музыки. – Минск, 2006. – 20 с.).

в опере М. Мусоргского – В. Воронова «Женитьба» (по Н. Гоголю) происходит обратный процесс. Созданная по заказу из-за рубежа, изначально ориентированная на элитарную театральную публику и критику Международного фестиваля современного театра и оперы, она свободно интерпретирует материал и идеи первоисточника¹. В двухактном спектакле происходит своеобразная стилевая модуляция. В первом акте представлен оригинальный текст М. Мусоргского в инструментовке В. Воронова, в оркестровой интерлюдии диалогически сочетается старое и новое, во втором – последовательно осуществляется переход в новую звуковую реальность – к симбиотической полистилистике. В финальной зоне центральная кульминация развития, передающая общее смятение, нарастающий хаос ассоциируются с абсурдистской картиной распадающегося мира. В вокальных партиях концентрируются различные типы говорной интонации, гротескно-характерного музыкального речитатива, в гиперполифонической фактуре голоса певцов и оркестрового тутти сливаются в диссонантно-напряжённые соноры. Позже к вокальному квартету подключаются реплики инструменталистов на французском и русском языках, ещё более усиливая абсурдистскую атмосферу происходящего. В такой ситуации оптимистическая пойнтоконцовка (гадание «вечной» невесты), в которой амбивалентно сливаются надежда и отчаяние, а действие возвращается к исходной точке, напоминает об «остановившихся часах» театра абсурда.

В начале XXI века на сцене Большого театра Беларуси появляются три оперы, в поэтике которых идеи антитеатра играют определяющую роль. Это «Юбилей» С. Кортеса (по А. Чехову), «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова и «Его жёны» В. Копытько.

В либретто оперы С. Кортеса (В. Халип) и В. Кузнецова последовательно сохраняются сюжетное развитие и стиль литературного оригинала². В обоих оперных текстах внесение новых смысловых оттенков, театрализация прозы и обращение к поэтике абсурда обусловлены музыкально-драматургической интерпретацией вербальных первоисточников. В. Копытько ещё на уровне создания либретто формирует оригинальную концепцию. Он соединяет два варианта истории Синей Бороды (ранний рассказ А. П. Чехова и фрагмент оперетты Ж. Оффенбаха), а также вкрапляет в текст разноязычные цитаты из И. В. Гёте, А. С. Пушкина и Козьмы Пруткова. Таким образом, на вербальном уровне возникает игра смыслами, что и диктует пародийные акценты в музыкально-драматургическом решении оперы.

Каждый из композиторов, сообразно своей индивидуальности, создаёт этико-философскую концепцию оперы. В «Юбилее» основу фабулы составляет проблема коммуникации. Традиционный для экзистенциалистской драмы мотив ожидания здесь, в ситуации мифологемы «безумного дня», приобретает карнавально-амбивалентный характер. Но ожидание разрешается неожиданным приходом депутации, что приводит к полному краху, личностному распаду героев, их погружению в хаос бреда. И лишь Мерчуткина с её изначально помрачённым сознанием внезапно

¹ Постановка оперы интернациональным составом исполнителей была представлена на сцене оперного театра в Сернье и в Женеве в рамках международного фестиваля современного театра и оперы (2007).

² Вместе с тем, автор «Записок» прочитывает Н. Гоголя сквозь призму его толкования В. Набоковым, который, в частности, утверждал, что «абсурд был любимой музой Гоголя». См. об этом: Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Роман. Рассказы. Эссе / В. Набоков. – СПб.: Энтар, 1993. – С. 338. Первая публикация в СССР в журнале: Новый мир. – 1987. – № 4. – С. 173–227.

прозревает. Её возглас «Батюшки» – являясь яркой и лаконичной пойнт-концовкой – возвращает типичный для С. Кортеса морально-оценочный акцент, представленный здесь в парадоксальной форме.

Музыкальная драматургия абсурдистского толка проявляется в «Юбилее» посредством нарочитой монументализации театральной структуры этой нехитрой шутки А. Чехова. Ансамблевая композиция предполагает, кроме пяти основных героев, четырёх персонажей второго плана и хор (они персонифицируют и разыгрывают воображаемые героями сцены). Динамичная волновая драматургия с резкими монтажными стыками и переключениями приводит к двум кульминациям-фантазмагориям – апофеозу непонимания, которые, подобно сценам насилия в опере «Нос», строятся по принципу мейерхольдова «биения текста»¹. Главным же художественным открытием в этой опере становится сквозное развитие-трансформация темы наивно-чистого романса о мотыльке в резко контрастной музыкально-стилевой среде этого сочинения. Сквозное развитие темы создаёт трагический подтекст в амбивалентной и многослойной концепции оперы².

