

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

На правах рукопису

**МОЦАР ОЛЕКСАНДРА ВІКТОРІВНА**

УДК 782 : 792 “19” – “20”

**ІДЕЇ ТЕАТРУ АБСУРДУ  
У ПРОЦЕСАХ ОНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ  
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація  
на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник –  
доктор мистецтвознавства, професор  
Черкашина-Губаренко Марина Романівна

Київ – 2016

## З М І С Т

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1 «ТЕАТР АБСУРДУ» ТА МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>10</b>
1.1 Феномен «театру абсурду» у європейському театральному процесі середини ХХ століття: явище, характеристики та філософське підґрунтя.....	15
1.2 Огляд авангардних тенденцій у пострадянському оперному мистецтві через призму музикознавчих штудій.....	31
1.3 Західноєвропейське оперне мистецтво останньої третини ХХ – початку ХХІ століття на стадії жанрової дестабілізації.....	56
1.3.1 Оперні сюжети класиків театру абсурду.....	60
1.3.2 Театралізація музикування та візуалізація лібрето як втілення естетики абсурду у західноєвропейському музичному театрі останньої третини ХХ століття .....	63
1.3.3 Тотальний театр «та інші»: новації в опері ХХІ століття.....	87
Висновки до першого розділу .....	92
<b>РОЗДІЛ 2 ПОДОРОЖ НА КРАЙ КОЛЬОРУ: «NEITHER» МОРТОНА ФЕЛДМАНА – МАНІФЕСТ АБСУРДУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ.....</b>	<b>94</b>
2.1 Пізній творчий період Мортноа Фелдмана та Нью-Йоркська школа: естетичні вподобання, впливи та художні втілення .....	99
2.2 Поема-лібрето Семюеля Беккета як наріжний камінь ідейної концепції опери.....	105
2.3 Антиопера Мортноа Фелдмана: композиційні та драматургічні особливості.....	110
Висновки до другого розділу .....	136

<b>РОЗДІЛ 3 ПАМ'ЯТНИК ЖИТЕЛЯМ АТЛАНТИДИ. ОПЕРА</b>	
<b>СВЯТОСЛАВА ЛУНЬОВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ».....</b>	<b>138</b>
3.1 Від поеми Венедикта Єрофєєва до лібрето Святослава Луньова:	
трансформація літературного першоджерела .....	141
3.2 Особливості музичної мови та драматургічна концепція опери	
Святослава Луньова «Москва – Петушки».....	144
Висновки до третього розділу .....	184
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>187</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>192</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Тема оновлення музично-театральних жанрів другої половини ХХ – початку ХХІ століття є надзвичайно *актуальною* та цікавить сьогодні не тільки музикознавців, а й культурологів, режисерів, художників та критиків, які пов'язують свою професійну діяльність із сучасною оперою. Особливо гостро постають питання жанрової ідентифікації нового продукту, який з'явився шляхом трансформації сталого та доволі консервативного жанру опери. Балансуючи між такими полярними поняттями, як елітарність і масова популяризація, високий професіоналізм і дилетантизм, сучасний музичний театр розшаровується на певні підвиди, створюючи безмежну різноманітність напрямів і течій. Така строкатість ускладнює процес стильових узагальнень і відтворення цілісної картини розвитку сучасного музичного театру.

Щоб виявити витоки ідейного оновлення музично-театральних жанрів, починаючи з другої половини ХХ століття і до наших днів, доцільно провести паралель з розвитком драматичного театру цього ж історичного періоду, адже драма й опера в усі часи розвивалися в активній взаємодії і зазнавали взаємних впливів. Спільну тенденцію можна простежити, згадавши термін Х.-Т. Леманна «постдраматичний театр». За визначенням дослідника, це новітнє явище охоплюється висловом «театральний текст, який більше не є драматичним»<sup>1</sup>. Однак і близький до цього термін «постмодерністський театр» не дає конкретного уявлення про жанрові особливості досить різних творів, які за цим стоять, а лише наголошує на відмові від сталих форм та законів. Подолання літературо- та драмоцентризму, а також тотальне жанрове розгалуження – основні риси, які об'єднують сучасний музичний і драматичний театри. Звідси виникає питання: чи можна знайти певний пункт відліку, поворотний момент, від якого почали діяти принципово нові підходи й ідейно-естетичні принципи? Відповіддю на це питання у запропонованій дисер-

---

<sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. – С. 44.

тації стає звернення до радикального та справді революційного явища у драматичному театрі ХХ століття – «театру абсурду». Якнайточніше відповідаючи філософії «години нуль», «театр абсурду» став естетичним узагальненням творчості численних драматургів – Е. Іонеску, С. Беккетта та ін. У пошуку актуального та правдивого театру абсурдисти прагнули до тотального оновлення мови, змісту та ідей, намагаючись уникнути того глухого кута, у який, на їхню думку, потрапив масовий театр. Умовно датуючись серединою ХХ століття, «театр абсурду» водночас став своєрідним відправним пунктом у докорінній зміні естетики й ідейного наповнення музичного театру. Подібно до *антитеатру* як синоніму «театру абсурду», нині часто використовується жанрове визначення антиопера для характеристики деяких радикальних оперних творів<sup>1</sup>, що є непрямым доказом доцільності порівняння музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття із процесами, які відбувалися в середині ХХ столітті у драматичному театрі.

У дисертації розглянуто не прямолінійні й очевидні, на рівні використаних у лібрето п'єс, впливи «театру абсурду» на музичний театр, а більш глибинні перетини. Вони стосуються взаємопроникнення нових ідей, простеження співзвучних тенденцій, а також резонансу естетичних настанов. Специфікою роботи є звернення до різних за часом, місцем створення, а також стилістикою та жанровими орієнтирами творів, передусім і найбільш докладно – опер М. Фелдмана «Neither» та С. Луньова «Москва – Петушки», які розглядаються під спільним кутом зору естетики абсурду.

Проблема оновлення сучасного музичного театру є дуже актуальною, а запропонований ракурс її висвітлення є новим. Окремим радикальним явищам та постатям у сфері сучасного музичного театру присвячено багато праць, чим зумовлено *рівень наукової розробленості* дослідження. Явище інструментального театру розглянуто у роботах Е. Махрової, М. Переверзевої, В. Петрова; у дисертаційному дослідженні О. Самохвалової феномен абсурду

---

<sup>1</sup> «Антиопера» – спільне визначення, яким характеризуються «Державний театр» М. Кагеля, «Європери» Дж. Кейджа, «Neither» М. Фелдмана та ін.

в опері пострадянського простору досліджено на прикладі аналізу опери А. Шнітке «Життя з ідіотом»; пізній творчості М. Фелдмана присвячено роботи Д. Купфер, К. Лівенгуд, А. Ляхової та ін., а також розділ монографії О. Манулкіної, статті М. Переверзевої, О. Дубинець.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами.** Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол № 17 від 11 травня 2016 року), і вона відповідає комплексній темі № 7 «Традиції минулого і сьогодення на сучасній оперній сцені» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Об'єктом дослідження** є процеси радикального оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, пов'язані з жанровою дестабілізацією.

**Предмет дослідження** – вплив художніх та ідейних настанов «театру абсурду» на жанрово-стильову трансформацію музичного театру означеного періоду.

**Мета дослідження:** виявити перетини новацій «театру абсурду», а також його філософії та естетики з процесами оновлення музичного театру, й охарактеризувати на цій основі найбільш радикальні явища у західноєвропейській та пострадянській опері. Відповідно до означеної мети поставлено такі завдання:

- визначити основні закони «театру абсурду» як явища у драматичному театрі, охарактеризувати його та окреслити основні теми творів;
- здійснити огляд новітніх процесів у західноєвропейському музичному театрі зазначеного періоду, а також на пострадянському просторі, виявити жанрові закономірності;
- розкрити жанрові особливості «антиопери» М. Фелдмана «Neither», розглянувши лібрето С. Беккета як естетичну домінанту твору;

– визначити особливості естетики абсурду в опері С. Луньова «Москва – Петушки» у зв'язку зі специфікою літературного першоджерела та його музичною трансформацією.

**Аналітичну базу** дисертації складають:

- п'єси представників театру абсурду;
- партитура, лібрето, аудіо та відеозапис опери «Neither» М. Фелдмана;
- клавір, партитура та midi-версія запису опери «Москва – Петушки» С. Луньова;
- лібрето й аудіозапис опери «Бестіарій» О. Щетинського;
- «візуальна книга» Р. Вілсона – лібрето до опери «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса.

У дисертації використано такі **методи дослідження**, зумовлені метою та завданнями: історіографічний, культурологічний, контекстуальний та музикознавчо-аналітичний. Висвітлення історичного контексту, у якому виникло явище «театру абсурду», а також культурних та філософських течій, які передували цьому явищу, складають значну частину дослідження. Окрім цього, історично-контекстуальний метод застосовано до виявлення процесів оновлення музичного театру в опері радянської та пострадянської доби. Музично-аналітичний метод використано при дослідженні двох оперних творів, яке є основною частиною дисертації, – «Neither» М. Фелдмана та «Москва – Петушки» С. Луньова, а також опер «Бестіарій» О. Щетинського та частково «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса.

**Теоретичну базу** дисертації складають дослідження, присвячені західноєвропейському драматичному театру ХХ століття, серед яких праці з питань:

- музичної естетики – А. Арто, М. Ессліна, Н. Володимирової, Н. Корнієнко, Е. Г. Крега, Х. Т. Леманна, П. Паві;
- процесів оновлення музикознавчих методів і підходів, музичного мистецтва загалом та музичного театру зокрема – Т. Адорно, Л. Андріссена,

П. Булеза, М. Райса, О. Самойленко, Ю. Холопова, М. Черкашиної-Губаренко, К. Штокхаузена, та ін.;

– інструментального театру – О. Зінкевич, Ф. Караєва, В. Костогриз, Е. Махрової, В. Петрова, Т. Чередниченко;

– творчості М. Фелдмана – О. Дубинець, Д. Купфер, К. Лівенгуд, К. Лоуз, А. Ляхової, О. Манулкіної, Дж. Ноулсона, М. Переверзевої, Х. Скемптона, А. Росса, а також тексти самого М. Фелдмана;

– естетики абсурду та її впливу на російську літературу початку ХХ століття – О. Буреніної;

– оновлення музичного театру радянської та пострадянської доби – І. Барсової, І. Драч, О. Зінькевич, К. Мелік-Пашаєвої, Е. Мітіної, О. Самохвалової, О. Соломонової, Ю. Холопова, В. Ценової, М. Черкашиної-Губаренко, І. Яськевич та ін.

**Наукова новизна і теоретичне значення роботи** полягають у тому, що в ній **уперше**:

– запропоновано узагальнений підхід до виявлення фундаментального впливу «театру абсурду» як такого та естетики абсурду щодо? оновлення музичного театру;

– охарактеризовано новітні жанрові процеси та тенденції в сучасному оперному театрі через поняття жанрової дестабілізації, виявлено спільне коріння та перетини ідейно-естетичних принципів музичного театру з явищем «театру абсурду».

**Уперше в україномовному та російськомовному музикознавстві:**

– докладно проаналізовано оперу М. Фелдмана «Neither», яку розглянуто крізь призму жанру антиопери.

– апропоновано докладний аналіз опери С. Луньова «Москва – Петушки» й акцентовано її зв'язок з естетикою абсурду.

**Набуло подальшого розвитку** дослідження витоків таких явищ у музичному театрі, як інструментальний театр, театр художника, що дало змогу розглядати їх під кутом зору «постдраматичного театру».



**Практичне значення дисертації.** Незважаючи на звернення до широкого кола оперних творів, у дослідженні висвітлено проблематику сучасного музичного театру, вибірково розглянуто лише деякі знакові постаті та явища. Таким чином, тема дисертації є досить перспективною: результати і матеріали дослідження можуть бути використані у подальших історичних і теоретичних розробках, пов'язаних із процесами жанрової дестабілізації у сучасному музичному театрі. Окрім того, результати дослідження будуть корисними для навчальних курсів у вищих музичних закладах освіти: історії світової музики, історії сучасної музики, тенденцій розвитку сучасного оперного театру, теорії сучасної композиції, оперної драматургії.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дослідження було викладено в доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях: XVI – «Молоді музикознавці України» (Київ, січень, 2014), «Оперні реформи минулого і сучасності» (Київ, лютий, 2013).

Основні положення дисертації викладено у п'яти **публікаціях**, серед яких чотири – у фахових виданнях, затверджених ВАК України, і одна – у міжнародному виданні «Ізраїль – XXI».

**Структура дисертації** зумовлена логікою розкриття теми. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків. У списку літератури – 169 позицій, з них – 54 англійською мовою. Загальний обсяг роботи – 207 сторінок, з них основного тексту – 190 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### «ТЕАТР АБСУРДУ» ТА МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Однією з основних проблем, що постає перед дослідником, який звертається до вивчення новітніх процесів у сучасному мистецтві, стає проблема панорамного охоплення існуючого контексту, у рамках якого виникає предмет дослідження. Процес осягнення, у даному випадку, жанрового контексту передбачає певну структурування або класифікацію, що ускладнює існуючу проблему, адже чим менший часовий простір між дослідником та предметом його дослідження, тим менш об'єктивними можуть стати висновки. Проте, враховуючи специфіку пришвидшеного плину часу в сучасному світі, виникає гостра необхідність встигнути захопити явища, які змінюються та трансформуються, утворюючи нові форми та жанри.

Одним з доказів актуальності огляду сучасного жанрового контексту є певна кількість праць та статей, присвячених цій проблемі: стаття М.Райса «Содержание и жанры в опере второй половины ХХ века»<sup>1</sup> у двох частинах, де автор, обираючи метод контрасту та порівняння, намагається охопити знакові опери другої половини ХХ століття. В.Холопова у своїй статті «Опера современных российских композиторов»<sup>2</sup> користується принципом об'єднання через певні спільні риси, що дозволяє зробити певні узагальнення та висновки про сучасні оперні твори. Дуже інформативною є збірка статей у двох томах «Антология оперного творчества московских композиторов (II

---

<sup>1</sup> Райс М. Содержание и жанры оперы во второй половине ХХ века [Электронный ресурс] / Марк Райс // Израиль XXI. – 2012. – 76. Райс М. Содержание и жанры оперы во второй половине ХХ века [Электронный ресурс] / Марк Райс // Израиль XXI. – 2012. – № 35. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Posle\\_voyny\\_opery.htm](http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm) – Дата обращения: 15.01.2016. № 35. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Posle\\_voyny\\_opery.htm](http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Холопова В. Опера современных российских композиторов [Электронный ресурс] / В. Холопова – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/opera-sovremennyh-rossiyskih-kompozitorov> – Дата обращения: 15.01.2016.

половины XX века)»<sup>1</sup>, яка охоплює багато знакових імен російського музичного театру другої половини XX століття, таких, як Е.Денісов, Л.Десятніков, В.Мартінов, В.Тарнопольський та ін. Відмітимо також окремий розділ у монографії О.Манулкіної «От Айвза до Адамса»<sup>2</sup>, присвячену знаковим явищам в американській опері кінця XX століття.

Говорячи про матеріали, присвячені конкретній проблематиці, відмітимо статті, присвячені жанру інструментального театру: О.Дубінець, Ф.Караєва, Е.Махрової, М.Переверзевої, К.Фішер-Локхед.

Актуальними на сьогоднішній день є також статті полемічного характеру, які присвячені проблемі сучасного оперного театру та сумісним питанням, наприклад, круглий стіл на тему «Современному театру – современная опера»<sup>3</sup>, у якому беруть участь не тільки музичні критики, а й композитори, диригенти, режисери, які намагаються усвідомити проблеми сучасного оперного театру, порівнюючи ситуацію на російській сцені з прикладами західноєвропейського оперного менеджменту та репертуару. Також варто згадати бесіду музикознавця Є.Цодокова та Е.Шапінської «Парадокс об опере»<sup>4</sup>, у якій ставляться питання стосовно усвідомлення сучасної опери як жанру та її місця у посткультурній ситуації сьогодення, а також розглядається питання первинності та домінанти театральної та музичної складової у сучасному музичному театрі.

---

<sup>1</sup> Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). – М. : Композитор, 2003. – С. 201

<sup>2</sup> Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.

<sup>3</sup> Современному театру – современная опера. Круглый стол [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://izumzum.ru/health/sovremennomu-teatru-sovremennaya-opera/main.html&gws\\_rd=cr&ei=Rx85VpbHAYaHygORroWYDA](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://izumzum.ru/health/sovremennomu-teatru-sovremennaya-opera/main.html&gws_rd=cr&ei=Rx85VpbHAYaHygORroWYDA) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>4</sup> Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С. Парадокс об опере – 1: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-ob-opere-1-kulturnye-smysly-esteticheskie-tsennosti-i-istoricheskaya-sudba.pdf> – Дата обращения: 15.01.2016.

Також цікавим є жанр роздумів про положення опери у сучасному мистецькому контексті. Наприклад, стаття М.Р.Черкашиної-Губаренко «Роздуми про феномен опери»<sup>1</sup>, що увійшла до нової монографії дослідника, торкається важливих питань щодо корінних явищ та складових опери як жанру, які у процесі змін можуть давати нову жанрову якість. Окрім того, статті Ю.Холопова, присвячені музичному мистецтву другої половини ХХ століття, також опосередковано торкаються жанрів музичного театру.

Нарешті, не можна пройти повз статей, авторами яких стали композитори, серед них: стаття П.Булеза «Sprengt die Opernhäuser in die Luft»<sup>2</sup>, численні статті та інтерв'ю К.Штокхаузена<sup>3</sup>, присвячених його філософії, а також інтерв'ю сучасних композиторів Б.Фуррера, В.Ріма та Л.Андріссена<sup>4</sup>.

Цікавими є численні рецензії та статті, присвячені прем'єрам та постановкам сучасних опер, головна цінність яких полягає у документаційній фіксації особливостей сценічної реалізації сучасної опери, а також у відбитті певної (суб'єктивної) точки зору на виставу.

