

## **РИСИ КОМІЧНОЇ ОПЕРИ У МІНІ-МОНООПЕРІ К. ЦЕПКОЛЕНКО «СЬОГОДНІ ВВЕЧЕРІ “БОРИС ГОДУНОВ”»**

Твір одеської композиторки К. Цепколенко «Сьогодні ввечері “Борис Годунов”» розглядається у статті як приклад першої української комічної моноопери. Автор концентрує увагу на виявленні проявів комічного в опері та особливостях їх поєднання з жанром моноопери.

*Ключові слова:* моноопера, жанр, риси, комічна опера, співак.

The work of composer K. Tsepkoenko «Tonight “Boris Godunov”» is considered as an example of the first Ukrainian mono-opera comic in the article. The author focuses on the identification of manifestations of comic in opera and on combination this features with mono-opera genre.

*Key words:* mono-opera, genre, features, comic opera, singer.

Активний розвиток оперного мистецтва протягом чотирьох століть призвів до створення в його надрах розгалуженої мережі жанрів та жанрових різновидів. Серед них окреме місце в сучасному музичному театрі займає один із видів камерної опери – моноопера. Посилення лірико-психологічної сфери та тяжіння у бік камерності в музиці ХХ та ХХІ століть, відповідність новим художнім ідеям часу – лише деякі з багатьох факторів, що зумовили появу та привернули пильну увагу до цього оперного жанру.

Проте постійні пошуки нових засобів втілення ідей композиторів за останні п’ятдесят років призвели до того, що оперні жанри, які виникли внаслідок трансформації «класичних» жанрових різновидів, самі зазнали значних змін. Сучасне мистецтвознавство відносно недавно почало детальне вивчення моноопери як самостійного жанрового підвиду, але водночас ми вже стикаємося із проблемами його оновлення та видозмінювання.

На даний момент, за більш ніж столітню історію існування та розвитку моноопери, нараховується понад 200 її зразків. Більшість із них містять основні жанрово-композиційні риси, притаманні музичній монодрамі: глибокий психологізм, симфонізація драматургії, монотематизм та наявність розвинутої системи лейтмотивів, висока роль декламаційності та сучасна вокальна мелодика; мемуарно-епістолярні форми прози або документальні матеріали (листи, щоденники, спогади) як основа лібрето. Однак при детальному ознайомленні з рештою творів можемо говорити про поступову диференціацію моноопери на певні «групи» (а може і «типи»).

Серед них найбільш рельєфно виступають моноопери комічного та гротескно-іронічного характеру, оскільки стають цілковитою противагою «класичним» зразкам монодрами, скасовують основну, першочергову її задачу – розкриття гострих внутрішніх протиріч, відображення глибоких життєвих колізій. Характерна для моноопери гострота сюжету та драматизм відсутні в цих творах. Натомість перед нами постають доволі цікаві, нові та «свіжі» образи. Так відбувається, наприклад, в операх американських композиторів Домініка Аргенто «Лекція про водоплавних птахів» (1974–1976) та Мартіна Кальманова «Про шкоду тютюну» (1979), в основі сюжету яких (відповідно) – одноактна сцена-монолог А.П. Чехова та втілений трагікомічний образ чоловіка-невдахи,

втомленого від міщанського життя і владної дружини. В монооперах «Смачного!» (1985) та «Уроки італійської» (1981) Лі Хойбі постають ведуча дитячого кулінарного шоу, яка незграбно і весело вчить робити шоколадний торт, та домогосподарка, яка вивчає італійську і водночас встигає робити безліч інших справ. Варто згадати також моноопери Едварда Хайнса «Дорога Енн Лендерс» (1982) та Карсона Кумана «Россіні на кухні» (2005), в основі яких також лежать яскраві комічні лібрето.

Що стосується розвитку української музичної монодрами, першим і поки що єдиним прикладом поєднання в одному творі рис жанрів моноопери і комічної опери слід вважати міні-монооперу<sup>1</sup> одеського композитора К. Цепколенко «Сьогодні ввечері “Борис Годунов”» (2008). Твір був представлений українському слухачеві у 2009 році на щорічному одеському фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики». У доробку композиторки це вже друга моноопера. Перша, «Між двох вогнів» («Степовий вовк»), була написана у 1994 році та втілила головні принципи й особливості жанру монодрами, зі всіма притаманними їй колізіями та душевними протиріччями.