Аналогичная сквозная крещендирующая форма с пойнт-концовкой представлена в моноопере В. Кузнецова «Записки сумасшедшего». Вместе с тем, характер её драматургического развития противоположен «Юбилею» прежде всего своей камерностью, драматургией «мелкого штриха», гибким музыкально-интонационным развитием вокальной партии, отражающей нюансы патологически-неустойчивой, больной психики героя, инструментальными интонациями-жестами, которые уподобляют оркестр нервной системе с тончайшими рефлексам. Такой метод композиции напоминает о психологическом анализе. Вместе с тем, эмоциональная сдержанность, приёмы гротеска и остранения, музыкально-изобразительные штрихи позволяют трактовать концепцию оперы в русле театра представления.

В «Записках сумасшедшего» развивается типичная для образного содержания театра абсурда тема распада личности, алогичного, немотивированного поведения человека, находящегося в пограничной ситуации – мире «за зеркалом». Внутренняя изменчивость, амбивалентность, постоянные эмоциональные перепады настроения, воображаемые маски, примеряемые героем, создают музыкально-речевое многоязычие, напоминающее о мерцающем, ускользающем смысле, характерном для театра абсурда³. Внутренняя диалогичность монологической оперы В. Кузнецова позволила М. Изворской-Елизарьевой выстроить постановочную кон-

¹ Этот феномен рассмотрен в статье: Бубенникова Л. Мейерхольд и Шостакович / Л. Бубенникова // Советская музыка. – 1973. – № 3. – С. 43–48.

² Опера, заказанная С. Кортесу художественным руководством Музыкального театра Солотурна (Швейцария), впервые была поставлена на этой же сцене. В настоящее время известны ещё три её постановочных решения, каждое из которых заслуживает отдельного анализа. В аспекте нашего исследования, отметим яркое фантазийное решение А. Моторной в учебном театре-студии БГТХИ. Здесь в кульминационных зонах сценического действия на экран-задник проецировалась видеозапись массовых сцен из киноверсии «Юбилея», создавая своеобразный диалог стилей и театральную полистилистику.

³ На этот факт, в другом контексте, указывает Т. Г. Мдивани, которая, рассуждая о «разумно-жениии» образа героя в опере «Записки сумасшедшего», отмечает контрастность характеристик образных ипостасей Поприщина (см.: Мдивани Т. Г. Опера «Записки сумасшедшего» Вячеслава Кузнецова: поэтика, интонационная система, структура / Т. Г. Мдивани // Музыкальная культура Беларуси: гісторыя і сучаснасць. Матэрыялы навуковай канферэнцыі / складальнік В. У. Дадзіёва. Мiр. 31 мая 2008 года. – Мiр, 2008. – С. 55–63).

цепцию, в которой она персонифицирует «разумножение» личности Поприщина, включая в исполнительский состав четырёх вокалистов (трое из них – своеобразные «двойники» героя). Таким образом режиссёр стремится не только показать «как неуютна и страшна ситуация распада, как абсурдно поведение человека, не сумевшего сохранить себя, но и пожалеть его»¹. Концентрация трагического гротеска происходит в поинт-концовке, где упоминание Н. Гоголем турецкого султана с шишкой на носу остраивается загадочно-многозначным «Честь имею».

Поэтика театра абсурда в её постмодернистской формации наиболее парадоксальное решение получает в опере В. Копытько «Его жёны». В её авторском жанровом определении – бурлеск – уже заложен ген отрицания, пародийности. Вместе с тем, бурлеск представлен здесь более своей эстетикой: стилистической деформацией нормы и намеренно-вычурным способом выражения, направленными на зрителя высокой культуры, обладающего чувством интертекстуальности. На уровне жанрового решения обнаруживается многозначность о п у с а у н и к у м а². Здесь причудливо сочетаются признаки оперы, в ткань которой в форме «театра в театре» влетают две оперные сцены, пародирующие классические оперы, а также сцены балета, оперетты, инструментального театра в его условной, сценической проекции. Такая типичная для постмодернизма децентрализованная («ризомная») система материализуется в монтажной композиции из компактных эпизодов-ситуаций с постоянным перемещением во времени и пространстве. В музыкальном языке господствует принцип коллажной полистилистики, основывающийся на современной технике композиции.

