

music, its expressive, dramatic and composite features in different movie genres require the disclosure of its essence.

Music in the film as one of the components of the synthetic text, according to the researchers, has specific features – secondary nature, discretion, context, multifunctionality, compilation determining its applying nature. Consequently, the way to its study lies at the intersection of two main vectors: comprehension of the synthetic nature of film music and the study of its immanent musical patterns in their relations with all components of the film.

The complexity of studying film music is associated with the peculiarities of its fixation material (often – absence of musical text), makes it necessary to use other forms of audio-visual scores, in particular, the so-called .

The initial moments of musicological analysis of film music is to understand it as an integral part of the contemporary cultural space, understand the dependence on genre classification of musical cinema and characterization of a series showing integrity, and formative stylistic features, as well as various compositional processing methods.

Practice has shown that the method of analysis of classical music requires some adaptation in the analysis of applying music. In the cinema art solid shape is achieved by connection and interaction between the various elements of cinematographic works. This interaction gives rise to a whole synthetic audio-visual composition. Analysis of purely musical side cannot be the main goal in the process. The complete subordination to the laws of cinema music, its secondary nature, discretion and context require the development of a new conceptual apparatus within the already existing system of scientific musicology.

Key words: film music, cinematography, media text, post explication, functions of film music, analysis methods.

Олександра Моцар

ТЕАТР АБСУРДУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ (на прикладі опери О. Щетинського «Бестіарій»)

Поняття «театру абсурду», що виникло в 1950 роках у Франції з появою п'єси Ежена Іюнеску «Голомоза співачка» та було вперше вживане театральним критиком Мартіном Ессліном, *актуальне* і сьогодні. Тодішня так звана антип'єса через лінгвістичні, синтаксичні та змістові бар'єри створила прецедент абсолютно нового явища в театрі, яке дало початок новій художній епосі. Хоча сама *епоха абсурду* в першому

розумінні цього поняття тривала порівняно недовго, проте вплив її відкриттів став для багатьох видів мистецтв вражаючим. Особливо це стосувалось музичного, зокрема, оперного мистецтва. Прикладом можуть бути твори багатьох європейських та американських композиторів, а саме: Д. Лігеті, Л. Ноно, Л. Беріо, П. Булеза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакіса, Х. Лахенманна, П. Бенгстона, Б. Циммермана, а також Ф. Гласса та М. Фелдмана. У деяких цих творах використані як основа лібрето п'єси відомих творців театру абсурду або їх попередників: С. Беккета, М. Гельдерода, Я. Ленца та інших.

Проте перед зверненням безпосередньо до творів більш пізнього періоду варто повернутись до історії виникнення поняття, щоб зрозуміти основні філософські ідеї та відмітити риси естетики абсурду. Представниками «театру парадоксу» (такому варіанту назви надавав перевагу Е. Іонеску) були: С. Беккет, Ж. Жене, С. Мрожек, Ф. Аррабаль, Г. Пінтер. Також до предтеч цього явища відносять творчість Ф. Кафки, А. Жаррі та Г. Апполінера. Можна назвати ще цілу низку імен, наприклад: Л. Керролла, Е. Ліра, а також російських аберіутів Д. Хармса, О. Введенського, М. Олейникова та ін. Цікаво, що виникнення поняття «театр абсурду» має мало не конкретну дату та місце, тоді як виникнення явищ, які його підготували, охоплює широкий часовий та географічний діапазон (XIX – поч. XX століття, Франція, Англія та Росія).

Основна естетична установка полягала у зіткненні непоєднуваного, *абсурдного*, не маючого сенсу: незв'язність діалогів, неадекватність поведінки персонажів, конфузне поєднання брутално-комічного та трагічного тощо. Основне, що прагнули виразити автори, було: насмішка над людським життям, над впевненістю у можливості розумного вирішення проблем та, насамперед, – над людською непохитною вірою у надійність реального світу. Показовим є також, що у творах були відсутні будь-які дані про місце дії, час, географічні орієнтири тощо. Дія, як правило, відбувається у замкненому просторі (кімната, підвал) або навпаки – у ніяк не окресленому («В очікуванні Годо»). Завдяки такому прийому автори відмовлялись від *зайвої* інформації, зосереджуючись на «грі» та «пустощах» безвільних, розгублених та спорожнілих героїв.