Як бачимо, питання оновлення сучасного музичного театру є доволі актуальним та багатограним, проте існуюча інформація є дуже розрізнена. Виникає необхідність як у пошуку відправного пункту «розмиття кордонів» жару, так і в усвідомленні сучасних процесів, що відбуваються сьогодні. За-

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – Харків : Акта, 2015. – 392 с.

<sup>2</sup> Boulez P. Sprengt die Opernhäuser in die Luft! [Електронний ресурс] / Pierre Boulez // Der Spiegel. – 1967. – Режим доступу: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Stockhausen K. Weltmusik [Електронний ресурс] / Karlheinz Stockhausen. – 1973. – Режим доступу: [http://www.stockhausen.org/world\\_music.pdf](http://www.stockhausen.org/world_music.pdf) – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>4</sup> Andriessen on Andriessen [Електронний ресурс] / Louis Andriessen // Boosey & Hawkes. – 2009. – Режим доступу: <http://www.boosey.com/podcast/Louis-Andriessen-Andriessen-on-Andriessen/12868> – Дата звернення: 15.01.2016.

Тимофеев Я. Беат Фуррер – о том, во что нужно верить композитору [Электронный ресурс] / Ярослав Тимофеев // Известия. – 2012. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/540343> – Дата обращения: 15.01.2016.

Wolfgang Rihm in conversation with Winrich Hopp [Електронний ресурс] // Berliner Philharmoniker. – 2016. – Режим доступу: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/23694-3> – Дата звернення: 15.01.2016.

пропонована робота – це крок у бік узагальнення та виявлення першопричин жанрової дестабілізації сучасного оперного мистецтва та спроба досягнути наслідки, які відбуваються наразі.

З метою кращого усвідомлення поняття «абсурду», яке буде вжито по відношенню до оперних творів, про які йтиметься нижче, зробимо певні уточнення. Першої черги, потребують пояснення часові межі, зазначені у даному дисертаційному дослідженні. Остання третина ХХ століття – це час, в який почали відбуватись дійсно новітні та якісні зсуви на багатьох рівнях у музичному театрі, які тривають і до сьогодні. Опера цього періоду може бути охоплена терміном жанрової дестабілізації, а також явищ, які з'явилися в останню третину ХХ століття і знаходять прямих послідовників у сучасній опері. Додамо, що О.Манулкіна, говорячи про американську оперу ХХ століття, також наголошує на останній третині ХХ століття як переломному моменті – появі опери Ф.Гласса «Ейнштейн на пляжі»<sup>1</sup>. Проте у розділі, що стосується опери пострадянського періоду, побічно захоплюється також початок ХХ століття радянської доби, адже опосередковано є джерелом естетики абсурду у сучасній опері.

Також відмітимо два аспекти, у яких буде розглядатись вплив естетики абсурду на музичний театр. Перший базується на висвітленні унікальної ідеї абсурду радянської реальності (яка бере корені у вищезгаданій традиції ОБЕРІУтів та Д.Шостаковича – так би мовити, «абсурду до абсурду»), які найяскравіше втілюються в опері пострадянського періоду, та знаходять максимальне вираження в опері С.Луньова «Москва – Петушки». Другий аспект – це оперні твори радикально нової філософії та форми, які часто відображають руйнівні процеси, пов'язані з жанром опери як таким (інструментальний театр М.Кагеля, Дж.Кейджа, театр художника Ф.Гласса-Р.Уїлсона тощо). У цьому аспекті аналізується опера М.Фелдмана «Neither», написана на лібрето класика театру абсурду С.Беккета. Підсумовуючи, можна охарак-

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 689.

теризувати другий аспект як «погляд на антиоперу». Таким чином, у даному дослідженні сучасний музичний театр умовно поділений на східно- та західноєвропейський. Такий підхід є вельми обґрунтованим, адже дозволяє побачити відмінності та спільні риси в сучасних оперних процесах двох різних світів.

Звертаючись до питання узагальнення та класифікації, у даній роботі панорамний огляд здійснюється шляхом «концентричних кіл», що розходяться навколо основних досліджуваних творів – опери М.Фелдмана «Neither» (з нею пов'язуються твори американців Ф.Гласса та Дж.Кейджа) та С.Луньова «Москва – Петушки» (розглядаються опери А.Шнітке, Л.Десятнікова, Е.Денісова та О.Щетинського). Частково, це – інтуїтивний підхід, який дозволяє, захопивши певну ідею, розгортати її та, рухаючись вшир, осягати панораму та вивчати сучасний контекст, що згодом дозволяє бачити певні закономірності та робити узагальнення та висновки. Окрім того, твори музичного мистецтва, які існують у просторі нового розуміння часу та обміну інформації, максимально вміщують в себе новітні тенденції та явища, що дозволяє, подібно до структури фракталів, бачити ціле через його частину.

Такий підхід дає змогу: 1) дати розуміння контексту, у який можна помістити досліджувані твори; 2) відслідкувати новітні тенденції, які відбуваються в музичному театрі, зробити висновок про дію процесу жанрової дестабілізації; 3) побачити корені явищ у музичному театрі сьогодення.

Отже, у роботі запропоновано вибірккову картину радикальних, новітніх явищ, пов'язаних із музичним театром останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. Це дослідження – перший крок у процесі осягнення, вивчення та класифікації жанрово-стильового розмаїття у сучасному музичному театрі. Поглянемо на явище театру абсурду, з метою виявлення основних законів та характеристик, які можна буде простежити у процесах оновленні сучасного музичного театру.

## 1.1 Феномен «театру абсурду» в європейському театральному процесі середини ХХ століття: явище, характеристики та філософське підґрунтя

*Виразити нічого, виразити нічим, виразити нема з чого, виразити немає сили, виразити немає бажання – наряду із зобов'язаністю виразити.*

*С. Беккет. «Три діалога з Жоржем Дютюї»<sup>1</sup>.*

*Після Освенциму будь-яка культура разом з будь-якою її зневажливою критикою – всього лише сміття*

*Т. Адорно. «Після Освенциму»<sup>2</sup>.*

У 1961 році, у своїй фундаментальній монографії, яка носила назву «Театр абсурду», відомий англійський критик Мартін Есслін вперше зробив спробу дати визначення цілковито новому явищу у французькому театрі<sup>3</sup>. «Театр абсурду», який самі автори (наприклад, Ежен Іонеску) були схильні називати «театром парадоксу», став початком цілої епохи в театральному мистецтві.

Як підкреслив автор названої праці, «драматурги, чиї п'єси розглядаються під назвою «театр абсурду», не представляють жодної самозваної або самодостатньої школи. Навпаки, кожен з цих письменників – постать, яка вважає себе самотньою, сторонньою, відрізаною та ізольованою від світу ...»<sup>4</sup>. Без сумнівів, критик усвідомлював всю складність охопити в одному терміні настільки різних за національністю, стилістикою, естетичними позиціями та формотворчими принципами авторів. Найяскравішими представниками течії можна вважати драматургів А.Адамова Е.Іонеску, С.Беккета,, Ж.Жене, Г.Пінтера, Б.Віана, Ф.Аррабля, С.Мрожека та ін.

---

<sup>1</sup> Беккет С. Три діалога с Жоржем Дютюї // Беккет С. Осколки : ессе, рецензии, критические статьи / Семюзль Беккет. – М. : Текст, 2009. – С. 173.

<sup>2</sup> Адорно Т. В. После Освенцима [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно // Научный мир. – 2003. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/o/After\\_Osvencim.html](http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Эсслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс] / Мартин Эсслин // Балтийские сезоны. – 2010. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/bd/?b=216869> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>4</sup> Там само.

Цікаво було те, що сама назва цієї течії за визначенням вже була парадоксальна, адже основним завданням автори ставили перед собою створення правдивого, по-справжньому «реалістичного» театру<sup>1</sup>. Це була «спроба пробити вирву у глухій стіні самовтіхи та автоматизму та поновити знання про реальні умови життя» (М.Есслін).

З одного боку, течія виникла як протест та відмова не тільки від традиційного (так званого «аристотелівського») театру, але з іншого – вона протистояла також епічному театру Бертольда Брехта з його «ефектом відчуження», створивши абсолютно інший погляд на природу речей, на людину, соціум, на світ як такий, а також нові інструменти для втілення нових ідей. За словами самого Е. Іонеску, який сприймав театральні ідеї Б. Брехта як хибні та неправдиві (переважав акцент на ідеологічну функцію), це була боротьба проти «буржуазного, реалістичного та соцреалістичного» театру, пов'язана з пошуком нової реальності та правдивості. Тематика існуючого театру, зосереджена на «дрібницях», повинна була повністю змінитись. Творці нового театрального явища пропонували відмову від звернення до будь-яких політичних або історичних подій, в також очищення від зайвих деталей. «Щирість йде з глибин ірраціонального, підсвідомого» (Е.Іонеску). Не прагнули вони створювати Трагедію з великої літери, і навіть термін «абсурд» Е. Іонеску вважав занадто різким, на його думку, це швидше був «театр насмішки». Відмітимо, що М.Есслін у своїй праці «Театр абсурду» виражає занепокоєння тим фактом, що публіка схильна до ярликів та кліше, чим, як виявилось пізніше, і стало визначення «театр абсурду».

Виникало парадоксальне за своєю природою поєднання смішного, нічого з трагічним, вульгарно-побутового з вічним, випадкового з безповоротним. Основна ідея полягала у балансуванні на контрасті непеєднаних явищ. І, як результат, виникла основна естетична установка: насмішка над людським ставленням до великих і малих проблем, над впевненістю у можливість

---

<sup>1</sup> Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? / Эжен Ионеско // Театр абсурда : сб. ст. и публ. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2005. – С. 191–195.



їхнього розумного вирішення та, насамперед, насмішки над людською непохитною вірою у реальність та можливість раціонального її усвідомлення та трактування. У зв'язку з вищевказаним, наведемо слова Е.Іонеску: «Я ніколи не розумів різниці, яку роблять між комічним та трагічним. Комічне, що є передчуттям абсурду, мені здається більше призводить до відчаю, ніж трагічне. Комічне знаходиться по той бік надії та відчаю. З іншого боку, марність наших зусиль також здається комічною»<sup>1</sup>.

Отже, виникнення театру абсурду можна датувати 1950 роком, появою спектаклю Ежена Іонеску «Голомоза співачка» («The Bald Soprano») у Франції<sup>2</sup>. Зважаючи на те, що публіка того часу була певної міри підготовлена до кардинальних, революційних (у понятті Антонена Арто) змін, вистави Іонеску, а згодом і С. Беккета мали великий успіх. І звичайно, нові ідеї потребували нової театральної естетики.

По-перше, дія у виставах була позбавлена чітко визначеного місця та відчуття часу. Глядач не мав змоги уявити собі історичний контекст подій. В п'єсі Е. Іонеску «Маячня удвох» дія відбувається на фоні воєнних дій, проте автор не вказує ані країну, в якій вони відбуваються, ані часу. Відсутні імена героїв (названі як Він та Вона), що позбавляє нас навіть опосередковано визначити географічну локацію подій. Такими засобами досягалося відчуття універсальності подій, тобто автори неначебто виводили на поверхню ситуації, людські образи та вчинки, які виглядали нісенітницею, підкреслюючи їхню постійність та незмінність в незалежності від часу та місця – власне, їхню абсурдність та штучність. В «Очікуванні Годо» С. Беккета відсутнє навіть сприйняття часу самими героями: «У яку суботу? Та чи сьогодні субота? А, можливо, неділя? Чи понеділок. Чи п'ятниця...»<sup>3</sup> Якщо порівняти, наприклад, з епічним театром Брехта та його «ефектом відчуження», бачимо, що

---

<sup>1</sup> Куницкая Р. Французские композиторы XX века : очерки. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 127.

<sup>2</sup> Проте, як наголошує М.Есслін, Париж був інтернаціональним осередком сучасних явищ в мистецтві. Тому не можна говорити виключно про «французький» абсурд.

<sup>3</sup> Беккет С. В ожидании Годо [Электронный ресурс] / Сэмюэл Баркли Беккет. – Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/?b=2865&p=2> – Дата обращения: 15.01.2016.

Б. Брехт апелював до активної співучасті глядача, до його етичної позиції. Йому було важливо спиратися на конкретні ситуації, які давала дійсність, але прагнув сформувати власне ставлення до них і самих виконавців, і публіки. За М.Ессліном, це був «театр ситуації, відмінний від театру, що втілював послідовні події, тому він використовує конкретні образи, уникаючи аргументів та дискурсивної мови».

Щоб краще зрозуміти естетику абсурду, а також причину її виникнення як необхідного явища, яке так чи інакше пронизує усі види мистецтва, згадаємо глобальний контекст стану людства у період, починаючи з середини ХХ століття. Наслідки двох світових війн, холодна війна та атомна зброя не могли не залишити свій слід у культурній свідомості людства. Зокрема Друга світова війна, яка стала уособленням рукотворного зла вселенського масштабу, змусила митців та філософів замислитись над сенсом мистецтва, а також над його функціями та призначенням. Т.Адорно у своїй статті «Після Освенциму» задається питанням про правдивість та істинність культури: «Єдине, що надає силу переконання вимозі, яка звернена до культури – це вимога почати все з самого початку; або, як це тепер називається, радикально поставити вимогу зруйнування видимості, за допомогою якої культура, яка зазнала невдачі, приховує як свою провину, так і свою істину»<sup>1</sup>. Як відгомін на глобальну катастрофу відбулась катастрофа культурної свідомості, а саме, крах ідеалів, який на цей раз неможливо було нічим замінити: іншими словами, культурний колапс.

Спробуємо рухатись від «години нуль» як результату колапсування культури у зворотньому напрямку, щоб простежити, які з культурних та філософських явищ стали прямими попередниками театру абсурду.

М. Есслін вбачає продовження театром абсурду тенденцій літератури двадцятих років, зокрема Дж. Джойса та Ф. Кафки, а також кубізму та абстрактного живопису. Дослідник відмічає, що «театр абсурду – частина «анти-

---

<sup>1</sup> Адорно Т. В. После Освенцима [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно // Научный мир. – 2003. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/o/After\\_Osvencim.html](http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html) – Дата обращения: 15.01.2016.

літературного» руху нашого часу, вираженого в абстрактному живописі, який відмовився від «літературних» елементів в картинах». Проте можна додати вплив естетики дадаїзму. Також вбачаємо в цьому напрямку зв'язок із сюрреалізмом та експресіонізмом – з цими напрямками прийнято пов'язувати дадаїзм (відповідно у Франції та Німеччині двадцятих років). Окрім того, дослідники відмічають саме дадаїзм прямим попередником абстрактного експресіонізму (на прикладі творчості М.Ротко, Дж.Поллока, В. де Кунінга тощо).

Окрему увагу необхідно звернути на філософію екзистенціалізму, яка якнайглибше вплинула на естетику абсурдизму. Можна навіть сказати, що, в деякій мірі, ідеї абсурду – це доведені до абсолюту ідеї екзистенціалізму (маючи на увазі атеїстичний екзистенціалізм за Ж.-П. Сартром<sup>1</sup>). Саме ірраціональність, зведена до максимуму, як заперечення ідей раціоналізму (на відміну від рятівного світу людських почуттів та крайнього суб'єктивізму, який був характерний для минулої епохи романтизму) стала філософською домінантою напрямку в мистецтві, створивши жанр екзистенціальної драми (А.Камю). Ідея безвиході існування, тупику, в який так чи інакше потрапляє герой – головна для цього жанру. В цьому полягає його схожість з драмами абсурду. Проте ключовою відмінністю є спосіб вираження, адже екзистенціальна драма виражає ідеї абсурду, користуючись традиційними законами драматургії та логічним викладенням. Іншими словами, «прагнення до інтеграції змісту та форми відрізняє театр абсурду від екзистенціальної драми» (М.Есслін).

Відсутність в драматургії абсурду імен головних героїв, їхня безликість була ще однією важливою прикметою. Цікаво, адже ця риса була характерна і для естетики експресіонізму. Проте необхідно одразу підкреслити відмінності двох естетичних напрямів: по-перше, експресіонізм передбачав загострену, болючу, перебільшену емоційну складову, тоді як абсурдизм по-

---

<sup>1</sup> Сартр Ж.-П. «Екзистенціалізм – це гуманізм»: «існують два різновиди екзистенціалістів: по-перше, це християнські екзистенціалісти, до яких я відношу Ясперса та Габріеля Марселя, що сповідує католицизм; і, по-друге, екзистенціалісти-атеїсти, до яких відноситься Хайдеггер та французькі екзистенціалісти, у тому числі, я сам» - Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сартр Ж.-П. Сумерки богов / Жан-Поль Сартр. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319–344.

казував видимий трагізм через фарс, комедійність або ж відстороненість та механістичність, заперечуючи будь-який людський прояв. По-друге, експресіонізм був загостреним, перебільшеним, часто викривленим віддзеркаленням дійсності, тоді як абсурдизм був втіленням заперечення реальності, змальовуючи штучну, механістичну картину світу. Він та Вона, Містер Сміт, Місіс Сміт, персонажі А, Б, Пан І, Пан ІІ – персонажі були позбавлені первинної характеристики. Створювалось враження, наче драматурги винаходили нові засоби виразності, позбавляючи публіку інформації. Раптово тодішній театр втратив певну платформу, на якій стояв протягом усієї історії свого існування. Тут було відсутнім все, на чому ґрунтувався психологічний театр: взаємодія героїв, глибоких та не випадкових, здатних переживати справжні драми. Таким чином відбувалось принципове подолання героєцентризму, який був базовою основою аристотелівського театру. Адже головну трагедію абсурдисти бачили в екзистенційній проблемі буття, що була своєрідною трагедією сьогодення. Герой переставав бути винятковим, неповторним, він ставав лише персонажем в масці (звідси – «театр насмішки»). Автори показували подібність ситуацій, стосунків між людьми, відношення до життя тощо. В цьому «конвеєрі» ситуацій між знеособленими, уніфікованими персонажами особливо гостро можна було побачити абсурдність людських бажань, мрій та страхів, і людського буття в цілому. Це було мистецьке втілення тієї ідеї, на яку наголошував Т.Адорно, говорячи, що «життя відчуває жах схожості, подібності»<sup>1</sup>. За словами Іонеску, персонажі театру абсурду були «механізмами у світі колективізму».