Оперные персонажи лишены психологической характеристики. В фарсовом ключе представлены шесть жён Синеи бороды. Это – образы-маски. Каждая из них наделена музыкально-театральной профессией (музыкальный критик, балерина, оперная прима, немая виолончелистка, композитор-графоман, опереточная дива³). Это, соответственно, рождает различные типы гротеска в их характеристике, абсолютизирующей профессиональные «достоинства» каждой. Личностных черт лишён и Рауль.

Вместе с тем, именно в его монологе (кульминационная зона оперы в точке золотого сечения) проступают черты трагического гротеска, за которым кроется экзистенциальная драма. Разорванность картины мира, безрезультатное ожидание остраивается эпилогом, возвращающим зрителя к начальной опереточной сцене Ж. Оффенбаха. В празднике жизни участвуют и воскресшие жёны Рауля. Круг замкнулся... Именно движение по замкнутому кругу, обнаруживаемое на всех уровнях композиционно-драматургического решения, становится наиболее важным фактором единства драматургии и философской концепции оперы.

Тотальный характер на всех уровнях оперного произведения и его постановочного решения обретает идея игры, демонстративной театральной условности, запланированной композитором. Она реализуется в сценографии, перемен-

¹ Изворска-Елизарьева М. Н. К постановке оперы В. Кузнецова «Записки сумасшедшего»: программа к спектаклю / М. Н. Изворска-Елизарьева. – Минск, ГАБТ РБ, 2005. – С. 4.

² Этой теме посвящена публикация автора статьи: Аладова Р. Н. Опера В. Копытько «Его жёны»: *Orus unicum* / Р. Н. Аладова // Музыкальні скарбы беларуская зямлі: да 15 годдзя музычна-гістарычнага праекта Нацыянальнага канцэртнага аркестра Беларусі / складальнік В. У. Дадзіёмава. Нясвіж. 13 мая 2010 года. – Нясвіж, 2010. – С. 102–107.

³ Седьмая жена лишь упоминается, так как она была ошибочно отравлена ещё до свадьбы.

ной функции персонажей, во включении в сценическое пространство зрительного зала, что в целом создаёт живое современное театральное действо.

В заключении подведём итоги:

1. Инспирирующую роль в формировании и развитии абсурдистской тенденции в белорусской опере сыграла отечественная и зарубежная литература, послужившая основой либретто, создававшимся авторами музыки.

2. Белорусская опера ускорено осваивает поэтику театра абсурда на рубеже XX–XXI веков, пройдя путь от элементов абсурдизма в большой опере к постмодернистскому варианту целостной её концепции в опере малых форм.

3. Будучи отражением переходной кризисной эпохи и гротескного сознания, новая поэтика проявляется в этико-философской и образно-смысловой концепции опер в картине лишённого гармонии, расколотого мира, «зазеркалья», враждебного человеку. Новый тип оперного героя лишён личностных черт (безликая толпа, человек с помутнённым сознанием, герои-маски) и, как правило, не вызывает сострадания.

4. Обновление музыкально-драматической поэтики в связи с художественными идеями антитеатра проявляется в сложных жанровых микстах с преобладанием признаков трагифарса. Музыкальная драматургия подобна крещендирующей форме с кульминациями «разобщения» – и парадоксальными пойн-концовками. В музыкальном стиле представленных здесь опер малой формы значительна роль характеристически-изобразительной музыкально-речевой интонации, различных проявлений «многоязычия», коллажной полистилистики.

5. Логика парадокса, образная амбивалентность, разнообразные формы гротеска, подчёркнутая условность, стихия игрового начала выдвигают на первый план театральность оперного произведения и обуславливают обновление постановочного стиля в работе режиссёров.

6. В целом, поэтика антитеатра обостряет восприятие и, отказываясь от прямых оценочных категорий, побуждает зрителя к осмыслению глобальных проблем бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ, 2004. – 457 с.

2. Аладова Р. Н. Современный белорусский музыкально-театральный процесс в свете проблемы феномена оперы / Р. Н. Аладова // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. – Вып. 2 / науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск : БГАМ, 2008. – С. 339–345.