Абсурдисти відмовляють своїм персонажам в унікальності: як наслідок – відсутність або стереотипність імен головних героїв, їхня безликість, «типовість»: Містер Сміт, Місіс Сміт, Він, Вона, А, В, тощо. Таким чином, показані герої, які позбавлені будь-якого орієнтиру, «центру тяжіння», що викликає у них відчуття непевності, незахищеності та небезпеки. Філософія екзистенціалізму стала платформою естетики

абсурду, адже проголошує ідеї трагізму та невлаштованості буття., у якому опинаються на першому плані запити і складне власне «я» людини.

Відгомін естетики театру абсурду можна знайти у російській опері другої половини ХХ століття. Перш за все це стосується твору А. Шнітке «Життя з ідіотом», літературним першоджерелом якого став абсурдистський прозовий твір Віктора Єрофєєва (він же є лібретистом опери). Також до цієї течії можна віднести наступні твори: «Куприянов и Наташа» Ш. Калоша, «Джезуальдо» А. Шнітке. Не можна не згадати про витoki жанру, що з'явилися на початку ХХ століття у творах російських композиторів. Маються на увазі «Нос» Д. Шостаковича та «Герой» О. Мосолова.

Одним з небагатьох прикладів відбитку абсурдистської естетики в українському музичному театрі початку ХХІ століття є опера Олександра Щетинського «Бестіарій», 2004. (лібрето російською мовою належить перу О. Паріна та О. Щетинського). Після прем'єри в Німеччині опера була поставлена в Росії (Пермь, Москва) і вже потім – в Україні (Харків). **Актуальність**, а також **новизна** роботи полягає у зверненні до мало висвітленої музикознавцями сфери в українському музичному театрі. Зокрема, до невивченої оперної творчості О. Щетинського.

Мета роботи: проаналізувати літературні першоджерела «Бестіарію», виявити особливості його драматургії, прослідкувати в опері риси театру абсурду.

Найперше виникає питання щодо походження назви опери. Згадаймо етимологію слова «бестіарій» (*bestia lat.* – «звір»). Так називалися середньовічні літературні збірки, де в поетичній формі або в прозі відтворювалося окремі події з життя певних тварин, опису яких надавався *алегоричний* та *моралістичний* характер. Часто тварин уподібнювали міфологічним або релігійним образам, що давало змогу глибокого розшифрування останніх. Інколи мова йшла навіть про вигаданих істот.

Опера складається з двох дій, які, своєї черги, розділені на 10 епізодів з прологом та епілогом. Літературними першоджерелами лібрето стали три абсолютно різні за часом створення та за стилістикою твори: «Король-Олень» Карло Гоцці (1820–1906), «Перетворення» Франца Кафки (1883–1924) та «Дочка болотного царя» Ганца Хрїстіана Андерсена (1805–1875). Окремою «рамочною» побудовою є «Історія про бестіарій», де солісти без масок виступають в ролі «від автора», вводячи в контекст твору. Цікава сама композиція, що будується на змішуванні епізодів з різних літературних першоджерел (після назви епізоду дається уточнення, наприклад: «З дійства про Жука», «З дійства про Оленя», «З дійства про

Жабу»). Цим композитор створює особливу монтажну драматургію, що сама по собі вже відповідає естетиці абсурду, адже використовуються три непов'язані сюжетні лінії, хоча у всіх них розвинутий мотив перетворення людини в тварину, характерний для середньовічного бестіарію як літературного жанру. Присутність цього змістового стрижня надає опері якогось невловимого, «третього» змісту та створює нову монолітну композицію.

Центральне значення в лібрето віддається новелі Ф. Кафки, під знаком якого трактується весь твір. Основна смислова лінія безвиході та відчаю простежується з естетики саме цієї новели. По-перше, вона є *головною* в прямому розумінні цього поняття, адже починає (і закінчує) дійство. По-друге (і, напевно, це найважливіше), в «Дійстві про Жука» мова йде від першої особи («я»), а отже викликає найбільш гострі співчуття. В першоджерелі («Перетворення») розповідається про пересічного клерка Грегора Замзу, який одного ранку прокидається у себе вдома, перетворившись у величезного незграбного жука. Інші сюжетні лінії опери («дійство про Оленя», «дійство про Жабу») носять дещо відсторонений, алегоричний характер. Можливо, це обумовлено природою використаних тут літературних першоджерел, які відносяться до жанру казки.

