

УДК 782+792.54

ОЛЕКСАНДРА МОЦАР

**РИСИ АБСУРДУ В РАДЯНСЬКІЙ ТА
ПОСТРАДЯНСЬКІЙ ОПЕРІ**

Розглядаються опери радянської та пострадянської доби ХХ – початку ХХІ століття, серед них: «Ніс» Д.Шостаковича, «Герой» О. Мосолова, «Дети Розенталя» Л. Десятнікова, «Піна днів» Е. Денісова, «Життя з ідіотом» А. Шнітке та «Палата № 6» В. Зубицького. Визначено риси естетики абсурду, характерні для цих творів. Окрему увагу звернено на особливість абсурдиської естетики радянської доби.

Ключові слова: театр абсурду, сучасна опера, радянська опера, пострадянська опера.

Александра Моцар. Черты абсурда в советской и постсоветской опере. В статье рассматриваются оперы советской та постсоветской эпохи ХХ – начала ХХІ века, среди них: «Нос» Д. Шостаковича, «Герой» А. Мосолова, «Дети Розенталя» Л. Десятникова, «Пена дней» Э. Денисова, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке и «Палата № 6» В. Зубицкого. Определены черты эстетики абсурда, характерные для этих произведений. Особое внимание обращено на особенности абсурдистской эстетики советской эпохи.

Ключевые слова: театр абсурда, современная опера, советская опера, постсоветская опера.

Olexandra Motsar. The Features of Absurd Aesthetics in Soviet and post-Soviet Opera. In this article operas of Soviet and post-Soviet period are examined. They are: "The Nose" by Dmitriy Shostakovich, "Hero" by Aleksandr Mosolov, "The Children of Rosenthal" by Leonid Desyatnikov, "The Foam of the Days" by Edison Denisov, "Life with an Idiot" by Alfred Shnittke and "Ward number 6" by Volodymyr Zubytskyi. The aesthetic features of the absurd in this pieces are determinated. Special attention is payed to the peculiarities of aesthetics of absurd in soviet and post-soviet opera.

Key words: theatre of absurd, contemporary opera, soviet opera, post-soviet opera.

Поняття театру абсурду, як відомо, виникло та сформувалось у Франції 50-х років з розквітом творчості Е. Іонеску, С. Беккета та пізніше інших драматургів. Проте риси цього явища можна простежити за межами часового та географічного орієнтиру його конкретного виникнення. Так, на початку ХХ століття на радянському просторі з'являлись яскраві оперні твори, які безсумнівно випередили свій час та стали певною естетичною платформою та потужним поштовхом для подальшого розвитку оперної культури. Немає необхідності окремо говорити про жорстку політичну ідеологію, яка, як відомо, панувала та загострювалась у всіх сферах життя. Варто лише наголосити, що сама радянська реальність завдяки тотальній ідеологізації перетворилась на своєрідний театр абсурду. Як говорив Й. Бродський, «радянська влада – це свого роду антропологічний геноцид, адже вона обмежила інтелектуальні можливості декількох поколінь людей»¹. Безумовно, відповіддю на таку реальність стали радикальні течії, особливо в літературі (ОБЕРІУти) та музичному мистецтві.

Спробуємо розглянути деякі оперні твори, які були написані за часів радянської та пострадянської доби, так би мовити опери нового слова, які дійсно відрізнялись сміливістю висловлювання, новими формами, сюжетами та стилістикою. Деякі з них спіткала тяжка сценічна доля: після прем'єрного показу твір знімався з репертуару, інші потрапляли під жорсткий шквал критики, а деякі взагалі не були поставлені, і навіть більше – забуті аж до кінця століття.

Опера молодого Д. Шостаковича «Ніс» за М. Гоголем стала дійсно новим словом не тільки радянської, а й світової оперної культури. Написана у 1928 році, вона була поставлена 18 січня 1930 р. на сцені Малого оперного театру у Ленінграді. Композитор узяв за основу незвичний, особливий жанр – жанр російського анекдоту, так би мовити, «гімн но-

¹ Вайль П., Лосев Л. Бродский: труды и дни – М. : Издательство Независимая Газета, 1998. – С. 86.

су»¹. Безумовно, абсурдністю та ірраціональністю сюжету опера завдячує М. Гоголю, проте літературне першоджерело стало поштовхом для створення безпрецедентного за своєю парадоксальністю оперного твору. Співставлення комічного (вербального) і трагічного (музичного) було однією з особливостей створення опери, виключно новітньої за висловлюванням. Сам композитор у своїх коментарях відзначав: «Сюжет «Носа» зацікавив мене своїм фантастичним, безглузким змістом, який Гоголь виклав в особливо реалістичних тонах. Сатиричний текст Гоголя я не вважав за потрібне підсилювати «іронічним» або «пародійним» забарвленням музики, а, навпаки, дав йому цілком серйозний музичний супровід...»². Відзначимо також, що феномену сміху в опері «Ніс» присвячена окрема цікава публікація у пострадянському музикознавстві³.