На противагу першому зразку моноопери у доробку автора, у творі «Сьогодні ввечері “Борис Годунов”», створеному для бас-баритона й інструментального ансамблю, традиційні для жанру трагізм та психологізм поступаються місцем гротеску і комічності ситуації. Сюжет (лібрето Крістіне Торнквіст) переносить нас до оперного театру, де готується до вечірньої прем'єри опери М.П. Мусоргського «Борис Годунов» соліст Руперт Бергманн. Певна іронія полягає вже в тому, що героєм моноопери є реальна постать, відомий австрійський оперний співак Руперт Бергманн<sup>2</sup>, для якого і був спеціально написаний твір К. Цепколенко, і який, таким чином, грає у виставі самого себе.

Для початку варто відмітити комічність поведінки героя, що власне лежить в основі сюжету. На відміну від прототипу героя, композитор і лібретист створили образ самовпевненого, дещо примхливого і в той самий час наївного оперного співака. Отримавши роль Бориса Годунова в опері М. Мусоргського, артист навіть не сумнівається, що зробить міжнародну кар'єру, виконуючи провідну роль. Проте постійні невдоволення від сценічного костюма та роздуми про мінливу владу королів переконують його відмовитися від цієї ролі на користь образу Шуйського («Немає великої опери без лиходія»). Заради нового амплуа Бергманн навіть вдягає «russkie sarozhki», які виявляються замалими і незручними та змушують його задуматися про іншу роль. «Вибір ролі – це половина кар'єри. Я буду дурня співати – Юродивого...». Не дивлячись на те, що партія не дуже вдається співакові («...майже тенор...але публіка мене любить...»), він відкидає і цю ідею через необхідність зголити бороду задля цієї ролі. Переживаючи, що в залі ніхто не впізнає його без бороди, Бергманн вирішує зовсім не співати ввечері, а піти додому і засмажити курча. Таким чином, в моноопері К. Цепколенко перед нами постає образ оперного співака, який настільки занепокоєний долею свого сценічного успіху, що – парадоксальна річ – зовсім від нього відмовляється. Банальні аргументи, які змушують його зробити такий висновок, посилюють комізм даного сюжету<sup>3</sup>.

Велику роль у творі відіграє й акторська майстерність виконавця та сценографія опери. Глядач спостерігає за постійними перевдяганнями, «приміркою» ролей, перевзуванням та переодяганням, що «працює на зниження образів... персонажів і ...сприяє комічному ефекту» [2].

Звичайно, не можна обійти факт значного впливу австрійської лібретистки К. Торнквіст на загальний емоційний характер цієї моноопери. Маючи значний багаж роботи не лише у написанні текстів до камерних опер, але й у

втіленні їх як режисер, вона заздалегідь детально вибудовує в лібрето не лише драматургічне, а й сценічне розгортання ідеї, позначаючи в партитурі найменші деталі. Так, наприклад, вже сам вихід героя змушує слухача посміхнутися. За режисерським задумом він з'являється вдягнутий у домашній халат, накинутий на розкішне, розшите золотом платно, що, в свою чергу, вдягнуте на класичний костюм з краваткою. Довершують образ сандалі та кава в руці. Нервово потираючи шию, герой кашляє, мугикає під ніс, пробує розспівуватися, бере ноти різного діапазону, налаштовуючись перед виставою.

Подивляє й те, що комічність сюжетної ситуації не спокусила К. Торнквіст зануритися вглиб фарсу та комедії, а спонукала до використання в опері саме гротеску та іронії, які часом навіть поступаються місцем життєвим філософствуванням головного героя.

Так, розмірковуючи на початку про свою успішну роль, герой підкреслює велике значення правильного виходу на сцену. Він вважає, що «хороша поява, як напад люті», тому намагається знайти рішення, кардинально змінюючи міміку – чи то байдужо і зверхньо «лице, як бетон» зробити, чи різко злу гримасу. Спробувавши і те, й інше, та, мабуть, задумавшись над незбагненим для нього чи химерним сприйняттям цього публікою, Бергманн приходять до висновку, що «душа, як сибірська тундра».

Не втрачаючи часу, співак вирішує прорепетирувати вихід Бориса, вибравши для цього уривки із моносцени другої дії опери. Бергманн починає з кульмінаційної фрази «О, совесть лютая, как страшно ты караешь». Таким чином, філософствування героя щодо людської душі, навіяні дещо гротескним характером розмірковування, в подальшому цитуванні монологу сприймаються як логічна послідовна ланка життєвих розмірковувань.