В опері беруть участь чотири солісти: сопрано, мецо-сопрано, тенор та бас, при цьому кожен з них виконує кілька ролей. Цікаво порівняти ролі, які їм доручаються. Так, наприклад, сопрано виконує роль матері («з дійства про Жука»), Хельги-дівчини («з дійства про Жабу»), Дурандарте у вигляді папуги («з дійства про Оленя»); мецо-сопрано віддається роль Брата («з дійства про Жука»), Дружини вікінга, а також Ісуса Христа («з дійства про Жабу») та Анджели («з дійства про Оленя»). Тенор виступає у ролі Управляючого («з дійства про Жука»), Священника («з дійства про Жабу») та Дерамо, Тартальї у вигляді Дерамо («з дійства про Оленя»), бас – це Грегор Замза, Тарталья, Дерамо у вигляді Оленя та Розбійник. Бачимо, що солістам надаються абсолютно різні не тільки за сюжетом (що само собою зрозуміло), а й за своєю природою партії. Це надає дивовижної абстрактності постатям твору, звільняє співаків та слухачів від асоціацій дійових осіб зі звичними виконавськими амплуа та дає змогу розкрити основний зміст твору поза характерною для традиційного оперного жанру персоніфікацією героїв.

Згадаємо, що сама естетика театру абсурду передбачала одним з головних пунктів «трагедію» мови, як її тоді називали, зважаючи на незв'язність, алогічність та крайню абстрактність висловлювань

персонажів. Крім того, використання чотирьох солістів – це є не тільки данина сучасним тенденціям тяжіння до камернізації, що обґрунтовано як художньо-естетичними, так і технічними факторами, а ще й цементуючий засіб драматургічної будови. Цим шляхом створюється особливе відчуття швидкоплинності, строкатості історій та персонажів-масок, що також є символом плинності, ілюзорності на нестійкості реального світу.

Вражає повнозвучність камерного (12 виконавців) оркестру: флейта, гобой, кларнет, фагот, волторна, труба, тромбон, перкусії, скрипка, альт, віолончель. Крім того, існує партитура для великого симфонічного оркестру. Різниця між версіями полягає лише у складі оркестру, тобто існують дві різні версії твору, камерна і більш масштабна) – вокальні партії однакові.

Як вже було сказано, цікавість представляє єдність драматургії опери. Чітко виражені експозиція (епізоди 1–3), нові колізії, тобто розробка (епізоди 4–6) та розв'язка (епізоди 8–10). Крім того, скріплює форму вступ та епілог-мораліте.

Окремо варто сказати про музичну мову кожної з історій. «Дійство про Жука» є найбільш драматичним, персоніфікованим, навіть скоріше героєцентричним, адже на всі події, що панують в цій частині, ми дивимось очима головного героя. Одним з цікавих прийомів композитора є розшарування особистості Грегора Замзи: його внутрішній голос, що позиціонується як «я», звучить природньо, тоді як для інших персонажів він акустично та інтонаційно викривлений (численні гліссандо, алогічне розбиття на склади тощо). Це дає чітке розмежування між реальним та потойбічним світом, що, до речі, сприймається неоднозначно. Для Грегора (а як наслідок – і для слухача) реальний світ – той, що всередині нього. Для Матері, Брата та Керівничого, відповідно – це той, що доходить до їхнього слуху. Трагедія фатального та абсолютного нерозуміння, знову-таки, «трагедія мовлення» – одна з найперших ідей, втілених в історії «Дійства про Жука». Музична мова цього епізоду, безсумнівно, є найекспресивнішою та найскладнішою (у розумінні технічно-виконавського аспекту). Яскраво простежуються традиції, що втілилось у вкрай емоційній манері вокального висловлювання. Атмосфера пригніченості, безпомічності та беззахисності, сфокусованість на ідеї трагедії маленької людини нагадують оперу А. Берга «Воцтек». Цікаво, що при яскравій виразності вокальної мови Грегора мова Матері і Брата найбільш позбавлена індивідуальності (як правило, репліки звучать одночасно або наперебій та особливо не відрізняються одна від одної за змістом). До того ж, ці персонажі мають схожу тембральність: сопрано,

мецо-сопранова партія Брата, у той час, як партія Грегора доручена басу. Мова Керівничого, своєї черги, має гротескно-саркастичний характер (згадуємо Капітана та Доктора з «Воццека»). Оркестр «Дійства про Жука» найбільш чутливо відтіняє внутрішній стан героя. Так, повільно-плинна діатонічна тема у струнних, що викладена нескінченним каноном, з одного боку, символізує час, що спливає, поки безпомічний Грегор не може піднятися з ліжка (початок IV епізоду), з іншого – туман за вікном, який є уособленням його важких, нескінченних думок.