Прихованість реальних облич героїв, яка опосередковано виражалась позбавленням героя характерних рис та відмінностей – це своєрідне продовження традиції масочності в театральних системах, починаючи з давніх часів. Як казав М.Есслін, «театр завжди дещо більше, ніж мова. Мову можна про-

---

<sup>1</sup> Адорно Т. В. После Освенцима [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно // Научный мир. – 2003. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/o/After\\_Osvencim.html](http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html) – Дата обращения: 15.01.2016.

читати, справжній театр стає реальністю лише у виставі»<sup>1</sup>. Традиції блазенства (що йде обруч з традиціями маски) у формах народного театру: в античній пантомімі – *mimus*, в епоху Середньовіччя – бродячі *ioculatores* та клоуни, прямі потомки римських *mimus*, а також *commedia dell'arte* в Італії та коміки тогочасних м'юзік-холлів та водевілів. Також на естетику театру абсурду вплинула німа кінокомедія з її «фантастичною химерністю світу, побаченого людиною, відірваною від реальності»<sup>2</sup>.

Рухаючись в іншому напрямку, можна визначити течію, яка безпосередньо попередила та серйозно вплинула на виникнення театру абсурду. Мова йде про так званий «театр жорстокості» («крюотичний театр») Антонена Арто (1896 - 1948). В своїх маніфестах 30х років драматург та поет виступає з радикальними нововведеннями в театральний процес. У своїй відомій збірці «Театр та його Двійник»<sup>3</sup> А.Арто викладає основні вимоги та характеристики «театру жорстокості». Їхня суть полягала у декількох тезах, які стосувались переосмислення театру як застиглої, застарілої форми. Перш за все, А.Арто заперечує театр у звичному розумінні цього поняття розважальної вистави, вважаючи її хибною, мертвою, яка всього лише задовольняє потреби публіки: «Від довгої звички до розважальних вистав ми забули про існування серйозного театру (*theatre grave*), який міг би перевернути усі наші постановки та вдихнути у нас гарячу магію образів. Він міг би вплинути на нас та зцілити дух та назавжди залишитись у пам'яті»<sup>4</sup>. Важливою рисою було прагнення А.Арто досягти катарсису (згадуємо закони аристотелівської драми), задля чого драматург відмовлявся від усього зайвого (декорацій, наприклад), а натомість поміщає глядача буквально в середину вистави. Проте найближчим до «театру абсурду» було прагнення А.Арто створити новий театр з цілковито рішучим запереченням існуючого. Головна вада сучасного життя полягає,

---

<sup>1</sup> Эсслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс] / Мартин Эсслин // Балтийские сезоны. – 2010. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/bd/?b=216869> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Антонен Арто. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – 443 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 175.

на думку А. Арто, у девальвації вербальної мови і всіх накопичених словесних висловлювань, які заслоняють від людини світ реальних речей і вражень від незайманої природи: природи про що говорять його слова: «Одна з причин задушливої атмосфери, у якій ми живем, не бачучи ані проблеску, ані допомоги, та за яку ми усі відповідаємо, навіть найрадикальніші з нас, полягає у преклонінні перед усім, що написано, сформульовано та зображено, перед усім, що набуло певної форми, - неначе будь-яке вираження вже не вичерпало себе до кінця, не підійшло до тієї точки, коли необхідно, що все луснуло, перед тим, як почати спочатку»<sup>1</sup>. Одразу згадується мовна стилістика п'єс представників «театру абсурду». Видима відсутність логіки, порушення логічних законів побудови речень, протилежність гармонійній картині світу – ось основні поняття, що приходять першої черги при знайомстві з п'єсами абсурдистів, особливо що стосується мови та побудови діалогів. Разом з тим слова А. Арто якнайкраще характеризують поняття «години нуль» культури, її настрій та прагнення, які привели також до виникнення театру абсурду в театральному мистецтві.

Позбавлені індивідуальності персонажі, як правило, були «замкнені» в обмежений (кімната, підвал тощо) або навпаки – у безмежний («В очікування Годо») простір. Знаходячись у «підвішаному стані», герої уособлювали безвільних маріонеток, що основним чином забирало у глядача відчуття захищеності, впевненості, спокою. Як наголошував А. Арто, «Відтепер він [глядач] буде ходити в театр, як він ходить до хірурга або дантиста: [...] із думкою, що він, звичайно, не помре, проте що це серйозно, та йому не вийти звідти неушкодженим. [...] Глядач повинен бути впевненим, що ми здатні змусити його закричати»<sup>2</sup>. Герої були позбавлені будь-якого орієнтиру, центру тяжіння: можна зробити уявне порівняння з вільними електронами, які переживають періодичні та, на перший погляд, хаотичні (адже рухаються за незрозумілими законами) зіткнення один з одним.

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 79.

<sup>2</sup> Там само. – С. 91.

З приводу «хаотичних зіткнень»: поняття хаосу в естетиці театру абсурду ні в якому разі не можна назвати випадковим. Поняття хаосу тут може зіграти набагато важливішу роль. Основна ідея полягала у тому, щоб відвернути увагу глядача від слідкування за сюжетом, аби він міг глибше зануритись у справжню, глибинну проблематику твору. Адже, на думку драматургів, нічого не могло відвертати від реальності сильніше, ніж сама реальність. Як влучно висловився Жан-Поль Сартр у 1959 про п'єсу Іонеску: «Якщо виходити з «Голомозої співачки», то виникає дуже гостре уявлення про абсурдність мови, настільки, що не хочеться більше розмовляти. Його персонажі не розмовляють, а у гротескному ключі імітують механізм жаргону. Іонеску «зсередини» спустошує французьку мову, залишаючи лише оклики, вигуки та прокляття. Його театр – це мрія про мову»<sup>1</sup>.

Проте щоб краще розуміти естетику театру абсурду, необхідно звернутись до генетичних корінь, а також до етимології самого терміну. О. Буреніна у статті «Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина» наголошує на необхідності дати літературне визначення цього поняття. Проаналізувавши першоджерела, у т.ч. західноєвропейські словники, автор пише, що поняття «абсурд» походить від поєднання латинських слів «absonus» (какофонічний) та «surdus» (глухий). Проте основою для латинських слів стало грецьке «ἀλ-οβός» (що в перекладі – «незграбний», «негармонійний»). Грецькі філософи розглядали цей термін як естетичну категорію, що була властива Хаосу та вступала у протиріччя з Гармонією, Космосом, адже несла в собі поняття негативного вираження світу. Крім того, це було визначення певного логічного «глухого кута», куди заходять протиріччя та стають нісенітницею. Тобто, це було заперечення раціонального начала – логіки.

Необхідно окремо підкреслити, що поняття «абсурду» у древніх греків було не тільки філософською та естетичною категорією, а також математичним терміном і позначенням музичних або акустичних характеристик, де йо-

---

<sup>1</sup> Дюшен И. Театр парадокса : предисловие // Театр парадокса / сост. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – с.7.

му була властива семантика неблагозвуччя, ледве чутного або фальшивого звучання. Особливо цікавим є трансформування цього поняття в філософсько-релігійний бік, де поняття «віра» позиціонувалась як категорія, що протирічить раціональному, а згодом є певним відображенням абсурдного в людині. Тобто, це було втілення так званого метафізичного абсурду, що виходив за межі розуму.

Подібні ідеї абсурду втілювались у філософії російського філософа-екзистенціаліста Л.Шестова. У своїй праці «Апофеоз безпідставності»<sup>1</sup> автор дає відомі слова римського мислителя Тертулліана «Вірую, адже абсурдно» (*Credo quia absurdum est*). Згадуючи трактат Тертулліана «О плоти Христа», найголовнішим доказом існування Христа автор наводить її абсурдність: «Син Божий народжений [розіп'ят] – це не соромно, адже достойно сорому; і помер Син Божий – і це цілком достовірно, адже нісенітно; і, похований, воскрес – це безсумнівно, адже неможливо»<sup>2</sup>. Даний вислів є водночас втіленням абсурду як на рівні ідеї, так і у формальній побудові, адже основним принципом обирає принцип поєднання протилежностей. Про подібні заперечення пише Л.Шестов, проте філософ виводить категорію *абсурду* на космогонічний рівень, протиставляючи його обмеженому розуму та ототожнюючи його з поняттям *абсолюту*: «... Коли будь-яка уявна безсумнівність та імовірність говорить про неможливість, тоді починається нова, вже не розумна, а безумна боротьба про можливість неможливого. Ця боротьба і є те, що К'єркегор називає екзистенціальною філософією, філософією, що шукає істини не у Розуму з його обмеженими можливостями, а у Абсурду, що не знає меж».

Певної міри, у цій іпостасі поняття абсурду з'явилося в мистецтві середини ХХ століття. Такі філософські категорії, як пізнання людини, її глибинних бажань, страхів – її сутності в цілому, вийшли на перший план, що спри-

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности [Электронный ресурс] / Лев Шестов – Режим доступа: <http://predanie.ru/shestov-lev-isaakovich/apofeo-z-bes-pochvennosti/> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Тертуллиан. О плоти Христа [Электронный ресурс] / Тертуллиан – Режим доступа: [http://www.tertullian.org/russian/de\\_carne\\_christi\\_rus.htm](http://www.tertullian.org/russian/de_carne_christi_rus.htm) – Дата обращения: 15.01.2016.



чинило радикальну реконструкцію форми, мови та інших засобів виразності. Проте, «театр абсурду констатує відсутність будь-якої загальноприйнятої всеохоплюючої системи цінностей [...] він не претендує на пояснення шляхів Бога до людини. Він може тільки виражати страх та висміювати інтуїтивні знання людини, побудовані на реаліях, осяжних на власному досвіді – результаті занурення в глибини своєї особистості, снів, фантазій та жахів»<sup>1</sup>. В цьому можна частково вбачати вплив ідей сюрреалізму. Таким чином, звернемося до психології.

У п'єсі Е.Іонеску «Жертви обов'язку» автор глибоко занурюється у підсвідомий світ головного героя Шубберта. Хоча сам Е.Іонеску у своєму виступі на колоквіумі «Кінець абсурду?» заявляв, що герої його творів позбавлені будь-яких «трансцендентальних та метафізичних коренів» і є лише масками, персонажами, що не відчують центру опори та є уособленням основної ідеї «театру насмішки», ця п'єса є прикладом звернення до ідей психоаналізу З. Фрейда і аналітичної психології К. Юнга. Цікаво, що в цілому цей метод базується на вивченні ірраціонального, підсвідомого у людині, головною мірою визначає поведінку, пізнання та досвід, що вона здобуває протягом життя. У «Жертвах долга» головний герой Шубберт, введений Поліцейським у свої власні спогади у пошуках певного Мало, якого нібито знав колись, стає справжньою «жертвою обов'язку», адже згодом Поліцейський нібито стає його батьком, який, як ми дізнаємось пізніше, був уособленням тиранії та причиною головних страхів героя в його дитинстві. Тут згадуємо ще одне положення психоаналізу – звернення до дитячих спогадів та переживань, що великою мірою визначають індивідуальний розвиток особистості. В той самий час, дружина головного героя, Мадлена, стає раптово його матір'ю, являючись на сцені нібито в похилому віці. Можливо, автор не вкладав саме цю ідею в твір, проте мимоволі прослідковується натяк на Едипів ком-

---

<sup>1</sup> Эслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс] / Мартин Эслин // Балтийские сезоны. – 2010. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/bd/?b=216869> – Дата обращения: 15.01.2016.

плекс (також можна це прослідкувати в п'єсі «Стулья»: героїня-дружина Семирамида виступає як матір головного героя, періодично трансформуючись з однієї іпостасі в іншу, говорячи «Я твоя дружина, отже, і твоя матуся зараз», коли герой, своєї черги, поводить себе як дитя). Цікаво, що під пильною увагою автора, а згодом, і глядача, знаходиться людина. Проте факт обставин, оточуючих персонажів, що впливають на їхню поведінку, бажання та мислення, створює певну атмосферу неволі, безвиході та марності боротьби та життя в цілому. Перед нами стає картина лялькового театру, де невидимий лялькар керує усією виставою, не враховуючи уявні бажання персонажів. Тут згадуємо про «театр насмішки», де комізм у поєднанні з трагізмом безглуздя буття (ідеями екзистенціалізму) утворюють якийсь виключно новий «коктейль» – жанр, в якому комічне набувало нового забарвлення.

Окремо хочеться сказати про неабияку «музичність» багатьох творів театру абсурду. Розпад мовлення, який став наслідком порушення раціональної логічної лінії, змістив акцент основного призначення вербальної складової. Всупереч оповідальності та поступовості викладення автори розбивають не тільки форму та речення, а й навіть окремі слова. Таким чином, слова стають комбінаціями звуків (часто ритмічно організованих), які періодично «вриваються» в текст та функціонують у ньому аналогічно до художніх ілюстрацій. Прикладом може бути «Гра» С.Беккета, де звук та світло є основними засобами виразності<sup>1</sup>, а також «Голомоза співачка» Е.Іонеску, де автор застосовує прийом розбиття слів на склади та утворює певну «партитуру», що є кульмінацією та розв'язкою п'єси<sup>2</sup>.

Поняття «нонсенс», котре є дуже близьким до поняття «абсурду» ("non" *лат.* - ні, немає, "sensus" – смисл) є цікавим ще й з тієї точки зору, що ним був названий літературний феномен в Англії ХІХ століття. В даному випадку, нонсенс полягав у певному відході від реальності, від логічного ходу

---

<sup>1</sup> Беккет С. Игра (Play) / Семюель Беккет ; пер. А. Дорошевича // Театр Парадокса / сост. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – с. 142.

<sup>2</sup> Ионеско Э. Лысая певица / Эжен Ионеско ; пер. Л. Новиковой // Театр парадокса / сост. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – с. 51.

думки, у визволенні від загальнолітературних правил, що стало однією з претеч майбутнього поняття «абсурд». Проте цікаво те, що відхід від реальності мав зовсім інше, протилежне абсурду (у розумінні ХХ століття) забарвлення: це була легка, інколи гумористична нісенітниця, певна гра у дитячу казку (так звана література вербальних безглуздь). Головними представниками поезії нонсенсу були Едвард Лір (1812 – 1888) та Льюїс Керрол (1832 – 1898). Доречно та яскраво на цю тему висловлюється письменник Г.К.Честертон у своїй статті, присвяченій Льюїсу Керролу<sup>1</sup>: «Це був плід нестримної фантазії одного століття та одного народу, що також доводиться тим, що ще один – і тільки один – майстер цього роду, Едвард Лір, який писав «нонсенси» у віршах, був також англійцем і також вікторіанцем». Спроби багатьох дослідників творчості Керрола знайти у його творах політичний, психологічний або навіть фрейдистський підтекст не мали успіху тільки з тієї причини, що сама природа нонсенсу вже була запереченням будь-якого підтексту. Наприклад, «Аліса в країні чудес» та «Аліса в задзеркаллі» Л.Керрола, знані в усьому світі як вершина літературного нонсенсу, є дивовижним, яскравим прикладом самої ідеї цієї течії: занурення у світ мрій, де будь-яка нісенітниця може стати реальністю, де основні закони логіки, фізики та ін. «не працюють» в уявному світі. На думку дослідника цього поняття Дж.Колоннезе, абсурдність в цих творах досягається двома (можливими) способами. Перший – це порушення логічної лінії висловлювання: «Цікаво було б поглянути на те, що від мене залишиться, коли мене не залишиться?». Другим «інструментом» нонсенсу Керрола є вірші без смислу, які автор вперше використав в поемі «Jabberwocky» («Бурмоковт»). Гумор полягав в парадоксальному та неповторному змішуванні двох слів в одному, що отримало назву «portmanteau words»:

Варчілось... Хлів'язкі тхуркі  
Викру́ли, свёрбчись навкрузі,

---

<sup>1</sup> Честертон Г. Льюїс Керролл / Г. К. Честертон // Керролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. – М. : Пресса, 1992. – с.232

Жасумновілі художі  
Гривіли зехрякі в чужі<sup>1</sup>.

Не можна обминути жанру лімерик, що з'явився також в Англії, яскравим представником якої був Едвард Лір. Це був ще один різновид nonsensical poetry (поезії нісенітниць). Досить короткі (як правило, не більше п'яти строк) та певної форми (AABBA), вони були сповнені дотепності та непередбачуваності:

Жила-была дама приятная,  
На вид совершенно квадратная.  
Кто бы с ней ни встречался,  
От души восхищался:  
«До чего ж эта дама приятная!» (Эдвард Лир, 1872, переклад Григорія Кружкова)<sup>2</sup>

Увійшовши до так званої «Книги нонсенсу» (*A Book of Nonsense*, 1846)<sup>3</sup>, а пізніше – до «Більше нонсенсу» (*More Nonsense*, 1870), лімерики стали основним жанром, так би мовити, обличчям нонсенсу. Як пише в своїй статті дослідник Н.Демурова, вони представляли собою короткі вірші-пісні, походження яких пов'язували з ірландським містом Лімерик, де за легендою їх співали на застіллях (проте сам термін «лімерик» ніколи не вживався його автором, натомість був замінений терміном «нонсенс»)<sup>4</sup>. Цікаво, що це явище, крім всього іншого, мало виключний, локальний та вузьконаціональний характер, проте стало платформою для багатьох напрямків в мистецтві та фі-

<sup>1</sup> Керрол Л. Бурмоковт [Електронний ресурс] / Льюїс Керрол. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Лир Э. Лимерики [Электронный ресурс] / Эдвард Лир – Режим доступа: <http://absurdly.narod.ru/Lear.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Lear E. A book of nonsense [Електронний ресурс] / Edward Lear – Режим доступу: <http://www.nonsenselit.org/Lear/BoN/> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>4</sup> Демурова Н. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса [Электронный ресурс] / Н. Демурова – Режим доступа: <http://www.limericks.narod.ru/lear.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.