Щодо музичного матеріалу моноопери, поряд із оригінальним нотним текстом, композиторка майже в кожному розділі твору використовує фрагменти з опери Мусоргського «Борис Годунов». Вони з'являються в тих моментах, коли герой репетирує свої партії, органічно вплітаючись у загальну музичну тканину. Гіперболізоване, «занадто старанне» виконання деяких із цих «цитат» надає образу Бергманна знову-таки гротескного характеру. Особливо гостро це проявляється у третьому розділі (цифри 32-48), коли співак приймає рішення виконувати Юродивого. Правда, артист на хвилину замислюється – партія персонажа прописана для тенора, – проте миттю відкидає сумніви, бо головне, що він, на його думку, «має характер». Співак негайно починає пробувати теситурно високі для нього фрази, взяті з речитативу Юродивого з четвертої дії («Нет! Нет, Борис!»). Звичайно, досить високі для баритона ноти Бергманн не співає, а «кричить», надриваючи зв'язки. Усе це, разом із кумедним виглядом та баняком на голові, який він вдягає, щоб достовірно зобразити блаженного, створює ефект своєрідної буфонади.

Такі вокально-регістрові межі в партії виконавця не вперше застосовуються у творі. Ще на початку моноопери, розмірковуючи над партією Годунова, головний герой вказує на те, що «справжній чоловік має бороду, живіт та бас». При дворазовому повторюванні слова «бас» («ein Bass», такт 51 та такти 62-63) композиторка використовує низхідний стрибок на малу ноту, зі значенням протягуючи останню, яка за теситурними властивостями є передостанньою нижньою нотою низького баса, басо-профундо. Таким чином, К. Цепколенко тонко підкреслює всю абсурдність переконань героя щодо головних чеснот справжніх чоловіків і створює комічний ефект, завдяки незграбному та гіперболізованому демонструванню героєм цих властивостей.

Окрім тембрових моментів, К. Цепколенко неодноразово застосовує у вокальній партії гру зі словом. Особливо вдало це використано в останньому розділі моноопери (з цифри 48), коли Бергманн знаходить нарешті правильне для себе рішення, вибачається і заявляє, що сьогодні ввечері краще буде «комфортно сидіти вдома», дивитися телевизор, читати та «курку в духовці перевертати». Тут композиторка виділяє слово «перевертати» («*schieben*»). Бергманн обережно, ніби «смакуючи», поступово розспівує спочатку перший звук, потім перший склад, багато разів повторює слово, і на кінець, з гедоністичним виразом обличчя, тягне та тремлює останню приголосну (такти 342-349). Саме завдяки майстерній грі звуками слова К.Цепколенко доволі тонко, з присмаком іронії акцентує «результат мистецьких пошуків», до якого нарешті прийшов герой – смаження курки. «Душа, як сибірська тундра», – повторюючи фразу з першого розділу, співає артист. Проте на цей раз герой приводить такий коментар, переконавшись в його достовірності на власному досвіді важкого творчого вибору. В цьому вислові концентрується вся іронія та комізм сюжету даного твору.

Привертають увагу також постійні «моралізовані» вставки в партії героя у вигляді народних приказок (як, наприклад, «сів мужик не на того коня» чи «хто на дерево не залізе, не впаде униз» тощо). Вони кожен раз з'являються в переломних моментах розвитку сюжету та цитуються артистом як істини, яких його навчала мама («Моя мама була права. Якщо ви голите інших, самі поголені будете»). З одного боку, такі фольклорні вкраплення надають певної простоти та народності, які дуже часто притаманні комічній опері, з іншого – подача їх із вуст матері, як авторитетної людини, розкриває перед слухачем дитячий, наївний бік образу героя.

Узагальнюючи, можемо з упевненістю говорити про наявність рис комічної опери в міні-моноопері К. Цепколенко. Комічність сюжетної ситуації, гротеск та гіперболізація персонажів, яких «приміряє на себе» герой, елементи постійного перевдягання, цитування, гра реєстрів голосу в поєднанні з широкими стрибками й повторюваними мотивами-кружляннями, що певним чином зближують вокальну партію моноопери з класичними комічними партіями бас-баритона та баса – усе це повною мірою можна зустріти у комічній опері XIX та XX століть.

### Примітки

<sup>1</sup> Авторське визначення.

<sup>2</sup> Руперт Бергманн співпрацював з такими оперними труппами, як віденська Фолькс-опера, Камерна опера, Віденський оперний театр, Нова віденська опера, Музична віденська майстерня, фестиваль Відень Сучасний, а також оперні театри в Німеччині. В останні роки регулярно представляє твори сучасних композиторів у Відні, Нью-Йорку, Вашингтоні, Монреалі, Москві, Одесі і Сантьяго-де-Чилі.

<sup>3</sup> Відповідно до творчих пошуків героя вибудовується і структура міні-моноопери, в якій можна виокремити чотири розділи.

### Література

1. Божко Л. Деякі аспекти розвитку камерної опери. Методична розробка / Л. Божко. – Львів, 2004. – 12 с.

2. Розенберг Р. М. Специфические черты и жанровые инновации в современном оперном творчестве одесских композиторов / Р. Розенберг [Електронний ресурс]: Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mmik/2011\\_14/Rozenb.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2011_14/Rozenb.htm)