Неабиякою енергією руху наповнене «Дійство про Оленя». Контрастне до «Дійства про Жука», в драматургічному сенсі воно є рушійною силою, активним елементом. Швидка зміна місць дії, взаємне перетворення короля та Тартальї (контрастність їхнього музичного висловлювання), полістилістичність («вкраплення» в сучасну музичну партитуру традиційних фанфарних звучань, наприклад, хід валторн, що символізує полювання тощо) а також численні колізії та неочікувані драматургічні повороти – все це створює особливий характер «дієвої» драми. Особливо в цьому епізоді хочеться відмітити роль оркестру, що виконує одну з найважливіших драматургічних функцій.

Атмосферою відчуженості та «застиглості» відрізняється третій епізод «З дійства про Жабу». Приглушене звучання струнних, діатонічні поліфонізовані мотиви, що повторюються, з одного боку, символізують страждання Дружини Вікінга, яка бажає, аби Хельга завжди залишалася жабою, проте з даром співчуття в серці. З іншого боку – вони символізують нескінченність та незрозумілість перетворень Хельгидівчини у Жабу. Також даними засобами створюється відтінок старовинності та загадковості, який наступним епізодом раптово порушується різкою за динамічними та фактурними ознаками мовою самої Хельги, що супроводжується різкими акцентованими синкопами у скрипки.

Цікаво порівняти між собою три дійства. При єдності задуму та спільній концепції перетворення бачимо, що епізоди відрізняються один від одного за декількома ознаками. По-перше, це стосується основного мотиву: в «Дійстві про Оленя» перетворення відбувається за волею самого Короля, проте потім він знову стає людиною. Важливо, що його особистість видає в ньому людину (що яскраво виражено в музичній мові Дерамо у вигляді Оленя). В «Дійстві про Жабу» перетворення є спасінням для Хельги, адже саме воно розкриває її людську суть. Цікаво, що в цьому епізоді перетворення відбуваються періодично. В «Дійстві про Жука» перетворення має фатальний та у повній мірі абсурдний характер.

Викривленістю мови Грегора-Жука підкреслюється ідея несумісності своєї власної ідентифікації з людським баченням особистості. В цьому епізоді мотив перетворення є трагічним, непоясненим та безглуздим. На відміну від інших епізодів, ми не дізнаємося про причини та смисл такої трансформації. Кульмінацією опери стають слова Грегора Замзи, який кричить: «Я здесь! Я жить хочу, как вы! Я тоже человек! Разве я животное, если музыка так волнует меня?!...».

В «Дійстві про Жука» найглибше та найближче сприймається уособлення самого «Я» героя, чим досягається одна з основних рис театру абсурду – незахищеність публіки від найгострішого емпатичного залучення (ідея йде ще від «театру жорстокості» А. Арто), максимальне співчуття герою з боку публіки. Історія звичайного клерка, що веде сіре непримітне існування, проте який пристрасно захоплений музикою. Парадокс, але для цього героя перетворення фактично стає визволенням від буденності. Останній епізод композитор називає «Примирення», де ми не отримуємо жодних відповідей або коментарів, у героя просто зникають питання та він помирає, але саме таким чином фіксується момент катарсису.

Цікаво розглянути, як реалізується катарсис в інших «Дійствах»: наприклад, Дерамо рятує чарівник Дурандарте у вигляді Папуги. Особливість цього епізоду полягає в тому, що перетворення відбулося завдяки хитрості людини, отже розв'язка повертає рівновагу у життя. Особлива ситуація з визволенням Хельги: згадуючи той факт, що основна ідея була у невідповідності зовнішньої та внутрішньої краси, героїню врятовують двічі: Священик – її фізичне життя, а Ісус – її душу. Цікаво, що вокальна мова Ісуса настільки відрізняється від стилістики усієї опери, що відчувається, ніби дійство «зупинилось» (виникає певна алюзія на «Лоенгрін» та «Парсіфаль» Вагнера).

Алегорична та навіть фантастична, неоднозначна природа жанру «бестіарій» якнайкраще втілилась в рамках абсурдистської естетики твору О.Щетинського. Час від часу створюється враження, наче композитор «грається» зі стилями, проте, не зважаючи на полістилістичність партитури, твору притаманна цілісність в плані авторського бачення.