Яскраво виражена сатиричність висловлювання, характерна для стилю Д. Шостаковича, призвела до балансування на межі гротеску та абсурду, що, можна сказати з упевненістю, стало платформою абсурдиської естетики в радянській опері. Вражаюче точно висловлюється з цього приводу І. Соллертинський у своїй статті, написаній у 1930 році (за часів, коли поняття *абсурд* ще не вживалося щодо художніх явищ): «Що таке «Ніс» за своєю фабулою? «Ніс» – вкрай дотепне розкриття «механізму» обивательської вигадки. Безглузда чутка, яка зародилася з нічого, анекдот-дрібниця розростається до меж фантастичної мильної бульбашки, після чого лускається з тріском, залишаючи, як і очікувалось, пус-

¹ Платек Я. Двойное дно / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 5. – С. 18.

² Там само. – С. 19.

³ Лашенко С. Сошедшие в точку «Носа». О смысловых лабиринтах смеха в опере Шостаковича // Музыкальная академия. – 2006. – №4. – С. 57–66.

те місце»¹. Саме відсутність високої ідеї, претензії та пафосу створила у ХХ столітті нову естетичну платформу, за якою слідували такі течії, як філософія екзистенціалізму та безпосередньо театр абсурду. Окрім цього, у центрі опери Д. Шостаковича – герой нового типу: «особистість усереднена, типова»².

Безсумнівно, опера «Ніс» випередила свій час за багатьма ознаками, проте особливо за своєю естетикою. Наприклад, один з дослідників творчості Д. Шостаковича дуже влучно називає оперу «духовним перехрестям» таких понять, як урбанізм, футуризм, конструктивізм, дадаїзм, експресіонізм та сюрреалізм³. А І. Соллертинський завбачливо оцінив твір як «вкладення капіталу, яке не одразу виправдовує себе, проте пізніше дає чудові результати»⁴.

Менш відома опера з quasi-радянською назвою «Герой» (як і «Ніс», створена у 1928 році) належала композитору О. Мосолову. Вона була написана для фестивалю камерної опери у Баден-Бадені⁵. Проте, як пише дослідник творчості композитора І. Барсова, твір так і не був поставлений. «Ранній» О. Мосолов, який, як і Д. Шостакович, входив до Асоціації сучасної музики, йшов власним творчим шляхом, чим викликав реакцію з боку політичної верхівки, а пізніше повинен був трагічно «зникнути» як самобутній митець. Тому

¹ Соллертинский И. «Нос» – орудие дальнобойное // Рабочий и театр. – 1930. – 5 февраля. – №7. – С. 7.

² Рыжкин И. О сущности оперы «Нос»: От показа в 1929 году к предшествующему и последующему // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 86.

³ Тараканова Е. «Нос» Шостаковича и авангардные художественные направления начала ХХ века // Шостаковичу посвящается: Сб. статей к 90-летию композитора /1906–1996/. – М.: Композитор, 1997. – С. 144.

⁴ Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике. – М., 1977. – С. 276.

⁵ Барсова И. А. Контурь столетия. Из истории русской музыки ХХ века. – СПб.: Композитор, 2007. – С. 57.

невипадковим є факт, що опера «Герой» з'явилася, завдячуючи замовленню з-за кордону.

У першу чергу, самобутнім є вибір жанру опери та її формальне втілення. Одноактна опера-скетч складається з трьох сцен і триває не більше 30 хвилин. Вона написана на лібрето самого композитора і може вважатися певною пародією на офіційну ідею «героїзму», яка панувала у тодішньому радянському світі. Дуже влучно висловлюється з приводу появи двох абсурдських опер («Герой» та «Ніс») І. Барсова: «Щось назріло в художній атмосфері Радянського Союзу, що породило в одному й тому самому 1928 році декілька творів про уявне існування, уявну велич, про хибну персону, персону-блеф, назріло, мабуть, підсвідомо»¹.

Прем'єра опери О. Мосолова відбулася аж у 1989 році у Театрі-студії кіноактора у рамках XI фестивалю «Московська осінь» і була втілена силами московського музичного театру «Композитор» (дир. В. Понькін, реж. М. Кузнецов). Така постановка з'явилася на загальній хвилі відродження імен забутих композиторів-членів АСМ 20-х років. Незважаючи на успіх прем'єри, пізніше опера ставилась тільки чотири рази (18 березня 1996 року, Санкт-Петербург, великий зал Філармонії, 17 лютого 2001, фестиваль, присвячений 100-літтю О. Мосолова, Архангельськ, 2000 або 2001, Берлін та 7 грудня 2002 року, університетський коледж, Кембрідж)².

Сама ідея створення опери з назвою «Герой» з абсолютно «негероїчним» сюжетом є прикладом сміливої змістової гри. Вона може розцінюватися як нарочите віддзеркалення та до певної міри заперечення панівної у той час ідеї героїзму, яка експлуатувалась у радянському мистецтві повсякчас. Проте жанр анекдоту (що явно споріднює опери «Герой» та «Ніс»), нісенітниця виносить твір на новий рівень.

¹ Там само. – С. 60. У праці йдеться також про роман Ю. Тинянова «Поручик Киж».