лософії ХХ століття: екзистенціалізм, сюрреалізм, дадаїзм, театр абсурду, а згодом – постмодернізм.

Дуже яскравої, неочікуваної та сміливої форми набула естетика абсурду на території колишнього СРСР з появою у 1928 році творчого гурту Об'єднання реального мистецтва – більше знаних як ОБЕРІУти<sup>1</sup>. Творчість ОБЕРІУтів стала останнім проявом російського авангардистського мистецтва аж до дев'яностих років ХХ століття. Символісти вперше почали розглядати поняття *абсурд* як художню категорію, що було протиставлено раціональному та реалістичному у творчості (О.Блок, В.Брюсов, А.Белый). ОБЕРІУти, своєї черги, пішли до абсурду іншим шляхом.

«Якщо актор, який грає міністра, починає чачки ходити по сцені і при цьому вити вовком; або актор, що зображує російського мужика, вимовить раптом довгу промову латинню, - саме це буде театр, який зацікавить глядача – навіть якщо це відбудеться поза будь-якого відношення до драматичного сюжету. Це буде окремий момент, - ряд таких моментів, режисерськи-організованих, складуть театральну виставу, яка буде мати свою лінію сюжету та свій сценічний сенс»<sup>2</sup>.

Особливість абсурду ОБЕРІУтів, який був їхньою ключовою категорією, полягала у видимій беззмістовності, комічності та відмові від піднесеності поетичного тексту. Гротеск та пародія, доведені до абсурду, були реакцією на безвихідь та трагізм буття, що йшло паралельно з явищем екзистенціалізму в Європі та суттєво випередила появу театру абсурду. Звільнення від правил віршоскладання, від законів логіки було справжнім відкриттям та новим, сміливим словом не тільки в літературі, а й у театрі. ОБЕРІУти створили нову реальність, де вже не діяли звичні «закони тяжіння»: онтологічні, філософські та етичні проблеми перетворювались на проблеми виключно мовно-

---

<sup>1</sup> «ОБ (объединение) ЭР (реального) И (искусства). У было поставлено ради смеха, - утверждали современники». Цит. за Хармс Д. Полёт в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. – Л.: Сов. писатель, 1988, с.24.

<sup>2</sup> ОБЭРИУты это // Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1077](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1077) – Дата обращения: 15.01.2016.

го характеру. Більше того, можна говорити про поетизацію мови шляхом нової організації архітекtonіки форми, порушення структури мови, а також переорганізація часу. Окремо необхідно сказати про «гру» з мовою: порушується не тільки її структура, а й орфографічна зовнішність. Дуже цікаву паралель можна навести з дитячими іграми, де діють свої правила, які недоступні дорослому<sup>1</sup>. Творчість ОБЕРІУтів – гірка забавка, каламбур, нічого не значуща нісенітниця. Крім того, не випадковим було виникнення цього явища саме у СРСР на початку століття. З одного боку, це була певна реакція на зародження жорсткого політичного режиму (що стало причиною замовчування творчості ОБЕРІУтів і повного їхнього знищення у 30ті роки з арештом Д. Хармса, О. Введенського та В. Бехтерева у 1931 році). З іншого – як і поява будь-якого явища, пов'язаного з естетикою абсурду, виникнення цієї течії було результатом великої втоми від минулого, а якщо згадати невичерпну літературну спадщину Росії, стає дійсно зрозумілим прагнення «нової крові» знайти свою мову.

Таким чином, бачимо, що естетика абсурду географічно та часово охоплює набагато більші території, аніж поняття «театру абсурду», що дозволяє досліднику виходити за його межі та робити глибші узагальнення стосовно мистецьких новацій. Проте, у той самий час, театр абсурду як локальне явище у драматичному театрі дає змогу осмислити та сформулювати основні закони, які стануть відправним пунктом у дослідженні багатьох новацій музичного театру. Окрім того, театр абсурду дав значний критичний заряд по відношенню не лише до мистецтва театру як такого, але й самого суспільства.

Постає питання: чи можна знайти аналоги з театром абсурду в оперному театрі? І якщо вони є, які спільні риси характеризують естетику абсурду на драматичній та музичній сцені? Першим шляхом до відповіді на це питання може стати усвідомлення факту девальвації слова у театральному мистец-

---

<sup>1</sup> Відомо, що усі представники ОБЕРІУтів зрештою стали працювати в дитячих жанрах, адже їхню «дорослу» роботу знищувала цензура.

тві в цілому. Причиною стала не тільки катастрофічна соціальна-політична ситуація у світі, а й поява та стрімкий розвиток масс-медіа у другій половині ХХ століття (який сьогодні досягає свого розквіту, проте не межі). Прагнення митців звільнитись від застарілого та недієвого інструментарію створило умови для пошуку нових шляхів. І у даному випадку абсурд як явище можна сприймати як уособлення «години нуль», що потребує інновацій та оновлення музичної мови, що може розцінюватись також як інструмент подолання кризи свідомості та творчості.

## **1.2 Огляд авангардних тенденцій у пострадянському оперному мистецтві через призму музикознавчих студій**

Тема оновлення оперного репертуару, так само як і оновлення засобів виразності у новітній опері на території пострадянського простору набуває неабиякої актуальності. Декілька факторів спричиняють такий інтерес до неї саме протягом останніх тридцяти років. Перш за все, це руйнування залізної завіси, яка зупинила час та розвиток для опери країн колишнього СРСР, а також унеможливила обмін інформації з західними країнами. На розвиток мистецтва негативно вплинули іледологічні обмеження радянської доби. Тому можна припустити, що сьогоднішній музичний театр – це продовження ідей, що зародились на початку ХХ століття у творчості символістів, ОБЕРІУтів, та Д.Шостаковича, О.Мосолова та інших в музичному мистецтві. Звичайно, зазначені кордони вельми умовні, як з часової, так і з географічної точки зору. Необхідно враховувати індивідуальні особливості та умови написання оперного твору: наприклад, опера Е.Денісова «Піна днів» (1981) формально написана за радянських часів, проте несе принципово нове послання, що дозволяє віднести її також до пострадянського музичного театру, тощо.

Сьогодні як серед науковців, так і серед композиторів, диригентів, театральних режисерів та інших діячів, так чи інакше пов'язаних із сучасним музичним театром, питання проблематики сучасної опери піднімається дедалі частіше. Наприклад, у своїй статті «Опера современных российских ком-

позиторов» В.Холопова дає узагальнену класифікацію тем опер, які були написані у період з 1985 по 2012 (рік виходу статті)<sup>1</sup>, окремо виділяючи групу творів, що тяжіють до безсюжетності. Серед них дослідник відмічає оперу-балет «Четыре девушки» Е.Денісова (1986), оперу-концерт «Упражнения и танцы Гвидо» В.Мартінова (1997) а також опери В.Тарнопольського «Когда время выходит из берегов» (1999) та мультимедіа-оперу «По ту сторону тени» (2006). Вже йшлося про круглий стіл, що проходив у Москві, 8 квітня 2012 під гаслом «Современному театру – Современная опера»<sup>2</sup>, а також про статтю Є.Цодокова та Е.Шапінської у формі діалога (у двох частинах).

Перед тим, як звернутись до новаційного музичного театру пострадянського простору, не можна пройти повз деяких оперних творів, що виникли ще на початку ХХ століття та, безсумнівно, випередили свій час, ставши певною естетичною платформою та потужним поштовхом для подальшого розвитку оперної культури. Цікаво, що за десятиліття до появи драматичного театру абсурду таке явище на радянському просторі, як ОБЕРІУ-ти, не могли не вплинути (хоча і опосередковано) на оперне мистецтво. Немає необхідності окремо говорити про жорстку політичну ідеологію, яка панувала та загострювалась у всіх сферах радянського життя, що і стало основною ідейною платформою для появи «абсурду до абсурду». Як говорив Й. Бродський, «радянська влада – це свого роду антропологічний геноцид, адже вона обмежила інтелектуальні можливості декількох поколінь людей»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Холопова В. Опера современных российских композиторов [Электронный ресурс] / В. Холопова – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/opera-sovremennyh-rossijskih-kompozitorov> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Современному театру – современная опера. Круглый стол [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://izumzum.ru/health/sovremennomu-teatru-sovremennaya-opera/main.html&gws\\_rd=cr&ei=Rx85VpbHAYaHygORroWYDA](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://izumzum.ru/health/sovremennomu-teatru-sovremennaya-opera/main.html&gws_rd=cr&ei=Rx85VpbHAYaHygORroWYDA) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Вайль П., Лосев Л. Бродский: труды и дни – М. : Независимая Газета, 1998. – С. 86.



Окремо відмітимо монографію О.Д.Буреніної «Символистский абсурд», у якій автор торкається питання філософських, лінгвістичних та інших втілень естетики абсурду у першій половині ХХ століття. Автор зазначає, що «виникаючи у стані завершеності культури, абсурд являє собою необхідність її подолання, можливість оминання символічного впливу сталих смислів, від кризи культури та свідомості»<sup>1</sup>. Дана думка є додатковим підтвердженням тісного зв'язку естетики абсурду з культурним простором початку ХХ століття.

Опера молодого **Д.Шостаковича «Нос»** за М. Гоголем стала дійсно новим словом не тільки радянської, а й світової оперної культури. Написана у 1928 році, була втілена 18 січня 1930 на сцені Малого оперного театру у Ленінграді. Композитор узяв за основу незвичний, особливий жанр – жанр російського анекдоту, так би мовити, «гімн носу»<sup>2</sup>. 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, нісенітним 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 ...»<sup>3</sup>. Відзначимо також, що феномену сміху в опері «Нос» присвячена окрема цікава публікація у пострадянському музикознавстві<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины ХХ века / Ольга Буренина. – СПб. : Алетейя, 2005. – 332 с.

<sup>2</sup> Платек Я. Двойное дно / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 5. – С. 17–21.

<sup>3</sup> Там само. – С. 19.

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

Яскраво виражена сатиричність висловлювання, характерна для стилю Д. Шостаковича, призвела до балансування на межі гротеску та абсурду, що, можна сказати з упевненістю, стало платформою абсурдистської 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 по відношенню до художніх явищ): «Що таке «Нос» за своєю фабулою? «Нос» – вкрай дотепне розкриття «механізму» «обывательской «утки». Безглуздий слух, що зародився з нічого, анекдот-дрібниця розростається до меж фантастичної мильної бульбашки, після чого лускається з тріском, залишаючи, як і очікувалось, пусте місце»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

Безсумнівно, опера «Нос» 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 сюрреалізм<sup>3</sup>. А І. Соллертинський передбачливо оцінив твір як «вкладення капіталу, яке не одразу виправдовує себе, проте пізніше дає чудові результати»<sup>4</sup>.

Менш відома опера з quasi-радянською назвою «Герой» (1928, один рік з «Носом») належала композитору **О. Мосолову**. Вона була написана для фе-

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. «Нос» – орудие дальнобойное / И. Соллертинский // Рабочий и театр. – 1930. – 5 февраля. – № 7. – С. 6–9.

<sup>2</sup> Рыжкин И. О сущности оперы «Нос»: От показа в 1929 году к предшествующему и последующему / И. Рыжкин // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 84–87.

<sup>3</sup> Тараканова Е. «Нос» Шостаковича и авангардные художественные направления начала ХХ века / Е. Тараканова// Шостаковичу посвящается : сб. ст. к 90-летию композитора (1906–1996). – М. : Композитор, 1997. – С. 143–147.

<sup>4</sup> Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике. – М., 1977. – С. 276.

стивалю камерної опери у Баден-Бадені<sup>1</sup>. Проте, як пише дослідник творчості композитора І. Барсова, твір так і не був поставлений. «Ранній» О. Мосолов, який, як і Д.Шостакович, входив до АСМ (Асоціації сучасної музики), йшов власним творчим шляхом, чим викликав реакцію з боку політичної верхівки, а пізніше повинен був трагічно «зникнути» як самотутній митець. Тому не-випадковим є факт, що опера «Герой» з'явилася, завдячуючи замовленню з-за кордону.

Першої черги, самотутнім 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 абсурдистських опер («Герой» та «Нос») 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»<sup>2</sup>.

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, Архангельск, 2000 або 2001, Берлін та 7 грудня 2002 року, університетський коледж, Кембрідж)<sup>3</sup>.

Сама ідея створення опери з назвою «Герой» з абсолютно «негероїчним» сюжетом є прикладом сміливої змістової гри. Вона може розцінюватися

---

<sup>1</sup> Барсова І. Контури столетия. Из истории русской музыки XX века / И. Барсова. – СПб. : Композитор, 2007. – С. 57.

<sup>2</sup> Там само. – С. 60.

<sup>3</sup> Там само. – С. 62.

як нарочите віддзеркалення та до певної міри заперечення панівної у той час ідеї героїзму, яка експлуатовалась у радянському мистецтві повсякчас. Проте жанр анекдоту (що явно споріднює опери «Герой» та «Нос»), нісенітниця вносить твір на новий рівень. О. Мосолов як композитор та лібретист створив оперу, яка не тільки стала в один ряд із західними творами аналогічного жанрового спрямування<sup>1</sup>, а й виявилась виключно абсурдистською 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.

Вищезгадані опери є певною точкою відліку, естетичним сім'ям, яке було посаджене на зорі радянської епохи, і яке дало свої паростки після її розпаду. Як і в літературі: відгомону творчість ОБЕРІУтів набуває на пострадянському просторі у творчості В.Пелевіна, В.Сорокіна, Е.Лимонова, В.Єрофєєва, Вен.Єрофєєва.

Розглянемо деякі оперні твори останньої третини ХХ століття, які у тій чи іншій мірі несуть у собі відбиток естетики абсурду, а також є новітніми за музичною мовою, ідеєю та засобами втілення.

Особливої уваги заслуговує опера композитора другої хвилі російського авангарду, так званої АСМ-2 **Е. Денисова «Піна днів» (1981)**<sup>2</sup>, яка була написана за однойменним романом французького письменника Б. Віана (1920–1959). Прем'єра відбулась 15 березня 1986 року у Парижі на сцені «Опера Комік» де, як від-

---

<sup>1</sup> Наприклад, опера-скетч П. Хіндемита «Гуди та звідти», опера-«хвилинка» Д. Мійо «Викрадення Європи» та ін.

<sup>2</sup> Хоча опера написана у 1970 році, у даному дослідженні вона все ж поміщається у розділ, присвячений пострадянській опері з декількох причин. По-перше, тема та ідея, а також засоби їх втілення випереджають свій час, говорячи про радянський простір. По-друге, літературне першоджерело абсурдиста Б.Віана дає змогу говорити про використання європейських оперних традицій. Втретє, лібрето написано французькою мовою, а прем'єра відбулась в Парижі, що дає право говорити навіть не про пострадянський, а *поза радянський* простір.

значає свідок цієї події, мала дійсно великий успіх (режисером виступив Ж.-К. Фаль, сценограф – Ж. Дід'є та диригент Дж. Бьодекін)<sup>1</sup>. 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 опери<sup>2</sup>. Сценічна доля цього твору також була нелегкою, адже отримала лише декілька постановок, які, своєї черги, супроводжувались неабиякими складнощами<sup>3</sup>. За словами хормейстера постановки В. Васильєва, втілення цього твору у Пермі стало можливим виключно завдяки ентузіазму її виконавців та організаторів<sup>4</sup>.

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 абсурдистської 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 «кліків» 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

---

<sup>1</sup> Заслуженный успех... и кое-что о спекуляции // Советская музыка. – 1986. – № 9 – С. 120–122.

<sup>2</sup> Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: [http://wikilivres.ru/Эдисон\\_Денисов\\_\(Холопов,\\_Ценова\)/Глава\\_IV](http://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> 29 жовтня 1989 року на сцені Пермського оперного театру (режисер В. Голод, диригент Г. Муратов, хормейстер В. Васильєв, художник В. Герасименко).

<sup>4</sup> Васильєв В. История одной постановки / В. Васильєв // Музыкальная академия. – 2004. – № 3. – С. 62–70.

втомився від позбавлених сенсу трагедій світу. Також показовою реакцією письменника на безглуздя війни (роман написаний одразу після Другої світової, у 1946 році) є абсурдистський епізод, де молодих людей використовують для вирощування зброї методом зігрівання землі своїм тілом. «Піна днів» Б. Віана – приклад особливої реакції художника на безглузду та жорстоку 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 ідилічної 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 російською<sup>1</sup>). 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 декламаційністю<sup>2</sup>. 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 фабули<sup>3</sup>. Крім того, не тільки спорідненість сюжету, а й загальне відчуття балансування мрії, ідеального світу на краю прірви реального життя відводить нас до «Богемі» Дж. Пуччіні.

Ще одна важлива риса, характерна для опери постмодернізму, – це наявність цитат. Е. Денісов використовує трансформовані теми Дюка Еллінгтона

---

<sup>1</sup> Мелік-Пашаєва К. «Пена дней» Э. Денісова в водовороті сменя эпох / К. Мелік-Пашаєва // Антологія оперного творчства московських композиторів (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М. : Композитор, 2003. – С. 198.

<sup>2</sup> Там само. – С. 200.

<sup>3</sup> Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денісов [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: [http://wikilivres.ru/Эдисон\\_Денісов\\_\(Холопов,\\_Ценова\)/Глава\\_IV](http://wikilivres.ru/Эдисон_Денісов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV) – Дата обращения: 15.01.2016.