Особливе місце займає епілог опери. З одного боку – виникає слухова алюзія на фінал 14 симфонії Д. Шостаковича та поезії Р.М. Рільке (повільний, помірний поступ, суцільне *diminuendo*, певне «згасання»). Проте з іншого боку – у О. Щетинського це є певне резюме, пост-катарсичний епізод, примирення та, навіть, підкреслення морального висновку (данина жанру казки або басні). В цьому є основна відмінність

від абсурдистських, позбавлених сенсу та логіки п'єс, сповнених відчуття недовомовленості та тотального песимізму. В опері «Бестіарій», в цьому своєрідному, сучасному «Дійстві про Душу та Тіло», автор дає осмисленість змісту – певний висновок-мораліте, який піднімає твір на найвищий ідейний рівень.

1. Баканурський А.Г. *Театрально-драматичний словник ХХ століття* / А.Г. Баканурський, В.В.Корнієнко. – К. : Знання України, 2009. – 319 с.
2. *Оперний театр: вчера, сегодня, завтра : сборник статей* / [ред.-сост. А.М. Цукер]. – Ростов н/Д : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2010. – 355 с.
3. Пави П. *Словарь театра* / Патрис Пави ; [пер. с франц., под. ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991.
4. *Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие) : Сборник* / [Сост. и автор предисловия И. Дюшен]. – М. : Искусство, 1991. – 300 с.
5. *Теория современной композиции* / [отв. ред. В.С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.
6. *Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард* / [Упоряд. О. Буценко ; передм. В. Скуратівського]. – К. : Основи, 1993. – 511 с.

Моцар Александра. Театр абсурду в оперному мистецтві (на прикладі опери О. Щетинського «Бестіарій»). В статті виявлені основні риси театру абсурду в оперному мистецтві. Проведений порівняльний аналіз літературних першоджерел та лібрето опери «Бестіарій», зроблено аналіз музичного матеріалу твору. Виявлено спільні та відмінні риси з естетикою абсурду. Відмічено риси полістилістики в опері.

Ключові слова: театр абсурду в опері, оперна драматургія, лібрето, жанр опери.

Моцар Александра. Театр абсурда в оперном искусстве (на примере оперы А.Щетинского «Бестиарий»). В статье выявлены основные черты театра абсурда в оперном искусстве. Произведен сравнительный анализ литературных первоисточников и либретто оперы «Бестиарий», а также сделан анализ музыкального материала произведения. Выявлены общие и различительные черты с эстетикой абсурда. Отмечены черты полистилистичности в произведении.

Ключевые слова: театр абсурда в опере, оперная драматургия, либретто, жанр оперы.

Motsar Alexandra. The theatre of absurd in the art of opera (on A. Schetinsky's «Bestiarium»). In this article the main features of the theater of absurd in the art of opera are discovered. In detail: the main aesthetic

purpose of theatre of absurd was in clash of incompatible, absurd, having no sense. For example, it could be in incoherence of dialogs, unequally of character's actions, embarrassing combination of brutal-comic and tragic etc.

The sneer on human's life – that what was the main idea that absurdists wanted to express. It is indicative that in absurd works any of geographical, time, place of other concrete facts were absent. With the help of this method the authors skipped *unnecessary* information in that way concentrating their attention on «action» and «tomfoolery» of weak-willed, confused and devastated people.

The philosophy of existentialism was the main platform of absurd aesthetic because of proclaiming of idea of nonsense living, its tragedy and totally disorder.

Besides above-listed, the author gives comparative analysis of the literary primary sources and libretto of the opera «Bestiarium», also the analysis of musical material is given in this work.

The opera consists of two acts, which are divided into ten episodes with prologue and epilogue. Three totally different in their stylistics works became a literary primary source of the opera. Namely: «The Stag King» by Carlo Gozzi (1820–1906), «The Marsh King's Daughter» by Hans Christian Andersen (1805–1875) and «The Metamorphosis» by Franz Kafka (1883–1924). Separately the frame construction embodies «The history of Bestiarium». In this episodes the soloists without masks come out and speak for the authors. The composition of the work itself is of very big interest for researchers because of its construction based on mixed episodes from different literature primary sources. On this way the composer makes peculiar montage dramatic art which itself complies with aesthetic of absurd.

Also in this work the conception of catharsis is investigated and its manifestation in all of the episodes.

The common and distinctive features with absurd-aesthetics are found. The features of polystylistics are noted.

Key words: the theatre of absurd in the opera, opera's dramaturgy, libretto, the genre of the opera.

Анна Гусева

О МУЗЫКАЛЬНОСТИ, ИЗВЕСТНОЙ И НЕИЗВЕСТНОЙ

В процессе становления теории, как известно, научные термины и понятия более или менее совершенного вида появляются не сразу, а на определенной, достаточно высокой ступени развития. Этот процесс, по