² Там само. – С. 62.

О. Мосолов як композитор та лібретист створив оперу, яка не тільки стала в один ряд із західними творами аналогічного жанрового спрямування¹, а й виявилась виключно абсурдиською за своїм змістом. Заперечується принцип монументалізму та піднесеності, а відсутність конкретних імен персонажів (Він, Вона, Мандрівник, Професор, Покоївка, Сержант, Доктор, Дама, Пан) ріднить ідею опери з розповсюдженою у ХХ столітті філософією екзистенціалізму та власне театром абсурду. Однак цей непересічний твір, на жаль, поки що не отримав не лише стабільного сценічного життя, але й не став предметом сталого музикознавчого дискурсу.

Особливої уваги заслуговує опера композитора наступної хвилі російського авангарду, так званої АСМ-1 **Е. Денисова «Піна днів» (1981)**, яка була написана за однойменним романом француза Б. Віана (1920–1959). Прем'єра відбулась 15 березня 1986 року у Парижі на сцені «Опера Комік». Як відзначає свідок цієї події, опера мала дійсно великий успіх (режисером виступив Ж.-К. Фаль, сценограф – Ж. Дід'є та диригент Дж. Бьодекін)². Той факт, що прем'єра відбулась не на вітчизняній сцені, був дійсно закономірним, адже опера написана на французький сюжет та є ліричною драмою, що вказує на традиції французької ліричної опери³. Сценічна доля цього твору також була нелегкою, адже отримала лише декілька постановок, які, своєї черги, супроводжувались неабиякими складнощами⁴. За словами

¹ Наприклад, опера-скетч П. Хіндемита «Туди та звідти», опера «хвилинка» Д. Мійо «Викрадення Європи» та ін.

² Заслуженный успех... и кое-что о спекуляции // Советская музыка. – 1986. – № 9 – С. 120–122.

³ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с. с илл. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_\(Холопов,_Ценова\)/Глава_IV](http://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV)

⁴ 29 жовтня 1989 року на сцені Пермського оперного театру (режисер В. Голод, диригент Г. Муратов, хормейстер В. Васильєв, художник В. Герасименко).

хормейстера постановки В. Васильєва, втілення цього твору у Пермі стало можливим виключно завдяки ентузіазму її виконавців та організаторів¹.

Літературне першоджерело опери – твір Б. Віана – приклад абсолютно унікального поєднання казковості з абсурдністю, ідилічності з гіпертрофованою деструктивною реальністю, ліризму з екзистенціальною драмою. Цей твір, безумовно, можна віднести до театру абсурду, проте слід відзначити його унікальність і, водночас, відокремленість від абсурдиської естетики. Молодий автор (Б. Віану на момент написання було 26 років) створює картину, сповнену яскравих, фантастичних фарб, юнацьких мрій та очікувань, просякнуту відчуттям ейфорії та піднесеності, яким протиставляється жорстка, брутална та безглузда реальність, що руйнує будь-які сподівання. Цей роман – втілення і абсурдності оточуючої дійсності, і «ліків» від нього – романтизму. Недарма автор вводить персонажа Жана-Соля Партра, жартома натякаючи на філософію екзистенціалізму Ж.-П. Сартра. Ідея абсурду втілюється у найвищій мірі в момент сповненого відчаю звернення до Ісуса головного героя Колена. Син Божий залишається до цього звернення байдужим, адже втомився від позбавлених сенсу трагедій світу. Також показовою реакцією письменника на безглуздя війни (роман написаний одразу після Другої світової, у 1946 році) є абсурдиський епізод, де молодих людей використовують для вирощування зброї методом зігрівання землі своїм тілом. «Піна днів» Б. Віана – приклад особливої реакції художника на безглузду та жорстку об'єктивну реальність того часу.

В опері роман набуває дещо нового відтінку. Узявши ліричну лінію за основну та максимально згладивши усі драматичні моменти (показовою є відсутність драматичної кульмінації), композитор досягає вражаючого ефекту ідилі-

¹ Васильєв В. История одной постановки // Музыкальная академия. – 2004. – №3. – С. 62–70.

чної відчуженості, що вказує на спорідненість з «Пелеасом та Мелізандою» К. Дебюссі. Також не випадково лібрето в оригіналі було написано самим композитором французькою мовою (для пермської постановки М. Акопян та О. Парін переклали його російською¹). Крім того, якщо говорити про традиції, дослідник К. Мелік-Пашаєва знаходить у творі зв'язок з оперним вокальним стилем М. Мусоргського, зокрема, з його вираженою декламаційністю². В опері простежується перегук не лише з французькою оперною традицією. Ю. Холопов та В. Ценова у своєму дослідженні, присвяченому творчості Е. Денісова загалом та його опері зокрема, вбачають спорідненість опери з «Травіатою» Дж. Верді (яка, своєї черги, містить риси французької ліричної опери) через спільність загальної сюжетної фабули³. Крім того, не тільки спорідненість сюжету, а й загальне відчуття балансування мрії, ідеального світу на краю прірви реального життя відсилає нас до «Богемі» Дж. Пуччіні.