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»<sup>1</sup>. Перед прем'єрою опери у 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. Дебюссі<sup>2</sup>. В. Васильєв знаходить у творі і «мотив Хреста» (спокути), складений з півтонів<sup>3</sup>. 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). Не менш цікаві алюзії частково розшифровує К. Мелік-Пашаєва, вказуючи на зв'язки з «Саломеєю» Р. Штрауса, а також інтонації німецької бюргерської пісні «Rürrchen...», яка була популярна за часів третього рейху<sup>4</sup>. 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 гармонічна 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, дуєтів, квартетів. Окремо хочеться відзначити, що дослі-

---

<sup>1</sup> Текст з програмки до вистави Пермського академічного оперного театру, яка відбулась у 1990 році. – Цит. за Мелік-Пашаєва К. «Пена дней» Э. Денісова в водовороті сменя эпох / К. Мелік-Пашаєва // Антологія оперного творчства московських композиторів (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М. : Композитор, 2003. – С. 201.

<sup>2</sup> Васильєв В. История одной постановки // Музыкальная академия. – 2004. – №3. – С. 62-63.

<sup>3</sup> Там само. – С. 64.

<sup>4</sup> Мелік-Пашаєва К. «Пена дней» Э. Денісова в водовороті сменя эпох / К. Мелік-Пашаєва // Антологія оперного творчства московських композиторів (вторая половина XX века). – Вып. 1. – М. : Композитор, 2003. – С. 201.

дники (К. Мелік-Пашаєва, В. Васильєв) в один голос говорять про універсальність 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 глибинним філософським змістом, що яскраво виділяє її на фоні абсурдистських творів.

Одним з найяскравіших, знакових творів, що безперечно є втіленням абсурду на музичній сцені, є опера **А. Шнітке «Життя з ідіотом»**. Його літературним першоджерелом став однойменний прозовий твір Віктора Єрофеева, який є також і лібретистом опери (оповідання написано 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 Єрофеев та Віктор Єрофеев. 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»<sup>1</sup>. 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 резонанс<sup>2</sup> (хоча важко зрозуміти, що публіка сприйняла краще: самобутню талановиту оперу чи шокуючий своєю відвертістю епатаж). «Жорстка абсурдистська драма», втілення «тотальної полістилістики», як її називають дослідники<sup>3</sup>, 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. Шнітке<sup>4</sup>. Використання різних стильових моделей, прямі цитати народних та революційних пісень, стилізація та колаж – усі засоби створювали плюралістичну атмосферу справжньої божевільні, де-не-де «прострілюючи» відгомонам колишніх часів та викликаючи у слухача численні алюзії<sup>5</sup>.

Окремо хочеться сказати про героїв. В центрі подій – ідіот Вова (деякі спостерігачі знаходять алюзію на Володимира Леніна), який, оселяючись в сім'ї, проходить шлях від божевільного та стає жорстоким тираном для голо-

---

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

<sup>2</sup> Потапова Н. И жутко, и смешно... / Н. Потапова // Музыкальная жизнь. – 2003. – № 12. – С. 11.

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

<sup>4</sup> Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке : приложение // Холопова В. Чигарёва Е. Альфред Шнитке. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 329.

<sup>5</sup> 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».

вних героїв. Показово, що Вова є кумиром, а герої (Я, Дружина) – уособлення пересічного, стертого «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 осуду<sup>1</sup>. Своєї черги, ідіот Вова стає певним продуктом, який з'являється на ґрунті цього суспільства як продукт 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 вони промовляють разом з Дружиною.

У своїй дисертації, присвяченій опері А. Шнітке, О. Самохвалова розглядає героїв у контексті основ психоаналізу З. Фрейда<sup>2</sup>. Згідно її тверджень, виникає три паралелі, які складають основну фабулу лібрето: головний герой Я асоціюється з психічною категорією «Я» (Ego), Дружина – відповідно «Над Я» (SuperEgo), та Ідіот Вова – «Воно» (Id). 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

---

<sup>1</sup> Яськевич І. Постмодерністські тенденції в сучасній російській опері (на прикладі творів А. Шнітке, Р. Щедрина, Л. Десятникова / І. Яськевич // Музикальна академія. – 2007. – № 3. – С. 58.

<sup>2</sup> Самохвалова А. А. Феномен театру абсурду на музикальній сцені. Опера А. Шнітке «Життя з ідіотом» [Електронний ресурс] : автореф. ... канд. мистецтвознавства / Самохвалова Александра Аркадьєвна ; Рос. акад. театрального мистецтва – ГИТИС. – М., 2011. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom> – Дата звернення: 15.01.2016.

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 ампулах: Хор друзів, Хор ідіотів, Хор гомосексуалістів, Хор (без ознак). Функцію, яку він виконує, можна визначити як коментуючу (згадуємо античну трагедію), проте часто хор виступає як дійова особа. Цієї теми також торкаються дисертаційні дослідження С. Бевз та Н. Васильєвої<sup>1</sup>.

Що стосується дослідження опери загалом, можна відзначити декілька критичних статей<sup>2</sup>. Проте помічаємо цікаву 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» (2005)**, опера російського композитора **Л. Десятнікова**, – твір, який можна назвати віддзеркаленням творчого про-

---

<sup>1</sup> Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Бевз София Викторовна ; Гос. ин-т искусствознания. – М., 2001. – 241 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khor-v-tvorchestve-shnitke> – Дата обращения: 15.01.2016.

Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствоведения / Васильева Надежда Эммануиловна ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2000. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khorovoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-problema-faktury> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Самохвалова А. А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» [Электронный ресурс] : автореф. ... канд. искусствоведения / Самохвалова Александра Аркадьевна ; Рос. акад. театрального искусства – ГИТИС. – М., 2011. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom> – Дата обращения: 15.01.2016.

цесу 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 сентименталізму<sup>1</sup>. «Дети 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 «батька-творця» композитори-клони йдуть жебракувати на вулицю, а потім вмирають від отрути. В живих залишається 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»<sup>2</sup>. 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 линути «на межі цитат та дражнити вухо невиконаними обіцянками»<sup>3</sup>. І 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).

---

<sup>1</sup> Яськевич І. Постмодерністские тенденции в современной отечественной опере (на примере сочинений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова / И. Яськевич // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 58.

<sup>2</sup> Премьера в Большом – скандальная опера про клонированных композиторов «Дети Розенталя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/23mar2005/libretto.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

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

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 композитору<sup>1</sup>. 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.

В музикознавчій літературі опера висвітлена мало: переважають невеликі статті інформативного змісту, пов'язані з анонсом до прем'єри твору, а також рецензії та інтерв'ю композитора та лібретиста<sup>2</sup>.

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"<sup>3</sup>. 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 дусі Вагнера, тече через чутливість Чайковського, через народність Мусоргського та завершується людяністю Верді та зворушливістю Моцарта. В результаті виходить вкрай людяна

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 92.

<sup>2</sup> Повне зібрання статей та рецензій, а також лібрето опери за електронним ресурсом: [http://www.proarte.spb.su/ru/komposers/desiatnikov/Deti\\_Rosenthalya.htm](http://www.proarte.spb.su/ru/komposers/desiatnikov/Deti_Rosenthalya.htm).

<sup>3</sup> Прем'єра в Большом – скандальная опера про клонированных композиторов «Дети Розенталя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/23mar2005/libretto.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

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<sup>1</sup>. Композитор, своєї черги, доповнює визначення жанрового орієнтиру опери як казки або епосу, 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 примиритись 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 «зі сторони», граючись зі стилями, створюючи пазли з індиферентно обраних фрагментів та керуючись методом випадковості, опера Л. Десятнікова є прощанням з *найдорожчим*, найулюбленішим, 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 творі «Ей-

---

<sup>1</sup> Гучмазова Л. По Большому [Электронный ресурс] / Л. Гучмазова // Итоги. – 2005. – № 10/456 – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2005/10/60061.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

нштейн на пляжі» Ф. Гласса або «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. Десятников називає головного героя продуктом «реді-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»<sup>1</sup>.

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.

---

<sup>1</sup> Митина Э. Леонид Десятников и его «Дети Розенталя» [Электронный ресурс] / Элла Митина. – 2007. – Режим доступа: <http://www.alefmagazine.com/pub570.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

Вельми 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 наголошує у своїй статті, присвяченій цьому твору, дослідник О. Зінькевич, в опері панує «задушлива (у прямому та переносному значенні), безпросвітно-безнадійна атмосфера лікарні»<sup>1</sup>. 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 нісенітної реальності, яка сприяла появі численних мистецьких «заперечень». Як наслідок з'явилося безліч течій та стилів, а також жанрів, які важко поєднати стилістично, проте які мають спільний корінь.

---

<sup>1</sup> 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., 2009. – С. 200.



Сценічна доля трьох опер одного з відомих учнів В.Бібіка – **О.Щетинського** (1960) виявилась на рідкість успішною, адже усі три були поставлені на оперній сцені (якщо враховувати, що навіть концертне виконання сьогодні є для українських композиторів великою вдачею). «Благовіщення» побачила світ на сцені «Гелікон-опера» у Москві у 1998 році, а «Сліпа ластівка» та «**Бестіарій**» – у 2002 та 2004 відповідно у місті Локкум (Німеччина), адже були написані спеціально до фестивалю духовної музики «Sacro Art». Відмітимо, що української прем'єри наразі дочекалась тільки остання опера композитора – «Бестіарій», яка була поставлена на сцені Харківського оперного театру аж у 2011 році (диригент Ю. Яковенко, режисер А. Калоян, художник М. Швець). До того опера прозвучала у 2005 році на сцені Пермського театру опери та балету і викликала неабиякий інтерес у публіки та критиків. Опера є одним з небагатьох прикладів відбитку абсурдистської естетики в українському музичному театрі початку XXI століття (лібрето російською мовою належить перу О.Паріна та О.Щетинського).

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 Хрістіана 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 (пі-

сля назви епізоду дається уточнення, наприклад: «З дійства про Жука», «З дійства про Оленя», «З дійства про Жабу»). Цим композитор створює особливу монтажну драматургію, 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 досягає найвищого ступеню емпатії. 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, меццо-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»); меццо-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 дивимося 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 втілювались у вкрай емоційній манері вокального висловлювання. Атмосфера пригніченості, безпомічності та беззахисності, сфокусованість на ідеї трагедії маленької людини нагадують оперу А.Берга «Воццек». 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, меццо-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 відміти-

ти 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 Хельги-дівчини 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 абсур-

ду – 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: Священник – 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 у творі 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.

Розглянувши такі різні за жанром, стилістикою та ідейним наповненням твори, які створювались на території пострадянського простору, можна зробити певні узагальнення. Першої черги, звертаємо увагу на той факт, що виникає нове поняття актуальності: з одного боку, відсутні дані про географічні, часові та інші орієнтири, з іншого – присутні образи або символи, які натякають на конкретні особистості (Ідіот Вова у А.Шнітке, імена композиторів у Л.Десятнікова). Це дає відчуття свободи трактування, та водночас створює особливу інтертекстуальність, що зобов'язує до розшифрування. Також не можна не відмітити належність авторів літературних першоджерел (а в операх Л.Десятнікова, А.Шнітке – навіть авторів лібрето) до естетики абсурду. Проте якщо Б.Віан не має відношення до радянської епохи, то В.Сорокін та В.Єрофєєв – її найяскравіші критики та антагоністи. Продовжуючи цю лінію, відмітимо, що «Палата №6» В.Зубицького, написана за А.Чеховим, також має спільні риси з «Життям з ідіотом» А.Шнітке на рівні ідеї, адже тема божевільні набула неабиякої актуальності на зламі епох. Окремо виділимо оперу О.Щетинського, яку не можна напряму віднести до естетики абсурду, адже в ній присутнє мораліте. Проте ця опера проникнута екзистенційними ідеями, що йдуть від магістральної лінії новели Ф.Кафки «Перетворення». З метою об'єднати вищезгадані оперні твори дослідники як правило використовують термін *постмодернізм*. І, окрім жанрової, стилістичної та ідейної строкатості, цей термін передбачає певний погляд у минуле. Наприклад, від опери Л.Десятнікова «Дети Розенталя» можна провести лінію до «Європер» Дж.Кейджа, хоча у першій менше гри, філософських головоломок та епатажу та більше справжньої ностальгії, прикрасі та жалю. Можливо, ці якості – одні з основних відмінностей між західно- та східноєвропейською оперою епохи постмодернізму.

### 1.3 Західноєвропейське оперне мистецтво останньої третини ХХ – початку ХХІ століття на стадії жанрової дестабілізації

Середина ХХ століття у всесвітній історії відзначилась дуже напруженим та строкатим процесом художньо-естетичних змін, а також розмаїттям філософських течій та напрямків. Зараз, у ХХІ столітті, через незначну, проте існуючу часову дистанцію, можна помітити певні закономірності та зробити узагальнення стосовно деяких культурних явищ, які формують сьогodнішній мистецький простір. В цілому ХХ століття пройшло під гаслом оновлення, уособленням якого в музичному мистецтві стали так звані дві хвилі авангарду, які історично прив'язують до двох світових війн<sup>1</sup>. Проте парадоксальним є той факт, що Перша хвиля авангарду 1900х та 1910х років несла в собі справжній підйом, будучи безпрецедентним явищем в мистецтві та створюючи враження нескінченності ідей та можливостей. Наступна епоха (друга половина ХХ століття) почалась з «Години Х» [К.Штокхаузен] і отримала ще одну назву – «Новітня музика»<sup>2</sup>. Виникає нова філософія, яка потребує нових форм, що сприяє відходу від конкретизації жанру: замість форми-типу – індивідуальний проект (Ю.Холопов)<sup>3</sup>. «Чистий» жанр симфонії тепер представляється в новому вигляді унікальних творів та форм: «Метастасис», «Питопракта», «Ахорриписис», «ST/48», «Терретектор», «О-Мега» Я.Ксенакіса, «Нотації», «Фігури, дублі, призми» П.Булеза, «Пункти», «Групи», «Транс» К.Штокхаузена та ін<sup>4</sup>. Дану тенденцію можна розглядати як спробу поруши-

<sup>1</sup> Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – С. 16.

<sup>2</sup> Ю.Холопов дає пояснення поняттю «Новітня музика»: «Новейшая музыка : Новая музыка = Новая музыка : позднеромантическая музыка или Штокхаузен : Шёнберг = Шёнберг : Малер.

Холопов Ю. О сущности музыки [Электронный ресурс] / Юрий Холопов. – 2004. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/essence.html#fn7> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века. [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>4</sup> Однак є приклади повернення до жанру симфонії, хоча і не у традиційному вигляді (у творчості К.Пендерезького, А.Пярта, В.Сільвестрова, Г.Канчелі, Г.Уствольська).



ти ідеї сталої жанрової парадигми (за М.Арановським), формування якої відбувалось протягом століть як наслідок сталої парадигми функції. Як наголошує музикознавець, «можна вбачати певну закономірність: там, де позамузична (тобто власне соціальна) функція є панівною, зв'язок між текстами [вербальним та музичним – О.М.] особливо міцний, є неначе первинно заданим, і тому кожен новий текст представляє собою не автономний феномен, а *вариант* вже існуючих. Це добре видно на прикладах культової музики...»<sup>1</sup>. Подібно М.Арановський розглядає сталий жанр симфонії: «будь-яка нова симфонія народжується у рамках відповідної жанрової парадигми – хоча б для того, щоб *бути симфонією*, а не чим-небудь іншим»<sup>2</sup>. І далі, спираючись на ідеї М.Арановського, який наголошує на трьох стадіях розвитку будь-якого жанру (формування, стабілізація та дестабілізація), бачимо процес *жанрової дестабілізації*, який спостерігається особливо гостро на рубежі ХХ – ХХІ століть та охоплює майже усі жанри музичного мистецтва. Без сумнівів, дані процеси вказують на новий етап розвитку окремих жанрів, їхнє оновлення, що може стати платформою для *формування* (як виток на новому етапі) нових жанрових форм.

Окремим питанням постає доля музичного театру, якій зазнає ще більших змін. З появою такого поняття, як *актуальне* мистецтво, сталий жанр опери, що складався століттями, почав вважатися фальшивим та, власне, неактуальним (прикладом є стаття П.Булеза з епатажною назвою «Взорвіть оперні театри»<sup>3</sup>), що сприяло активізації експериментів та пошуків. Нові ідеї потребували нових втілень: театралізація музикування в інструментальному театрі М.Кагеля, філософія Дзен в алеаторичних хеппенінгах Дж.Кейджа, тотальна зміна форми та вплив театру художника на опери Ф.Ґласса та ін. Можна

---

<sup>1</sup> Арановский М. Текст и музыкальная речь [Электронный ресурс] // Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – Режим доступа: [orentextnn.ru/music/Perception/?id=4721](http://orentextnn.ru/music/Perception/?id=4721) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Boulez P. Sprengt die OpernÄuser in die Luft! [Электронный ресурс] / Pierre Boulez // Der Spiegel. – 1967. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

узагальнити вищеназвані новації таким поняттям, як «девальвація антропоцентризму» (Ю.Холопов): «Новий час відкрився (близько 1600 року) радикальною зміною змісту в мистецтві, зміною жанрової системи. Знакова подія – початок опери: людина вийшла на сцену як індивідум, особистість, та пісня-арія стала розкриттям його внутрішнього світу; водночас з цим народилась мелодія у її сучасному розумінні»<sup>1</sup>.

З середини ХХ століття ці правила починають порушуватися: суб'єктивне, особистісне світовідчуття змінюється позаіндивідуалізмом та космізмом<sup>2</sup>. Відбувається все більш виражене відсторонення композитора від публіки, менша ступінь залежності від емоційного враження та співпереживання слухача (глядача): постає питання призначення опери, яка перестає виконувати функцію естетичної насолоди. Як наголошував Т.Адорно: «Поняття «сучасна опера» несе у собі нерозв'язні протиріччя. Ідея опери у тому вигляді, в якому вона приносить публіці насолоду, не поєднана із засобами Нової музики <...> У галузі ж театру Нова музика прагне до того, аби щільнішим чином злитись з так званими експериментальними виставами»<sup>3</sup>. Таким чином, сучасна опера як жанр актуального мистецтва набула крайнього ступеня елітарності.