3. Аладова Р. Н. Опера В. Копытько «Его жёны»: Opus unicum / Р. Н. Аладова // Музыканыя скарбы беларуская зямлі: да 15 годдзя музычна-гістарычнага праекта Нацыянальнага канцэртнага аркестра Беларусі / складальнік В. У. Дадзіёмава. Нясвіж. 13 мая 2010 года. – Нясвіж, 2010. – С. 102–107.

4. Бубенникова Л. Мейерхольд и Шостакович / Л. Бубенникова // Советская музыка. – 1973. – № 3. – С. 43–48.

5. Галушко М. Д. Новый визит нестарой дамы / М. Д. Галушко // Музыкальная академия. – 1996. – № 3/4. – С. 46–49.

6. Ганул Н. Г. Музыкальный театр притчи С. Кортеса в контексте европейской оперы XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ганул Наталия Григорьевна ; Белорусская гос. академия музыки. – Минск, 2006. – 20 с.

7. Дюшен И. В. Театр остановившихся часов / И. В. Дюшен // Театр остановившихся часов : сб. пьес / сост. и автор вступит. ст. И. В. Дюшен. – М. : Искусство, 1990. – С. 3–9.

8. Изворска-Елизарьева М. Н. К постановке оперы В. Кузнецова «Записки сумасшедшего»: программа к спектаклю / М. Н. Изворска-Елизарьева. – Минск, ГАБТ РБ, 2005.
9. Левая Т. Н. Необарокко и абсурд (ещё раз об опере «Нос» Шостаковича) / Т. Н. Левая // Этот многообразный мир музыки... : сб. ст. к 80-летию М. Г. Арановского. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2010. – С. 386–392.
10. Мдивани Т. Г. Опера «Записки сумасшедшего» Вячеслава Кузнецова: поэтика, интонационная система, структура / Т. Г. Мдивани // Музыкальная культура Беларуси: история и современность. Матэрыялы навуковай канферэнцыі / складальнік В. У. Дадзіёмава. Мiр. 31 мая 2008 года. – Мiр, 2008. – С. 55–63.
11. Меньшикова Е. Р. Гротескное сознание как явление советской культуры (на материале творчества А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова) : автореф. ... канд. культурологи : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Меньшикова Елена Рудольфовна ; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2004. – 36 с.
12. Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Роман. Рассказы. Эссе / В. Набоков. – СПб. : Энтар, 1993. – С. 250–348.
13. Немцова С. В. Музыкальный театр Е. А. Глебова в свете проблем межжанровых взаимодействий : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Немцова Светлана Николаевна ; Белорусская гос. академия музыки. – Минск, 2007. – 20 с.
14. Пави П. Антитеатр // Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с франц., под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – С. 17.
15. Яскевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере / И. Яскевич // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 50–60.

Аладова Р. Н. Білоруська опера рубезу XX–XXI століть: освоєння поетики театру абсурду. Розглянуто авангардні тенденції в опері на межі XX–XXI століть крізь призму абсурдистської поетики й у зв'язках із театром і літературою абсурду; простежено процес оновлення музично-драматичного тексту, виявлено визначальні ознаки нової поетики, характерні для білоруської опери на сучасному етапі її розвитку.

Ключові слова: сучасна білоруська опера, антитеатр, абсурдистська поетика, театр і література абсурду, трагічний гротеск.

Аладова Р. Н. Белорусская опера рубежа XX–XXI веков: освоение поэтики театра абсурда. Рассмотрены авангардные тенденции в опере рубежа XX–XXI веков сквозь призму абсурдистской поэтики и в связях с театром и литературой абсурда; прослежен процесс обновления музыкально-драматического текста, выявлены определяющие черты новой поэтики, характерные для белорусской оперы на современном этапе её развития.

Ключевые слова: современная белорусская опера, антитеатр, абсурдистская поэтика, театр и литература абсурда, трагический гротеск.

Aladava R. N. Belarusian Opera of the Boundary of the 20th – 21st Centuries: Assimilation of Experience from the Theatre of the Absurd. The article deals with the study of vanguard tendencies in Belorussian opera in the boundary of 20th and 21st centuries. Research material is given through prism of literary and theatrical absurdity. Author considers ways of renovation music-dramatic text, reveals traits of poetics, defining the specificity of contemporary Belorussian opera.

Key words: contemporary Belorussian opera, anti-theatre, absurd poetics, theatre and literature of absurdity, tragic grotesque.