Ще одна важлива риса, характерна для опери постмодернізму, – це наявність цитат. Е. Денісов використовує трансформовані теми Дюка Еллінгтона та мотив знемоги з «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера, бо вони згадуються у літературному першоджерелі і несуть у даному випадку конкретну функцію: стають «необхідною частиною драматургії, яка розкриває ряд алюзій роману»⁴. Перед прем'єрою опери у

¹ Мелік-Пашаєва К. «Пена дней» Э. Денисова в водовороте смены эпох / К. Мелік-Пашаєва // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М.: Композитор, 2003. – С. 198.

² Там само. – С. 200.

³ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – С. 94.

⁴ Текст з програмки до вистави Пермського академічного оперного театру, яка відбулась у 1990 році. – Цит. За: Мелік-Пашаєва К. «Пена дней» Э. Денисова в водовороте смены эпох / К. Мелік-Пашаєва // Анто-

Пермі композитор у розмові з музикантами відзначив деякі з цитат, взяті ним з «Дафніса і Хлої» М. Равеля, «Травіати» Дж. Верді, «Пелеаса та Мелізанда» К. Дебюссі¹. В. Васильєв знаходить у творі і «мотив Хреста» (спокути), складений з півтонів². Продовжуючи цю лінію, згадаємо слова композитора (інтерв'ю перед відеозаписом постановки опери) про зміну акцентів літературного першоджерела (атеїстичний роман Б. Віана перетворюється на глибоко релігійну оперу Е. Денісова). Неменш цікаві алюзії частково розшифровує К. Мелік-Пашаєва, вказуючи на зв'язки з «Саломеєю» Р. Штрауса, а також інтонації німецької бюргерської пісні «Rüppchen...», яка була популярна за часів третього рейху³. Дослідник наголошує, що за допомогою цих музичних прийомів композитору вдається на підсвідомому рівні нав'язати слухачеві відчуття тривоги та передбачення трагічної розв'язки. Безперечним є те, що унікальною властивістю музичного гіпертексту, який є основною характерною рисою епохи постмодернізму, є апелювання до підсвідомості та мистецького досвіду слухача.

Музикознавці визначають жанр опери як ліричну трагедію. Композиція твору – це доволі гармонійна структура: твір складається з чотирнадцяти картин, організованих у три дії. Між картинами звучать дев'ять оркестрових інтермеццо. Крім того, композитор звертається до традиційних для опери форм: великих арій, дуетів, квартетів. Окремо хочеться відзначити, що дослідники (К. Мелік-Пашаєва, В. Васильєв)

логія оперного творчества московських композиторів (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М. : Композитор, 2003. – С. 201

¹ Васильєв В. История одной постановки // Музыкальная академия. – 2004. – №3. – С. 62–63.

² Там само. – С. 64.

³ Мелік-Пашаєва К. «Пена дней» Э. Денісова в водовороте смены эпох / К. Мелік-Пашаєва // Антология оперного творчества московських композиторів (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М. : Композитор, 2003. – С. 201.

вказують на універсалізм опери, космічність тематики та задуму загалом. Адже опера (як і літературне першоджерело) не має ані часових, ані національних або інших ознак: вона у вищій мірі гуманна за своєю природою, а також сповнена глибинного філософського змісту, що яскраво виділяє її на фоні абсурдистських творів.

Одним з найяскравіших, знакових творів, які безперечно є втіленням абсурду на музичній сцені, є опера **А. Шнітке «Життя з ідіотом»**. Його літературним першоджерелом став однойменний прозовий твір Віктора Єрофєєва, який є також і лібретистом опери (оповідання написане у 1980 році). Перша з трьох опер композитора («Джезуальдо», 1994, «История доктора Иоганна Фауста», 1994), вона була написана на зламі двох епох, фактично під знаком краху старої системи. Проте формування нової моделі життя, нового світосприйняття та самоідентифікації скоріше викликало розгубленість, ніж надихало митців того часу. Саме тоді з'являються знакові постаті у літературі, наприклад, Володимир Сорокін, Віктор Пелевін, Саша Соколов, Венедикт та Віктор Єрофєєви. Панувала ідея пригніченості, «вирваності» з контексту світової культури, власної непотрібності, а також відчуття безповоротно втраченого часу та скаліченої особистості. Якщо говорити про оповідання (а згодом і оперу) «Життя з ідіотом», бачимо яскравий приклад нової, але викривленої моделі світу, де панує тиранія в особі самого Ідіота.

Ідею написання опери подав композитору М. Ростропович (недарма в партитурі велика роль віддана віолончелі), який і виконав партію віолончелі на прем'єрі в Амстердамі у 1992 році. Режисером був запрошений сміливий новатор Б. Покровський, художником-сценографом став І. Кабаков. Після показу твору у Відні відбулась російська прем'єра у Московському камерному театрі у 1994 році, режисером якої також виступив Б. Покровський, проте з дещо іншою сценографією (художник – В. Вольський, диригент – А. Левін). Цікаво, що цю постановку музикознавець

С. Савенко у своїй статті назвала «кінцем радянської опери»¹. А у 2003 році оперу було поставлено у Новосибірському оперному театрі польським режисером Г. Барановським. З відгуків критиків можемо зробити висновок, що сам твір, як і його постановка, мав величезний резонанс² (хоча важко зрозуміти, що публіка сприйняла краще: самобутню талановиту оперу чи шокуючий своєю відвертістю епатаж). «Жорстка абсурдиська драма», втілення «тотальної полістилістики», як її називають дослідники³, стає новим словом у новітній оперній літературі.