---

<sup>1</sup> Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> «Девальвация антропоцентризма осуществляется, парадоксальным образом, путем гипериндивидуализма, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца 27. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность – внеиндивидуализм, космизм как закономерный результат отвержения «слишком человеческого»» Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Галина Григорьева // Теория современной композиции. – М., 2007. – с.37.

Цікаво, адже сьгодні існує й протилежна думка: культуролог Е.Шапінська наголошує на існуванні опери в сучасному світі як бренду у контексті тотальної домінації масової культури, що поступово призводить до її масовізації та медіатизації. «Двері оперних театрів відкрились широкому світові фестивалів, кіноекранів, парків та інших місць масового скупчення людей, можна подумати про те, що її ексклюзивна аристократичність ставиться під загрозу»<sup>1</sup>. Говорячи про оперу в контексті сучасного мистецтва, виникає певна складність у визначенні її основних характеристик. Наприклад, музикознавець Є.Цодоков наголошує на тому, що синтетичний жанр опери, де поєднуються музика, слово та драма, виділити із загального культурного контексту стає дедалі складніше, адже «пошук оперної сутності, ядра, по якому відбувається її ідентифікація при сприйнятті людиною, ми змушені сьгодні проводити в умовах [...] постмодерністської трансформації традиційних кристалізованих культурних форм, [...] коли стираються межі між жанрами, між видами мистецтва та навіть засобами їхнього буття»<sup>2</sup>. Дослідник виділяє дві характерні риси опери як жанру, а саме: ритуальність та нова роль музики (окрім того, наголошується на первинності музики та вторинності сценічної дії, яка виконує репрезентативну функцію). Якщо розглядати ці характеристики жанру опери як основні, з'являється проблема, пов'язана з унеможливленням класифікації (та навіть ідентифікації) нових оперних творів, адже активний процес порушення жанрової парадигми торкається основних оперних складових – музики, слова, драми.

Звернемо увагу на тезу Є.Цодокова щодо первинності музичного в опері. Сучасний оперний театр стоїть на розі переформатування, і, як наслідок, руйнівні процеси часто торкаються музичного тексту. Наприклад, «Європери» Дж.Кейджа можна розглядати як твори музичного театру (або опери?), де

---

<sup>1</sup> Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С. Парадокс об опере – 1: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-ob-opere-1-kulturnye-smysly-esteticheskie-tsennosti-i-istoricheskaya-sudba.pdf> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Там само.

музичним матеріалом є сталий музичний текст (тобто цитовані фрагменти опер). На основі цього можна зробити висновок, що процеси жанрової дестабілізації є руйнівними, з одного боку, а з іншого – плідними, адже створюють ґрунт для формування (за М.Арановським) опери як принципово нового жанрового утворення. Можливо, ми спостерігаємо за його народженням, а нове ім'я і нове визначення його будуть знайдені пізніше.

Наголосимо також на роль опери у формуванні та розвитку інших музичних жанрів, про що пише М.Р.Черкашина-Губаренко у розділі «Роздуми над феноменом опери»<sup>1</sup>. За її словами, опера як жанр має властивість вбирати в себе велику кількість інших жанрів та форм, які вона «збирає, зіставляє, розташовує по чітко визначених місцях, створює на своїх сторінках цілі музичні колекції, дібрані за певним принципом», а також є творчою лабораторією появи нових жанрів. Стосовно сучасної опери ці думки набувають особливої актуальності. З одного боку, опера стає новим синтетичним продуктом, який вміщує в себе як традиційні форми, так і новітні сучасні явища (мультимедійний проект, електроніка та ін). Проте подібні експерименти на «тілі» опери стають новими жанрами візуального мистецтва (хеппенінг, акціонізм).

### 1.3.1 Опері на сюжети класиків театру абсурду

Перед тим, як звернутись до радикально нових оперних творів, в яких простежується яскравий вплив театру абсурду, звернемо увагу на твори, що є прямими доказами існування театру абсурду на музичній сцені. Наприклад, важко уявити собі драматурга ХХ століття, який вплинув би більше на сучасну музику, аніж С. Беккет. У своїй лекції, присвяченій цій темі, музикознавець доктор К. Лоуз наводить список композиторів, які використали тексти видатного абсурдиста у своїй творчості: серед них знаходимо імена видатних митців Л.Беріо, Ф.Ґласа та М.Фелдмана<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – Харків : «Акта», 2015. – С. 366.

<sup>2</sup> Лучіано Беріо, Філіп Ґлас, Марсель Міхаловичі, Вольфганг Фортнер, Бернард Рандс, Роджер Марш, Джордж Картіг, Марк Ентоні Турнедж, Мортон Фелдман, Біл

Відмітимо оперні твори, написані за п'єсами класиків театру абсурду, які є першим та очевидним прикладом впливу явища драматичного театру на театр музичний. Так, п'єса Ж.Жене «Служниці» («Jungfruna») отримує нове життя в опері шведського композитора **П.Бенгстона** (1961). Написана у 1994 році, ця опера є прикладом традиційного підходу до використання лібрето, а також достатньо традиційною у формотворчому та мовному аспектах. Прем'єра відбулась у Стокгольмі у 1994 році на сцені Швецької королівської опери за участі диригента Нікласа Віллена та постановки Рагнара Ліца (який також виступив у ролі лібретиста). Це – камерна одноактна опера, яка складається з чотирьох сцен, які у стислих часових рамках (опера триває годину) сприймаються як чотири міні-дії<sup>1</sup>. Композитор дотримується основних законів драматургії та формоутворення, що для ХХ – ХХІ століть є скоріше не правилом, а виключенням. Також він використовує класичні форми: арію, речитатив, ансамбль, оркестрову увертюру, чим віддає данину жанру, що існує понад чотириста років. У той самий час музична мова опери являє собою широкий діапазон стилів, технік та прийомів, проте не переходячи до техніки полістилістики. Наприклад, суто романтична, тембрально багата оркестрова інтродукція з яскравим тематизмом, яка є першим номером Першої сцени, змінюється різкою та напруженою арією (№ 2), яка стилістично більше тяжіє до експресіонізму. З іншого боку, арія Клер з Другої сцени (№ 3) представляє собою відгалуження імпресіоністичного стилю. Тим більшої неочікуваності досягає автор, вводячи після арії велику поліфонічну (діатонічну) органно-духову інтерлюдію. Також з'являються тематичні арки, які об'єднують форму: фінал Першої та другий та третій номери Четвертої сцени представлені у

---

Хопкінз, Річард Барретт, Ерл Кім, Роджер Лейнолдз, Хайнц Холлігер, Річард Рійнвонз, Кеннет Габуро, Доннача Деннехі, Геральд Баррі, Чарльз Амірханіан, Генрі Кроудер, Гууз Янссен, Хамфрі Сьорл, Сільвано Бассотті, Вільям Крафт, Чарльз Додж, Кларенс Барлоу, Пол Піс, Баррі Гай, Майкл Мантлер та ін.: Laws C. Beckett and Contemporary Music [Електронний ресурс] / Catherine Laws. – 2006. – Режим доступу: <https://www.cmc.ie/features/beckett-and-contemporary-music> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>1</sup> Загальне уявлення про цей твір допомогли скласти аудіо та відео фрагменти.

вигляді так званої «кіно музики»: «Кіномузика», «Кіно починається знову» та «Кіно повинно дограти до кінця».

Твір, який полярно стилістично відрізняється, проте також є доволі традиційним з точки зору музичної мови та формоутворення, – опера **Ізраеля Шарона** (1966) «**Голомоза співачка**» («The Bald Soprano», 2009). Написана за однойменною п'єсою Е.Іонеску (композитор виступив також у ролі лібретиста), опера звучить у перекладі на іврит. Прем'єра відбулась у 2009 році у Тель-Авіві у Єрусалимському музичному центрі під керівництвом диригента Мотті Авербуха. Опера позначається як камерна, чому відповідають не тільки тривалість, а й невеликий склад виконавців (Kaprizma Ensemble). Відмітимо загальну «легку» атмосферу твору: часом іронічно-пародійна, місцями – витончена та лірична. Визначимо полістилістику як основну техніку, адже весь твір насичений стильовою «грою»: від явної пародії до максимально багатогранної сучасної мови. Часом вгадуються риси мінімалізму, а також експресіоністична манера вокального висловлювання змінюється застиглими інтермедіями в дусі «Пелеаса та Мелізанди» К.Дебюссі.

Бачимо цікаву закономірність: твори, які були написані на сюжети представників театру абсурду, не відрізняються новаторством музичної мови або унікальністю форми або жанру. Можна припустити, що: по-перше, літературні твори театру абсурду і за формою (п'єси), і за незвичним змістом є благодатним матеріалом для «класичного» оперного лібрето. По-друге, самі п'єси вже як первинний матеріал є цілковитою мистецькою новацією, яка заперечує та перевертає усі канони драматичного театру. Як наслідок, опера стає певною ілюстрацією драматичного тексту, сповненого абсурду, його традиційним «врівноваженням».

Парадоксальним є той факт, що твори представників театру абсурду з'явилися у вигляді заперечення традиційного драматичного театру, як опозиція до репертуару та, говорячи сучасною мовою, мейн-стріму, тоді вищезазнані опери на сюжети представників театру абсурду стали репертуарними та

вжились у новий контекст сучасної опери, отримавши відносно традиційне музичне втілення.

### 1.3.2 Театралізація музикування та візуалізація лібрето як втілення естетики абсурду у західноєвропейському музичному театрі останньої третини ХХ століття

Враховуючи естетичний плюралізм явищ в театрі, починаючи з другої половини ХХ століття, зробимо деякі уточнення в термінології. *Театр абсурду* – термін, що належить М.Ессліну, який характеризує конкретне явище у західно-європейському театрі. З іншого боку, інновації, які були втілені у творах драматургів-абсурдистів інспірували безліч нових тенденцій у театрі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Щоб окреслити театральні явища, які, умовно кажучи, долають свою нарративну природу, зміщуючи акцент на невербальні, чисто сценічні засоби виразності, якнайточніше підходить термін німецького театрознавця Ханса-Тіса Лемана (1944) *постдраматичний театр*, який дослідник ввів у праці з однойменною назвою, присвяченій інноваціям у театрі останньої третини ХХ століття<sup>1</sup>. Цей термін охоплює театральні твори, емансиповані від драматичного тексту та, як наслідок, від фабульності у її класичному розумінні. За словами дослідника, мета його праці – «спроба розгорнути естетичну логіку нового театру», та, водночас з тим, допомога «зорієнтуватись у строкатому полі нового театру»<sup>2</sup>. Подібно до виразу Х.-Т. Леманна, який не претендує на «вичерпний інвентар існуючих явищ» у театрі, а скоріше «намагається розгорнути естетичну логіку нового театру»<sup>3</sup>, наведені у цій главі спостереження несуть оглядовий характер та виконують функцію панорамного огляду існуючого контексту.

Подібним чином спробуємо зробити огляд музично-театральних творів (періоду останньої третини ХХ – початку ХХІ століття), в основу яких тим чи

---

<sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

<sup>2</sup> Там само. – С. 12

<sup>3</sup> Там само. – С. 31

інакшим чином втілювались новітні, експериментальні ідеї, які йшли від театру абсурду, зокрема, інструментальний театр (М.Кагель, Дж.Кейдж), театр художника (Ф.Гласс).

Найридикальніших змін зазнало оперне лібрето як головна літературна складова оперного твору, що стало результатом подолання нарративної природи твору. Тут доречно згадати великого реформатора оперного мистецтва Р.Вагнера, який наголошував на первинності та домінантності драми, яка по суті диктувала сюжет музичний. У ХХ столітті разом із оновленням усієї театральної системи опера почала свій рух у зворотному напрямку. В музичному театрі акцент зміщується, виводячи на поверхню музичне начало як абстрактний і тим самим найбагатший інструмент для втілення сюжету на сцені.

«Державний театр» («*Staatstheater*», 1967-1970) М.Кагеля став певною революційною акцією у світі оперного мистецтва Європи 60х-70х років ХХ століття. У контексті виникнення нових форм музичного висловлювання, званого як музичний авангард, «опера» (а точніше – *антиопера*) М.Кагеля займає безпрецедентну позицію. Необхідно відмітити панування створеного композитором «інструментального театру» ще наприкінці 50х років ХХ століття з появою твору «*Sur scene*» (1959–1960). Термін було винайдено самим композитором для кращого та точнішого визначення нового унікального театального бренду, який йому належав.

Творчості М.Кагеля, та зокрема «Державному театру» присвячений розділ дисертації Е.Махрової<sup>1</sup>. Також інструментальному театру М.Кагеля присвячена стаття В.Петрова<sup>2</sup>, а також К.Фішер-Локхед<sup>3</sup>.

Наведемо декілька визначень поняттю *інструментальний театр*. Наприклад, музикознавець Т. Чередниченко наголошує: «Інструментальний те-

<sup>1</sup> Махрова Э. В. Оперный театр в культуре Германии второй половины ХХ века : дис. ... докт. культурологии / Махрова Элла Васильевна ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1998. – 335 с.

<sup>2</sup> Петров В. Инструментальный театр Кагеля [Электронный ресурс] / В. Петров – Режим доступа: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05\\_-\\_05\\_Petrov.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Fisher-Lochhead Ch. Mauricio Kagel's Staatstheater [Электронный ресурс] / Ch. Fisher-Lochhead – Режим доступа: <http://cflmusic.com/press/> – Дата звернення: 15.01.2016.



атр – це театр без літератури. В ньому інструменталіст або співак грають самих себе, а не перевтілюються в певних позамузичних персонажів»<sup>1</sup>. Тут відмічається позбавлення від літературної складової, проте визначення потребує деяких уточнень, адже інструментальний театр проголошує ідеї нівелювання акторської особистості, які перетворюються на ляльководів для інструментів – отже, героями є інструменти. З іншого боку, В.Петров відмічає особливу роль словесних текстів та лексичних складових, що не виконують сюжетних функцій, проте є складовими музичної партитури<sup>2</sup>. Е.Махрова наголошує на неабиякому контрасті, який створила опера М.Кагеля, що з'явилась в контексті цілковито традиційного жанру, який не допускав кардинальних реформ (згадуємо оперу Б.А.Циммерманна «Солдати»). Крім того, необхідно розуміти, що саме виникнення інструментального театру – це спроба створення чистого музичного театру, не скорегованого або обумовленого літературною складовою. Можливо, починаючи саме з виникнення цього жанру дослідникам можна буде говорити про виникнення нової (справжньої) музично-театральної традиції. Дивовижно точне визначення цьому поняттю дає в одній зі своїх лекцій Ф.Караєв: «Інструментальний театр – це, перш за все, щира у своїй наївності спроба окинути поглядом нещодавнє минуле, погляд назад, щире повернення до театру фольклорного, народного, непрофесійного, де місця традиційних масок та облич зайняли інші герої – музичні інструменти»<sup>3</sup>.

Основна ідея полягала у театралізації музикування, тобто створення виключно нової театральної мови: звук перетворювався на дію, а музичні ін-

---

<sup>1</sup> Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши. [Электронный ресурс] / Татьяна Чередниченко – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Петров В. Инструментальный театр Кагеля [Электронный ресурс] / В. Петров – Режим доступа: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05\\_-\\_05\\_Petrov.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Караев Ф. Лекция об инструментальном театре [Электронный ресурс] / Фарадж Караев – Режим доступа: [http://www.karaev.net/t\\_lecture\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lecture_instrumtheater_r.html) – Дата обращения: 15.01.2016.

струменти – на дійових осіб. Сам виконавець також знаходився на сцені як дійова особа акції, чим робив звук *видимим* та фізично присутнім. Як визначає у своїй статті К.Фішер-Локхед, «на відміну від творів у традиції драматичного, оповідально-зорієнтованого музичного театру, Інструментальний Театр не прагне змішувати музику та театр задля більш досконалого, повного цілого. Скоріше це спроба показати дії, які є втіленням одночасно музичного та театрального значення»<sup>1</sup>. Цей самий автор підкреслює прагнення традиційного музичного театру приховати потенційну «музичність» фізичних жестів та ліній рухів. Цим пояснюється прихованість оркестру, постульована у Байройті Р.Вагнером, або лише сюжетно-виправдані ансамблі на сцені (як приклад наслідування традиції наводяться «Воцтек» А. Берга, «Солдати» Б. А. Циммермана тощо).

У театрі М.Кагеля інструменти персоніфікуються як фізичні тіла, аналогічно до постатей акторів, а звуки стають їхньою функцією, яка може бути інтерпретована як опозиція театральному слову. Взаємодія музикант-виконавець, інструмент, виконуваний музичний текст може викликати певну аналогію з театром маріонеток і ляльковим театром взагалі. Своєрідним рупором цих ідей і стає інструментальний театр: подібно до ляльки, інструмент починає діяти і набуває голосу завдяки ляльководу, тобто музиканту, якій на ньому грає. А музика стає невід'ємним «дієсловом», нерозривним від жесту, слова, якщо таке з'являється і входить до тексту вистави-акції, – усього, що відбувається на сцені. Як наголошує В.Петров у статті, присвяченій вище названому твору «*Sur scene*» («Для Сцени»), музика М.Кагеля є синкретичною у своїй основі<sup>2</sup>. Таким чином, повертаючись до першооснов театру, композитор створив нову мову, яка стала суцільним запереченням класичної оперної традиції, тобто *антиоперу*, певний аналог театру абсурду на драматичній

---

<sup>1</sup> Fisher-Lochhead Ch. Mauricio Kagel's Staatstheater [Електронний ресурс] / Ch. Fisher-Lochhead – Режим доступу: <http://cflmusic.com/press/> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Петров В. «Для сцены» – первый опыт синтеза искусств в творчестве Маурисио Кагеля [Электронный ресурс] / В. Петров – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Kagel2.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.