Опера складається з двох дій, які поділені на чотири картини з прологом. Вже на рівні ідеї – а згодом і її втілення – опера стала справжнім уособленням естетики театру абсурду. Пародія, кітч, фарс – усвідомлення абсурду балансувало на межі цих понять. Це було викликано задушливою атмосферою замкнутого простору, нав'язливим відчуттям безвиході ситуації та безглуздості боротьби, алогізмом оповідання, прагненням до спрощення та деградації мови героїв... Крім того, важливу роль відіграла композиторська техніка полістилістики, теоретиком якої був сам А. Шнітке⁴. Використання різних стильових моделей, прямі цитати народних та революційних пісень, стилізація та колаж – усі засоби створювали плюралістичну атмосферу справжньої божевіль-

¹ Савенко С. «Жизнь с идиотом»: Опера А. Шнитке в Московском камерном театре // Муз. жизнь. – 1994. – № 3. – С. 2.

² Потапова Н. И жутко, и смешно... // Музыкальная жизнь. – 2003. – №12. – С. 8-9; Третьякова Е. Жизнь с идиотом полна неожиданных // Культура. – 2003. – № 21. – 4 июня. – С. 11.

³ Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере (на примере сочинений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 57.

⁴ Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. , Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Приложение. – М., 1990. – С. 327–331.

ні, де-не-де «прострілюючи» відгомоном колишніх часів та викликаючи у слухача численні алюзії¹.

Окремо хочеться сказати про героїв. В центрі подій – ідіот Вова (деякі дослідники знаходять алюзію на Володимира Леніна), який, оселяючись в сім'ї, проходить шлях від божевільного та стає жорстоким тираном для головних героїв. Показово, що Вова є кумиром, а герої (Я, Дружина) – уособлення пересічного «громадянина», типового представника суспільства, що вироджується. Як відзначає І. Яськевич, Я – абсолютно новий тип героя, який не дає підстав ані для співчуття, ані для морального осуду². Своєї черги, ідіот Вова стає певним «продуктом», який з'являється на ґрунті цього суспільства як результат довготривалої незмінної життєдіяльності. Показовим та незвичним є те, що шокуюча брутальність його поведінки на початку стає цілком гармонійною та «вписаною» в контекст у кінці: «Ех!» – єдине, що промовляє Вова, – в останніх рядках йому вторить Дружина.

У своїй дисертації, присвяченій опері А. Шнітке, О. Самохвалова розглядає героїв у контексті основ психоаналізу З. Фрейда³. Згідно її тверджень, виникає три паралелі, які складають основну фабулу лібрето: головний герой Я асоціюється з психічною категорією «Я» (Ego), Дружина – відповідно «Над Я» (Super Ego), та Ідіот Вова – «Воно» (Id).

¹ В опері вгадується стилістика Й.С. Баха, М. Мусоргського, Ф. Шопена, Г. Малера та Д. Шостаковича, а також використовуються прямі цитати революційних пісень «Інтернаціонал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», а також цитати народних пісень «Славное море, священный Байкал», «Во поле березка стояла».

² Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере (на примере починений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова) // Музыка академия. – 2007. – № 3. – С. 58.

³ Самохвалова А.А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Самохвалова Александра Аркадьевна; [Место защиты: Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2011. – 187 с.

Найцікавіше, що інстинктивне, так би мовити, первинне в людині, примітивне («Воно»), за теорією З. Фрейда, є галузь найбільш невідома та прихована, а також найменш керована через свою хаотичність та необмеженість. Крім того, несподіваним є збіг слів Ідіот та Id. Таким чином, бачимо інший аспект аналітичного підходу, де на перший план виходить звернення до підсвідомого, що дуже характерно для театру абсурду, отже автор розглядає персонажів як учасників певної гри у безсвідоме.

Як було сказано, партитура є колажем з різних стилістичних фактур, що нагадує естетику балагану, відчуття нескінченної толоки. Такий зовнішній вигляд дає відчуття неабиякої внутрішньої напруги, неспокою, що символізує справжнє життя з Ідіотом. Дуже пластична, театральна партитура має широкий емоційний спектр, постійно балансує між комічним та трагічним, ліричним та жахливим, драматичним та розважальним.

Окремо слід сказати про роль хору. Він виступає одразу в декількох амплуа: Хор друзів, Хор ідіотів, Хор гомосексуалістів, Хор (без ознак). Функцію, яку він виконує, можна визначити як коментуючу (здаємо античну трагедію), проте часто хор виступає як дійова особа. Цієї теми також торкаються в дисертаційних дослідженнях С. Бевз та Н. Васильєва¹.

Що стосується дослідження опери загалом, можна відзначити декілька критичних статей². Проте помічаємо цікаву

¹Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке: диссертация кандидата искусствоведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khor-v-tvorchestve-shnitke>; Васильева Н.Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры: диссертация кандидата искусствоведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khorovoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-problema-fakturny>

²Самохвалова А.А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: диссертация кандидата искусств-

закономірність: у відгуках на вистави важко зрозуміти позицію критиків. Складається враження, ніби музикознавці ховаються за описом сценографії або переказом змісту літературного першоджерела, або захопленням від віртуозного виконання головних партій. У той час, як за цим читається відсутність розуміння (а можливо і бажання розуміння), осягнення нового твору.

Визначення процесу творчості як «реставрації старих кораблів», яке дав свого часу стосовно власної музики І. Стравінський, було і залишається актуальним для багатьох авторів та окремих творів сьогодні. Проте дивує, наскільки це визначення може різнитись залежно від задуму твору, естетичних орієнтирів композитора, часу та епохи та власне ідейного навантаження твору. «Діти Розенталя», опера російського композитора **Л. Десятнікова**, – твір, який можна назвати віддзеркаленням творчого процесу сучасності. Епоха постмодернізму охопила найрізноманітніші течії та стилі, стала певним резюме, узагальненням усього культурного багажу людства. На думку музикознавця І. Яськевич, опера з'явилась в епоху деякої втоми від постмодернізму, коли жорстка брутальність, іронія та експлуатація методу полістилістики у певній мірі відходить на другий план, поступаючись місцем більшій епічності висловлювання, а інколи навіть сентименталізму¹. «Діти Розенталя» – ще одна акція, направлена у бік колишнього, сповнена ностальгічного (або іронічного?) відтінку, на що натякає вже сам сюжет. Історія вченого-генетика Алекса Розенталя, який, втікаючи від нацистського режиму Німеччини, оселяється в СРСР та створює клонів видатних композиторів минулого: Вагнера, Чайковського, Мусоргського, Верді та Моцарта. Після смерті

твоячення: 17.00.01 / Самохвалова Александра Аркадьевна; [Место защиты: Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2011. – 187 с.

¹ Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере (на примере починений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова) // Музична академія. – 2007. – № 3. – С. 58.

«батька-творця» композитори-клони йдуть жебракувати на вулицю, а потім вмирають від отрути. Виживає тільки Моцарт, який має імунітет, адже вже був отруєний в минулому житті. Л. Десятніков пояснює вибір саме цих постатей: «Було обрано композиторів найбільш емблематичних для історії класичної опери. Власне кажучи, це найважливіші оперні композитори, з моєї точки зору»¹. Майстерність звукозображення ще раз змушує віддати належне Л. Десятнікову як кінокомпозитору. Також у своїй статті дуже влучно висловлюється С. Савенко, відзначаючи, що композитор є дійсно «майстром-стилістом високої проби», якому вдається ковзати «на межі цитат та дражнити вухо невиконаними обіцянками»². В тій самій статті автор наголошує, що Л. Десятніков будує «Дітей Розенталя» на основі музичної міфології (цей метод, майстерно втілений автором, відрізняє оперу від жанру пастічко або балаганної естетики).

Опера написана у 2005 році на замовлення Большого театру, де і відбулась прем'єра вистави 23 березня того ж року. Як наголошує свідок прем'єри, це перша опера з радянських часів, яка була замовлена Большим театром сучасному композитору³. Диригентом став О. Ведерніков, режисер – Е. Някрошюс, художник – М. Някрошюс та хормейстер В. Борисов. Оригінальне лібрето було написано спеціально для цієї опери скандальним російським прозаїком В. Сорокіним, який дебютував у ролі лібретиста.

У музикознавчій літературі опера висвітлена мало: переважають невеликі статті інформативного змісту, пов'язані

¹ Прем'єра в Большом – скандальна опера про клонированных композиторов «Дети Розенталя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/23mar2005/libretto.html>

² Савенко С. «Нас не хотели...»: Прем'єра на сцене Большого театра // Музыкальная академия. – 2005. – №3. – С. 91.

³ Там само. – С. 92.

з анонсом до прем'єри твору, а також рецензії та інтерв'ю композитора та лібретиста¹.

Не можна не помітити, що в опері «Діти Розенталя» багато класичного, а саме: структура форми, масштаби, наявність номерної структури зі «справжніми» аріями (що в сучасній опері не так часто зустрічається). Двогодинна повнометражна опера складається з двох дій, які поділені на номери. Крім того, номери згруповані у п'ять картин: дві в першій дії та дві у другій. Кожен номер сприймається як маленька моноопера, присвячена окремому персонажу-композитору. «Мої герої пов'язуються з однією з п'яти нот – соль, ля, сі, до, ре – де соль – це Моцарт, починається все з Вагнера – це ля. В кожній картині тональність обертається навколо того чи іншого звуку»². Сповнений цитат та алюзій, попри видиму зрозумілість та легкість сприйняття, твір для справжнього розуміння його змісту потребує музичної ерудиції, що вписує його у контекст епохи постмодернізму.