сцені. Крім того відмітимо, що ХХ століття стало часом активізації усіх неаристотелевських систем театру, тобто почався процес повернення до нелітературного, «чистого» театру, який був заснований виключно на акторській грі, жестикуляції. Однією з причин відходу від слова як вербальної складової стала втома від надмірної конкретики та реалістичності театру. І в даному випадку інструментальний театр є прикладом музичного театру абсурду вже через відсутність літературної складової (навіть якщо актор проголошує слово, воно стає частиною музики, певної синкретичної партитури). Як наголошує у своїй монографії М.Р.Черкашина-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі»<sup>1</sup>, оперна вистава базується на поліфонічному співіснуванні трьох сюжетів: театрального, музичного та драматичного (або літературного). Отже, стосовно інструментального театру – він базується на поєднанні театральної (чисто візуальної, жестикулятивної) та музичної складових, де літературний сюжет виключається.

Звертаючись до питання дійових осіб в інструментальному театрі, наголосимо, що зв'язок опери та театру тут є не випадковим. Дієве (театральне) стає нерозривне з музичним, породжуючи новий тип безособового героя. У своїй статті «Актор та надмаріонетка» англійський режисер та художник Едвард Гордон Крег<sup>2</sup> підкреслює неприродність використання людського тіла як матеріалу через підкотрення його волі авторським текстом, який не належить актору. Крім того, режисер підкреслює, що використання людей як інструментів стало надбаним театральним прийомом, тоді, як сьогодні та майбутнє він бачить так: «Сьогодні вони [актори – О.М.] *втілюють* та тлумачать; завтра вони повинні будуть *уявляти* та тлумачити; післязавтра вони повинні будуть *творити*»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – Харків : Акта, 2015. – с. 442

<sup>2</sup> Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – С. 212–233.

<sup>3</sup> Там само. – С. 217

Цікаво, адже йдучи шляхом звільнення від актора як безпосереднього учасника драматичного дійства опера звільняється від домінування драми, чим знаходить зовсім новий шлях для свого розвитку. При цьому зберігається генетичний родовід опери, яка так чи інакше походить від театру. Цим можна пояснити зацікавленість композиторів початку ХХ століття такими різновидами театру, як театр маріонеток, ляльковий театр тощо (згадуємо «Петрушку» І.Стравінського, «Доктора Фауста» Ф.Бузони та ін.) Пізніше, вже у другій половні ХХ століття, відчувається прямий вплив інструментального театру на оперу, що проявляється зокрема у трансформуванні лейтмотивної системи до емансипації інструменту, використання його не тільки як символ героя (наприклад, в «СВІТЛІ» К.Штокхаузена), а й у ролі самого героя. Так, в опері О.Щетинського «Благовіщення» Архангел Гавріїл представлений партією фортепіано, а в опері Ф.Гласса «Ейнштейн на пляжі» партія головного героя (Ейнштейна) віддана скрипці.

У «Staatstheater» основною ідеєю композитор вважає переосмислення жанру опери як такого, беручи до уваги проблеми художньої форми, мови, драматургії тощо. Адже, розглядаючи традиційний жанр опери, М.Кагель бачить його утопічним. Це обумовлено певними кризовими явищами у розвитку тогочасного оперного театру З цього приводу влучно висловлюється Е.Махрова: «Опера викривається ним як «фабрика ілюзій» та наркотичного дурману, як один з найважливіших джерел репродукції соціальної хвороби»<sup>1</sup>. Сам композитор назвав твір «не тільки запереченням опери, а й усієї традиції музичного театру»<sup>2</sup>. Цікаво, адже тут вбачається явний зв'язок з ідеями *антитеатру* як результату цілковитого розчарування старими формами як хибними та прагненням створити, а скоріше, відшукати щось «справжнє». Отже, виникла необхідність озвучити новий жанр як *антиопера*. Новий симбіоз театрального та музичного стає в творчості М.Кагеля не гармонійним ансам-

---

<sup>1</sup> Махрова Э. В. Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века : дис. ... докт. культурологии / Махрова Элла Васильевна ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1998. – С.93

<sup>2</sup> Там само. – С. 76.

блем, а складним абсурдистським контрапунктом дії та звуку. Таким чином, інструментальний театр, так само як і хеппенінг, стає тут новою формою для музичного висловлювання, і межі між цими жанрами дедалі стають все менш вираженими. В американському музикознавстві з'явився спеціальний термін – *action music* (автором якого, як не дивно, став режисер А.Хічкок), який О.Дубінець перекладає як «музика-процес». Візуальний ряд став на один рівень із звуковим, проте не завжди рухаючись з ним в одному логічному напрямку. Таки чином, для аналізу цього твору вже не працюють старі закони драматургії, адже це є «дія» нового порядку. Своєї черги В.Петров розглядає інструментальний театр як різновид перформансу – специфічному виду музичного акціонізму<sup>1</sup>.

У Staatstheater композитор збирає до арсеналу весь апарат, вживаний у традиційній опері: тут присутні солісти, оркестр та хор. Також в загальну партитуру вписуються балетні номери. Проте незвичним є робота з цим матеріалом: наприклад, солісти виступають переважно в ансамблевому співі, хористи співають соло, а для хореографічних номерів не потрібні професійні танцівники. Таким чином підкреслюється певний дилетантизм, чим відбувається спроба заперечення непохитної багатовікової оперної традиції як аксіоми.(закону).

Якщо розглянути композицію «Staatstheater», його задум, то можемо бачити метод композитора, який несе в собі ідею заперечення: в опері відсутній сюжет, місце та час дії, взагалі лібрето або будь-який вербальний текст. Єдине, про що можна говорити, розглядаючи твір як театральний жанр – це присутність сценічних *подій*. На цьому принципі будується композиція та драматургія твору. Поділ частин відбувається за чітким алгоритмом, а саме за принципом критично-аналітичного підходу до оперного жанру (назва кожної

---

<sup>1</sup> Петров В. Инструментальный театр Кагеля [Электронный ресурс] / В. Петров – Режим доступа: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05\\_-\\_05\\_Petrov.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf) – Дата обращения: 15.01.2016.

з частин відповідає одній з галузей, які тим чи іншим чином стосуються оперного мистецтва). Назви частин дають умовну програмність, якщо в даному творі доречно використовувати цей термін, а саме: «Репертуар, сценічна концертна п'єса», «Einspielungen, музика для гучномовців», «Ансамбль для шістнадцяти голосів», «Дебют для шестидесяти голосів», «Сезон, зінг-шпіль в 65 картинах», «Поточний репертуар, інструментальна музика в дії», «Kontra-dance, балет для нетанцюристів», «Вільний хід, ковзна камерна музика», «Паркет, концертні масові сцени».

Виникають питання: яким шляхом йшов композитор у переформатуванні такого, здавалося б, консервативного жанру як опера? У якому значенні ми можемо говорити про театралізацію і як можна розрізнити інструментальний театр і власне театральні форми? Для того, щоб дати відповіді на ці питання, потрібно звернутися до самого поняття театру. Узагальнюючи різні визначення, які можна знайти у енциклопедичних виданнях, виділимо основні дві іпостасі театру як явища: з одного боку існує поняття театру як архітектурної споруди, певного місця для дійства, арени, з іншого – термін *театр* уособлює собою мистецтво лицедійства, акторського перевтілення. Бачимо, що театральність інструментальної музики М.Кагеля має дещо іншу природу, яка відмінна від уявлень про театр як мистецький рід. Перш за все, це полягає у відсутності будь-якого вербального джерела, яке могло би виконувати функцію лібрето, до того ж тут немає актора, який перевтілюється в образ «іншого», стає дійовою особою. Поняття *інструментальний театр* передбачає зміщення центру з вербального до абстрактно-звукового аспекту, якому він надав форму театрального дійства, видовища, вистави. Можна сказати, що інструмент в руках музиканта виконує функцію маски в античному театрі, тоді як сам музикант уподібнюється актору, характер якого визначає його маска, тембр інструмента, на якому він грає.

Цікавим є той факт, що жанр інструментального театру знайшов свого розвитку в американській музиці, зокрема у творчості Дж.Кейджа. Не зважаючи на виключну відмінність традицій та умов створення, присутні спільні

риси в антиоперах Дж.Кейджа та М.Кагеля. Відмітимо також інший оперний твір американського композитора Ф.Гласа, який, подібно до інструментального театру, пішов шляхом ненарративного театру, проте утворив інший неповторний жанр.

Розглядаючи картину, що склалась в американській опері, особливо в період, починаючи з останньої третини ХХ століття, бачимо наступні особливості. Два фактори формували оперний театр в Америці: з одного боку це був мюзикл, з іншого – панування європейської класичної та романтичної опери на оперних сценах. Наприклад, як відмічає дослідник американської музики ХХ століття О.Манулкіна, «з 1908 по 1935 роки генеральним менеджером Метрополітен-опера був італійський імпресаріо Джуліо Гатті-Казацца. В Метрополітен він прийшов разом з Артуро Тосканіні з театру Ла Скала, директором якого був протягом 10 років»<sup>1</sup>. Зрозуміло, адже панування італійського імпресаріо на головному оперному майданчику країни гарантувало наявність, так би мовити, «безпечного», перевіреного часом репертуару, який міг би гарантувати комерційний успіх театру. І як опозиція – існував Бродвей з зовсім іншою репертуарною політикою та спрямованістю, хоча більш відкритий до нової опери (згадуємо, що саме Бродвей Дж.Гершвін обрав для прем'єри «Поргі та Бесс» восени 1935 року).

Ще одним прикладом інноваційного музичного театру можна назвати творчість **Джона Кейджа (1912–1992)**, яка є своєрідним театром абсурду. Принцип пошуку та створення нової музичної реальності, що охоплює весь творчий спадок композитора, є тим самим вікном, в яке так прагнули вистрибнути представники французького театру абсурду 50х років ХХ століття. Ю.Холопов назвав Дж.Кейджа першим авангардистом так званої другої хвилі, який майже на двадцять років попередив її появу у 1948 році<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 305

<sup>2</sup> Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Ю. Холопов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : мат-лы науч. конф. – М., 2004. – С. 81.

Здається, творчість композитора сприймається все більш актуальною з кожним днем, його постаттю цікавиться все більше музикознавців. Серед них можна назвати провідних: О.Манулкіну (в її монографії «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века»)<sup>1</sup>, О.Григоренко («Джон Кейдж. Творчество»)<sup>2</sup>, М.Переверзеву («Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика». До цього можна додати чималу кількість статей)<sup>3</sup>. Також велика увага звертається на творчість композитора у працях, пов'язаних із дослідженням новацій у композиційно-формотворчому аспекті<sup>4</sup>. Не можна обійти і філософські трактати, лекції самого Джона Кейджа (наприклад, «Тишина»<sup>5</sup> та ін.) У більшості публікацій охоплені майже всі жанрові сфери, в яких працював композитор, хоча він нерідко змінював традиційні уявлення про той чи інший жанр. Також необхідно відмітити статті М.Переверзевої, в яких наводиться докладний аналіз так званої оперної творчості Дж.Кейджа, яка була представлена циклом з п'яти **Європер**, які свого часу стали справжньою сенсацією і викликали найрізноманітніші відгуки преси і полярні враження публіки. Кейджа можна назвати послідовником реформаторських ідей Р. Вагнера у тому відношенні, що він сприймав оперу як синтетичний продукт. І якщо Р. Вагнер наголошував на важливості поєднання в одній особі композитора і автора словесного тексту, Кейдж пішов ще далі. У Європерах його внесок як композитора не можна відокремити від ролі Кейджа-творця ідеї, а також сценографа, режисера, слухача, хореографа тощо.

Важливо наголосити, що не лише Європери, але й усі твори композитора можна розглядати в контексті такого явища, як інструментальний театр

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.

<sup>2</sup> Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. – К. : Муз. Україна, 2012. – 228 с.

<sup>3</sup> Переверзева М. «Европеры» Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Электронный ресурс] / Марина Переверзева – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Cage\\_Europeras.htm#\\_ftn10](http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras.htm#_ftn10) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>4</sup> Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

<sup>5</sup> Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова 2012. – 382 с.



(Згадаємо М.Кагеля та його «Державний театр»). У подальшому такий «штучний» синкретизм став основою нових жанрів – *хеппенінгу* та *перформансу*. Ці поняття можуть стати для дослідника ключем до розуміння інструментального театру Дж.Кейджа.

Вся творчість композитора полягала у порушенні кордонів музичної композиції: наприклад, використання у ролі музичних інструментів різних побутових предметів, тобто видобування різного набору звучань з оточуючого світу. Сам підхід до процесу написання музики уподібнюється праці винахідника. Прикладом може бути винахід препарованого фортепіано. Цікаво, адже навіть якщо Дж. Кейдж користується музичним інструментом, він все одно відчуває потребу «винайти» його заново. Бачимо, що для нових форм композитору необхідний виключний, ексклюзивно-новий матеріал.

Користуючись власним унікальним методом, композитор разом з тим завжди відштовхувався від загальноприйнятих форм і поступово рухався у бік Неможливого.<sup>1</sup> Працюючи над твором, він перш за все ставив під сумнів основні, здавалося б, аксіоми композиторського мислення і технічних навичок. Це підтверджує розмова Дж.Кейджа з його вчителем А.Шенбергом. Останній висловив критичні судження з приводу професійних перспектив свого учня. Він був переконаний: Дж. Кейдж ніколи не зможе стати композитором, адже, не маючи почуття гармонії як основи музичної мови, він «підійде до стіни та не зможе крізь неї пройти». На що слідувала відповідь: «Тоді я присвячу все життя, аби розбити головою цю стіну»<sup>2</sup>.

Згадаємо, що протягом довгого періоду інструментальна музика поступово звільнялася від влади слова та своїми засобами передавала зміст. Європи стали певною кульмінацією абстрактного інструментального театру, символом остаточного звільнення від слова не лише у логіко-смісловому, але й

---

<sup>1</sup> «Он [отец] как-то сказал мне, что, если кто-то говорит «не могу», то это указывает на то, что это нужно делать [...]» - Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Джон Кейдж // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : мат-лы науч. конф. – М. : Московская гос. консерватория, 2004. – С. 16.

<sup>2</sup> Там само. – С. 18.

синтаксичному вимірі. Чітке, ідеально сконструйоване у класичному театрі поняття драматургії композитор заміняє методом колажу та алеаторики, чим створює неповторну нову форму вислову. Тут можна говорити про певне «оживлення», тобто персоніфікацію як музичної мови, так і музичної форми. Остання частково керується принципом випадковості і тим самим ніби «оживає», проростає та до якоїсь міри діє за власною волею. Проте цікаво, що даний підхід є протилежним театралізації інструментальної музики на основі принципу програмності, що досягла свого апогею у ХІХ ст. Це стосується і більш ранніх періодів. Наприклад, діалектичної драматургії сонатної форми у Бетховена, або впливів театру на інструментальну музику Моцарта тощо.

Неабиякої парадоксальності набуває звернення Кейджа до жанру опери. В 1985 році, коли художні керівники Франкфуртської опери Хайнц Клаус Метцгер та Райнер Рін запропонували йому написати дещо на кшталт панегірику європейській опері, Кейдж звертається до цього жанру вперше. Безумовно, це було відкриття як для самого композитора (якому вже на той час виповнилось 73 роки), так і для світу, адже, пішовши як зазвичай виключним, своїм шляхом, автор створив те саме «дещо» оригінальної форми та невизначеного жанру: з'явилися Європери 1 та 2. Була створена особлива композиція, побудована методом колажу з різних за часом появи та стилістикою оперних шедеврів від Глюка до Пуччіні<sup>1</sup>. Безумовно, сам експеримент звернення до американського композитора-новатора, який раніше не працював у сфері опери, був неабиякою сміливістю з боку художніх керівників. І дійсно, Європери стали безпрецедентним явищем – певними анти-операми (згадуємо по-

---

<sup>1</sup> Деякі з них: «Орфей» Глюка, «Дідона та Еней» Пьорселла, «Миньон» Тома, «Севільський цирульник» та «Попелюшка» Россіні, «Любовний напій» Доніцетті, «Ідомей», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Викрадення з Сералія», «Чарівна флейта», «Так вчиняють усі» Моцарта, «Фіделіо» Бетховена, «Перікола» і «Казки Гофмана» Оффенбаха, «Фауст» та «Ромео і Джульєтта» Гуно, «Фрайщюц» Вебера, «Травіата», «Ріголетто», «Грубадур», «Бал-маскарад», «Сила долі» та «Фальстаф» Верді, «Джоконда» Понк'єллі, «Летючий голландець», «Лоенгрін», «Тангейзер», «Валькірія», «Парсифаль» та «Золото Рейна» Вагнера, «Кармен» Бізе, «Борис Годунов» Мусоргського, «Пікова дама» і «Євгеній Онегін» Чайковського, «Продана наречена» Сметани, «Пеллеас і Мелізанда» Дебюссі, «Весела вдова» Легара, «Летучая миша» Штрауса, «Богема» Пуччіні та ін.

няття *антитеатру*, що за своєю сутністю дуже близьке поняттю *театру абсурду*<sup>1</sup>). *Анти*, тобто заперечення, виділяється окремо як метод, проте метод саме «детермінованого заперечення», де створена опера як жанр повинна заперечувати сама себе<sup>2</sup>. Тут необхідно підкреслити, що мова йде про *перше* заперечення (згадуємо третій закон діалектики), без якого неможливе власне і друге (де перше – стирання, руйнування старих спорожнілих форм, друге – будівництво нової живої ідеї, вихід на новий виток розвитку).