Дуже цікава сама концепція опери. Лібретист В. Сорокін описує її наступним чином: «Наша опера починається в душі Вагнера, тече через чуттєвість Чайковського, через народність Мусоргського та завершується людяністю Верді та зворушливістю Моцарта. В результаті виходить вкрай людяна історія зі своєю метафізикою. Гадаю, над "Дітьми Розенталя" буде пролито чимало сліз. Це в жодному разі не деконструкція, не постмодернізм, навпаки, – спроба створення нової міфології»³. Композитор, своєї черги, доповнює визначення жанрового орієнтиру опери як казки або епосу,

¹ Повне зібрання статей та рецензій, а також лібрето опери за електронним ресурсом: http://www.proarte.spb.su/ru/komposers/desiatnikov/Deti_Rosenthalya.htm.

² Прем'єра в Большом – скандальна опера про клонированных композиторов «Дети Розенталя» [Електронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/23mar2005/libretto.html>.

³ Гучмазова Л. По Большому // Итоги. – №10 / 456 (07.03.05) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2005/10/60061.html>.

який має мінімальні зв'язки з реальністю. Твір сприймається як погляд на найкращі сторінки світового оперного минулого через призму сучасного ока. Крім того, цікаво, що «сучасне» в даному випадку датується часами розквіту Радянського Союзу, що, як відомо, не сприяло творчому розвитку. Як наслідок, маємо подвійний підтекст: з одного боку – жорстка радянська реальність з її режимом (особливо гостро сприймаються вигуки на кшталт: «Мы вырастили нового человека!», а також стилізовані радянські пісні та прямі цитати), а з іншого – актуальне сьогодення, яке в реальності для митця не відрізняється від часів минулого: «У государства нет денег на ваше содержание!». На перший погляд музика створює атмосферу приємної прогулянки по знайомих місцях світової оперної класики, проте, рухаючись далі, відчувається біль творця, який змушений змиритись із знеціненням безцінного та безглуздістю процесу творчості для митця (якщо «твори» після смерті композитора приречені перетворитись на непотріб). Творчість як ностальгія – не нове в історії рубежу ХХ–ХХІ століть: тут можна згадати «Європери» Дж. Кейджа. Проте, на відміну від американця, який втілює спокійний погляд «з боку», граючись зі стилями, створюючи пазли з індиферентно обраних фрагментів та керуючись методом випадковості, опера Л. Десятнікова є прощанням з *найдорожчим*, найулюбленишим, з музикою, яка проявляється в образі «дітей». «Я один в этом мире» – останні слова Моцарта, який вижив, аби дописати свій Реквієм.

Торкаючись теми персонажів, не можна оминати постать головного героя – професора Розенталя. Тут хотілося б звернути увагу на новий тип героя, який виник саме у ХХ столітті – герой-вчений (наприклад, у творах «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса, «Доктор Атомік» Дж. Адамса, а в літературі можна назвати «Фізики» Ф. Дюрренматта та ін.). Сам композитор в одному з інтерв'ю дуже цікаво характеризує Розенталя, наголошуючи на статичності його образу і відсутності психологічного розвитку. Показово та влучно Л. Десятніков називає головного героя продуктом «ре-

ді-мейд», проводячи аналогію з образотворчим мистецтвом. Крім того, виникає нова іпостась героя-творця, про що говорить автор: «Вчений, який клонує людей, – це тема, яка має багату традицію в мистецтві та літературі. Починаючи з Голема, штучної людини, яку було виліплено з червоної глини, Франкенштейна, через кінематограф німецького експресіонізму, скажімо, фільм «Кабінет доктора Калігарі», у певному сенсі Пігмаліона – усе це про створення штучних людей. Дуже часто вчений, який створює нових людей, – єврей, який змагається в своїх прагненнях з Творцем»¹.

Опера «Діти Розенталя», незважаючи на цілковиту відмінність від творів, наприклад, Дж. Кейджа, може бути ще одним прикладом того, як цей жанр перетворюється на певну акцію, яка охоплює у собі як саме тіло твору, так і особистість його творців, історію створення та навіть публіку, для якої написаний цей твір. Усі ці складові тим чи іншим чином стають учасниками дійства. Не можна заперечувати те, що сучасні твори, які за рідкісними винятками не можуть претендувати на самостійне, повноправне існування в культурному контексті, а тим більше претендувати на історичне безсмертя, потребують певного захисту їхніх авторів, яким вже не достатньо просто написати «геніальну музику». З'являються такі поняття, як продукт, споживач (слухач/глядач), подія, скандал тощо. Крім того, погодимось, що публіка перестає потребувати музику в чистому вигляді, проте стає *споживачем* продукту, який може її зацікавити.

Дуже довгий шлях до постановки – 25 років – пройшла опера українського композитора **В. Зубицького «Палата № 6»**, написана у 1981 році. Постановка була здійснена 28 квітня 2006 року силами Оперної студії Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (режисер О. Сенько, художник О. Фещенко, диригент Т. Сенько).

Опера написана за однойменним оповіданням А.П. Чехова, лібрето належить перу В. Довжика. Як наголо-

¹ Митина Э. Леонид Десятников и его «Дети Розенталя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alefmagazine.com/pub570.html>

шує у своїй статті, присвяченій цьому твору, дослідник О. Зінькевич, в опері панує «задушлива (у прямому та переносному значенні), безпросвітно-безнадійна атмосфера лікарні»¹. І, незважаючи на відмінність епох А.П. Чехова та В. Зубицького, це яскраве відчуття ворожого навколишнього середовища, загубленості та абсурду буття отримує в опері нове, абсолютно співзвучне сучасності звучання. Саме ця тематика споріднює «Палату № 6» з оперою А. Шнітке «Життя з ідіотом»: тема лікарні, соціального хворобливого стану та психічного розладу особистості. Цікаво, що тема божевільні виявилась дуже благодатною для втілення ідеї абсурду радянської епохи, яка мала абсолютно винятковий характер. Зважаючи на те, що сама радянська реальність була у вищій мірі абсурдною, це породило особливого роду віддзеркалення у мистецтві. Тема тотального насилля, неприродності та штучності оточуючого середовища зводиться до абсолюту.

Безумовно, тема абсурду в радянській та пострадянській опері має найрізноманітніші прояви в тому чи іншому творі. Саме тому опери, які на перший погляд, важко поставити в один ряд, все ж поєднуються однією ідеєю. Варто наголосити на особливості естетики абсурду не тільки музичного, а й літературного мистецтва: це тотальне відчуття абсурдності буття, тобто безглуздої реальності, яка сприяла появі численних мистецьких «заперечень». Як наслідок з'явилося безліч течій та стилів, а також жанрів, які важко поєднати стилістично, проте вони мають спільний корінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб.: Композитор, 2007. – С. 60.
2. Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике. – М., 1977. – С. 276.

¹ Зінькевич О. Про палату № 6 В.Зубицького (побіжні замітки) / О. Зінькевич // Музична україністика: сучасний вимір: Вип. 3: Зб. наук. ст. пам'яті композитора і музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. – К: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2009. – С. 200.

3. Бевз, С. В. Хор в творчестве А. Шнитке: диссертация кандидата искусствоведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khor-v-tvorchestve-shnitke>

4. Вайль П., Лосев Л. Бродский: труды и дни. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – С. 86.

5. Васильев В. История одной постановки // Музыкальная академия. – 2004. – №3. – С. 62–63.

6. Васильева, Н.Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры : диссертация кандидата искусствоведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khorovoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-problema-fakturny>

7. Гучмазова Л. По Большому // Итоги. – №10 / 456 (07.03.05) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2005/10/60061.html>.

8. Заслуженный успех... и кое-что о спекуляции // Советская музыка. – 1986. – № 9 – С. 120–122.

9. Зінкевич О. Про палату № 6 В. Зубицького (побіжні замітки) / О. Зінкевич // Музична україністика: сучасний вимір: Вип. 3: 3б. наук. ст. пам'яті композитора і музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. – К: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. – С. 200.

10. Лашенко С. Сошедшиеся в точке «Носа». О смысловых лабиринтах смеха в опере Шостаковича // Музыкальная академия. – 2006. – №4. – С. 57–66.

11. Мелик-Пашаева К. «Пена дней» Э. Денисова в водовороте смены эпох / К. Мелик-Пашаева // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М. : Композитор, 2003. – С. 201.

12. Митина Э. Леонид Десятников и его «Дети Розенталя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alefmagazine.com/pub570.html>

13. Платек Я. Двойное дно / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 5. – С. 18.

14. Потапова Н. И жутко, и смешно... // Музыкальная жизнь. – 2003. – № 12. – С. 8–9.

15. Рыжкин И. О сущности оперы «Нос»: От показа в 1929 году к предшествующему и последующему // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 86.

16. Савенко С. «Жизнь с идиотом»: Опера А. Шнитке в Московском камерном театре // Музыкальная жизнь. – 1994. – № 3. – С. 2.

17. Савенко С. «Нас не хотели...»: Премьера на сцене Большого театра // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 91.

18. Самохвалова, А.А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Самохвалова Александра Аркадьевна; [Место защиты: Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2011. – 187 с.

19. Соллертинский И. «Нос» – орудие дальнбойное // Рабочий и театр. – 1930, 5 февраля. – № 7. – С. 7.

20. Тараканова Е. «Нос» Шостаковича и авангардные художественные направления начала XX века // Шостаковичу посвящается: Сб. статей к 90-летию композитора /1906–1996/. – М.: Композитор, 1997. – С. 144.

21. Третьякова Е. Жизнь с идиотом полна неожиданностей // Культура. – 2003. – № 21. – 4 июня. – С. 11.

22. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с. с илл. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_\(Холопов,_Ценова\)/Глава_IV](http://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV)

23. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Приложение. – М., 1990. – С. 327–331.

24. Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере (на примере починений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова) // Музична академія. – 2007. – № 3. – С. 58.