Як пишуть дослідники, сама назва *Europera* несе в собі певний орієнтир, ніби автор говорить не тільки про зверненість до європейської традиції: фонетично вона звучить як *your opera* – тобто, *ваша опера*. У зв'язку з цим виникає одразу залежність від того факту, що Америка не мала власної оперної традиції (за винятком доволі рідких виконань опер Россіні та Моцарта, що почались в середині XIX століття). Створюється певний образ композитора-американця, над яким не висить тягар багатівікової оперної традиції, образ чужинця, який гіпотетично може сприймати зразковий оперний твір XVIII-XIXст. просто як абсурдний колаж арій та інтерлюдій. Опера Дж. Кейджа втрачає елемент оповідності, підкорення вербальній логіці: усі тексти, що звучать під час виконання, або існують у вигляді текстових псевдо-програмок з абсурдним набором окремих фраз з різних опер (наприклад, фрагменти з «Парсіфаля», «Казок Гофмана», «Бориса Годунова» тощо), які розцінюються не більше, ніж шум<sup>3</sup>. Адже насправді немає більш неприродного та штучного жанру, ніж опера (напевно, саме завдяки цим ознакам вона

---

<sup>1</sup> Пави П. Антитеатр // Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с франц., под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – С. 17.

<sup>2</sup> «Вместо того, чтобы отрицать оперу, взяв другую форму музыкального театра, Кейдж выбрал «детерминированное отрицание» оперы в гегельянском смысле, то есть такое, в котором то, что подвергается отрицанию, включено во всей полноте в саму форму отрицания, составляя специфическую суть отрицания и будучи устранено внутри него...» Цит. за: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 695.

<sup>3</sup> «Мы хотим завладеть этими шумами, контролировать их и использовать – не как акустические эффекты, а как музыкальные инструменты» - Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова 2012. – С. 13.

є невичерпною та завжди актуальною, у тому числі і для Дж Кейджа). І в Європерах абсурдність поєднання непоєданого, фантазмагоричність та ірраціональність використання фрагментів світової оперної скарбниці (скарбниці – для європейців, для людей, які навчилися читати мову, вивчаючи її протягом століть) є певним негативом, задзеркаллям – а з рештою і самою оперою в чистому вигляді, оперою, яку чує людина, що «пропустила» останні чотири століття. З одного боку – заперечення традиції, власне «трагедія мови» (згадуємо маніфести Ежена Іонеску стосовно театру абсурду), з іншого – ностальгія за цілими епохами, що дали численну кількість оперних шедеврів, і скаргу з приводу того, що все в минулому. Мимоволі виникає образ чужинця (в особі Дж.Кейджа), який у передчутті кінця світу збирає щось подібне до Ноева ковчега, намагаючись встигнути «схопити» та забрати з собою у новий світ дещо з найкращого у старому. Так чи інакше – це погляд зі сторони, і, напевно, не випадково – зі сторони «іншого світу», що стосується не тільки іншого континенту, а й абсолютно «іншого» композитора. «Можна припустити, що, запрошуючи в німецький театр американця з подібними поглядами на оперний жанр, замовники планували крупномасштабну провокацію. Проте результатом була, як сформував споглядач [Piccolomini], «прощальна хвалебна пісня провідному романтичному музичному жанру»»<sup>1</sup>.

В цілому було написано два диптихи Європер: 1 & 2 (1987, прем'єра у Франкфуртському Шаушпільхаузі), 3 & 4 (1990, прем'єра Лондонський оперний фестиваль), а також Європера 5 (1991, прем'єра Буффало, Північноамериканський фестиваль нової музики). В кожній опері композитор обирав особливий, неповторний склад, в окремих частинах додаючи до звучання акустичних інструментів магнітофонні записи<sup>2</sup>. Цікаво, що вокалістам не

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – с.694.

<sup>2</sup> Європери 1,2 були написані для вокалістів та 28 музикантів: 5 сопрано, 2 меццо-сопрано, 2 контральто, 4 тенори, 3 баритони, 3 баси, 3 флейти, 3 гобоя, 3 кларнети, 2 фаготи, 2 скрипки, альт, віолончель, контрабас, стрічка, орган, танцюристи. Європера 3: 6 вокалістів, 2 фортепіано, 6 грамофонів, сценічне освітлення (72-96 прожекторів), магнітна стрічка. Європера 4: сопрано, меццо-сопрано, фортепіано, магнітна стрічка,

віддається роль солістів у класичному розумінні цього слова, вони виступають не тільки у рівному значенні (а інколи, навіть, і кількості: наприклад, Європери 1,2) з інструментами (умовно кажучи, оркестром), а й навіть зі сценографією, хореографією та освітленням, що також стають матеріалом загального сценарію-«партитури».

З принципом композиції можна пов'язати два поняття, які дадуть чи не найповнішу картину нового методу, а саме: колажу та алеаторики. Безумовно, що стосується новизни та історії виникнення цих технік як таких, Кейдж не був першим. Як пишуть автори підручника «Теория современной композиции»<sup>1</sup>, перші приклади алеаторики (та комбінаторики) зустрічаються в творах композиторів (зновуж-таки, американських) Ч.Айвза (фортепіанні сонати I – 1910, II – 1915), Г.Кауелла (принципи комбінаторики у Струнному квартеті №3 «Мозаїчному» – 1930). Вже в цих творах з'являється дуже серйозний поворот у композиторському мисленні, принципах формотворення: композиція вже не є сталою, фіксованою формою, музика сприймається не як витвір, а як процес. Таким чином, створюється мінлива форма, яка не тільки допускає можливість імпровізації, що додає певної свободи, а й є уособленням процесу «дотворення» у одиничному виконавському акті композиційного цілого.. Найголовнішим також було те, що автори у філософському плані, так би мовити, змінили знаки пунктуації: тобто замість крапки або знаку оклику в кінці твору вони ставлять знак питання. Твір більше не є остаточним непопущним ствердженням композитора, його волею та абсолютним вираженням, тепер – це є процес творіння, незакінчений та невідомий, вільний та небезпечний. Саме цей принцип випадковості став основним законом формотворення у Європерах: варіанти обиралися у результаті гадання за давньокитайською «Книгою змін» (інша назва – «І-Цзин»). Для обрання реквізиту було використано Уебстерський словник (американський словник англійської мо-

---

освітлення. Європера 5: 2 співаки, фортепіано, магнітофонний програвач, магнітофонна стрічка, освітительна техніка.

<sup>1</sup> Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

ви, перше видання – 1828р.<sup>1</sup>). За словами О.Манулкіної, таким чином на сцені з'явилися каное, гондола, фургон тощо. Зауважимо, що в цьому випадку не коректно говорити про наявність партитури, адже композитор замість неї запропонував певний сценарій усього дійства, певні настанови для колективної творчості, яка у великій мірі керується принципом випадковості. Тут доцільно відмітити, що особливо важким для музикознавця є зрозуміти, що було первинним матеріалом, з яким композитор «прийшов до театру». З цього питання бракує відкритої інформації, проте деякі висновки можна робити, користуючись авторськими вказівками та коментарями, а також записами вистав (Європера 5 – повністю, Європери 1-4 – фрагментарно). Важливо, адже для дослідника в цих обставинах змінюється сам підхід до аналізу твору. Виникає необхідність умовного його розділення на два об'єкти (складові): перший – композиторські наміри, ідеї, сценарна основа твору, другий – кінцева вистава, яка є остаточним твором у старому розумінні цього слова.

Отже, бачимо з авторських вказівок, що принципу алеаторики підпорядковувалась не тільки музична тканина, а й усі засоби виразності, які, як вже було наголошено, вважались композитором рівноправними «учасниками» опери. Це фрагменти класичних опер, костюми, декорації хореографія, світло. За таких умов кожна складова починає жити своїм життям, що створює поліфонію нового типу. Таким чином, руйнація закритої системи театральних умовностей здійснюється всіма засобами: наприклад, не пов'язаний з сюжетом сценічний реквізит виступає символом, протилежним прикладу із чехівською «рушницею на стіні». Саме у відсутності зв'язку між *предметом* та його конкретною *функцією* в дії полягає основна ідея абсурду. Створюється враження, наче композитор «стирає» надбану людством культуру, створюючи певну *tabula rasa*, на якій потім можна буде побудувати нове мистецтво.

---

<sup>1</sup> Переверзева М. «Европеры» Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Электронный ресурс] / Марина Переверзева – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Cage\\_Europeras.htm#\\_ftn10](http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras.htm#_ftn10) – Дата обращения: 15.01.2016.

Відмовившись від поняття *opus unicum* вже на етапі створення сценарію (партитури), а потім і у процесі побудови вистави у колективній творчості, композитор змінює ідею театральної вистави. Замість фабули «актор – слухач», «те, що віддається – те, що сприймається», він створює нову формулу театального спілкування, яка являє собою вільний простір взаємного обміну між публікою та виконавцями. Доцільно тут навести слова самого композитора: «Сьогодні мистецтво, замість того, щоб бути певним об'єктом, створеним однією особистістю, стає процесом, який приводить до руху група людей. Мистецтво соціалізується. Зараз це не є особа, яка щось проголошує, проте люди, які роблять дещо, що дає кожному (включаючи тих, хто в скруті) можливість набути досвід, який би вони не могли отримати іншим шляхом».<sup>1</sup>

Таким чином, спосіб композиції нагадує просту гру випадковостей. Навіть сам Кейдж більш схильний був віддати собі роль дизайнера скоріше, ніж композитора. Принцип індетермінізму в творчому кредо автора цілком змінює уявлення про написання музики, адже остання не може більше бути під цілковитим контролем творця – вона може жити самостійно, маючи відносну свободу. Також такий метод є протилежністю поняття «опус», заперечує ознаку створеного, закінченого, авторського «продукту». Європери 1, 2; 3, 4 – ці назви творів нагадують назви вистав драматургів театру абсурду (наприклад, Театр I, Театр II). Також схожим є ставлення до персоніфікації дійових осіб: відсутні імена персонажів. Показовим це є і для самої композиції твору: наприклад, частини диптихів (1 та 2, 3 та 4) відіграються роль дій опери в класичному розумінні цього слова, тоді як *події* (happenings), на які вони, своєї черги, поділяються, виконують умовну роль картин і сцен..

Європери стали уособленням так званої «години нуль»<sup>2</sup> оперної культури, символом музичного театру абсурду, за яким «пустота» не могла (за за-

---

<sup>1</sup> Кейдж Дж. Автобіографіческое заявлєние / Джон Кейдж // Джон Кейдж. К 90-лєтїю со дня рожденїя : мат-лы науч. конф. – М. : Московская гос. консерваторїя, 2004. – С. 152.

<sup>2</sup> Зєнкін К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры / К. Зєнкін // Джон Кейдж. К 90-лєтїю со дня рожденїя : мат-лы науч. конф. – М., 2004. – С. 67.

гальними законами природи) тривати довго. Таким чином, намічаючи напрям майбутнім дослідженням, відмічаємо цікаву рису (навіть, скоріше, тенденцію): особистісну авторську відстороненість композитора. Цикл Європер – певний документ (або діагноз?), метод створення якого мав вкрай об'єктивований характер (всеохоплюючий принцип алеаторики в певній мірі навіть звільняє композитора від відповідальності за результат). Крім того, позиція автора-споглядача позбавляє твір від будь-якого натяку на суб'єктивне, загострено експресіоністичне, «болюче», що ставить перед дослідником нові питання про природу цього явища як витвору мистецтва.

Ще одне явище в американській опері, яке дійсно варте окремої уваги завдяки своїй унікальній природі, філософії та методу створення – це опера **Ф.Гласса – Р.Уїлсона «Ейнштейн на пляжі» («Einstein on the beach»)** з якої почалась дійсно нова епоха не тільки в американському, але і європейському музичному театрі. На відміну від циклу Дж. Кейджа, «Ейнштейна» не можна вважати чистою акцією або філософським маніфестом: це справжня авторська опера, яка стала безпрецедентним експериментальним кроком, який зробив композитор, давши новий поштовх для розвитку оперного мистецтва у багатьох напрямках аж до сьогодення.

Авторство опери в усіх джерелах розділяється між композитором Ф.Глассом та театральним режисером, автором так званого, «театру художника», Р.Уїлсоном: і в даному випадку це дійсно є показовим в плані появи нового жанру в опері – з одного боку, і в драматичному театрі – з іншого.

Невипадковим є той факт, що серед композиторів Ф.Гласс виділяв себе як першої черги *театральний* композитор, в той час, коли Р.Уїлсон оголошував усі свої драматичні вистави як *опери*. Як пише в своїй роботі дослідник творчості Р.Уїлсона В.Березкін<sup>1</sup>, зустріч митців відбулась на одній з прем'єр вистави режисера («Життя та час Іосіфа Сталіна», Нью-Йорк, 1973 рік), що одразу стало початком тісної творчої співпраці. Опера «Ейнштейн на

---

<sup>1</sup> Березкін В. Роберт Уилсон. Театр художника / В. И. Березкин. – М. : Аграф, 2003. – 496 с.



пляжі» стала жанровим дебютом як для режисера (в опері), так і для композитора (в драматичному театрі). Особливо цікавим був метод написання (якщо в даному випадку влучно говорити про написання) твору: замість лібрето Р.Уїлсон пропонує Ф.Глассу певні схематичні картинки (так звану «візуальну книгу») – ескізи майбутньої сценографії, яка потім повинна була стати першоджерелом «аудіокниги» (власне, музики). Особливу цікавість представляє така перверсія процесу створення опери: від сценографії (або лібрето) – до музики (і тільки потім – до вербальної складової). Крім того, показовим було повне творче порозуміння композитора та режисера, адже візуально та музично опера створювалась майже паралельно, та жоден з митців не підозрював про дії іншого. Таким чином з'явилися так звані «візуальна книга» Р.Уїлсона та «аудіокнига» Ф.Гласса, які поєдналися вже на етапі заключної роботи над виставою. На цьому фінальному етапі творчий процес набув принципу комбінаторики, адже музичний текст нашаровувався, «одягався» на фігуративні мізансцени режисера. Тут не можна не згадати принцип композиції Дж.Кейджа, який у циклі з п'яти Європер слідував схожому сценарію, правда, користуючись іншим принципом та називав композицію «сценарієм».

Вже на рівні ідеї цей твір є певним музичним театром абсурду. По-перше, відсутність історії, сюжетної лінії та повна абстрактність оповідання (яке, як не дивно, безумовно, присутнє) змушує звертатись до іншої моделі сприйняття твору: тут маємо не історію з життя Ейнштейна, а певну «поетичну медитацію про Ейнштейна» [В.Березкін]. Унікальною є також партія головного персонажа, адже вона написана для скрипки (відомо, що за життя А.Ейнштейн захоплювався грою на скрипці). По-друге, дійсно новаторським та неабияк влучним є включення текстів Крістофера Кноулса – 17-річного аутиста, якого Р.Уїлсон привів в театр з метою використання його беззмістовних, на перший погляд, висловлень, а також імпровізацій в своїх виставах. Найголовнішим було те, що режисер сприйняв алогічність, незв'язність та хаотичність цих текстів як поетичне, «видобув» новий сенс з незрозумілого, а

також досягнув неабиякої музичності вербальної мови, що було втіленням найяскравіших рис естетики абсурду.

Про саму виставу в своїй книзі про творчість Р.Уїлсона говорить А.Холмберг<sup>1</sup>, роблячи акцент на особливостях сценографії.

Особлива, неповторна композиція та драматургія твору була також обумовлена «візуальною книгою»: опера складається з чотирьох актів, які розділені інтерлюдіями, так званими *Knee Plays*, що представляли собою дуетні сцени перед закритою завісою. Вони мали окрему оповідальну структуру, яка проходила окремим пластом, паралельно з актами.

Акти, своєї черги, будувались на трьох головних мотивах або ескізах: *Train* (Потяг), *Trial/Bed* (Суд/Ліжко), та *Field/Space Machine* (Поле/Космічний корабель). Умовно позначені в партитурі літерами А, В та С, ці мотиви з'являються у різних комбінаціях та трансформаціях в кожному акті, набуваючи з новими проведеннями варіативного розвитку (таблиця 1.1).

Таблиця 1.1.

## Композиція опери Ф.Гласа «Ейнштейн на пляжі»

	Act I		Act II		Act III		Act IV	
<i>Knee Play 1</i> (хор, електроорган)	<p><u>Sc. 1</u> А: <i>Train</i> (ансамбль, голос, хор)</p>	<i>Knee Play 2</i> (соло скрипки)	<p><u>Sc. 1</u> С: <i>Dance 1</i> (<i>Field with Spaceship</i>) (ансамбль, голос, хореографія)</p>	<i>Knee Play 3</i> (хор а capella)	<p><u>Sc. 1</u> В: <i>Trial/Prison</i> (хор, електроорган, ансамбль)</p>	<i>Knee Play 4</i> (хор, скрипка)	<p><u>Sc. 1</u> А: <i>Building</i> (ансамбль, хор)</p>	<i>Knee Play 5</i>

<sup>1</sup> Holmberg A. The theatre of Robert Wilson [Електронний ресурс] / Arthur Holmberg – Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?id=GAjTK98rIwC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> – Дата звернення: 15.01.2016.



рахування використовувалось на репетиціях, коли з'єднувалися «візуальна» та «аудіокниги» суто технічно, в очікуванні на лібрето, коли Ф.Гласс вирішив залишити саме такий текст<sup>1</sup>. Таким чином виникає відчуття повної відстороненості, адже розриваються будь-які зв'язки з реальністю.

Вокальна мова стає інструментальною, виводячи на перший план фактуру замість мелодії як основної музичної думки. Музична тканина складається з повторюваних поспівок-паттернів, що сольфеджуються вокалістами на фоні електронного супроводу. Виникає відчуття «закільцованості», певної механістичності, що бере свої корені у класичному репетитивному мінімалізмі. В опері «Ейнштейн на пляжі» цей метод розвитку набуває глобального характеру, вступаючи у супереч із законами оперної драматургії, та створюючи нескінченний рух із поспівок, основним видом розвитку яких є механічне повторення та незначне варіювання. Наголосимо: що механістичність, яка була характерна для мінімалізму, стосувалась майже виключно інструментальної музики, тоді як в «Ейнштейні» вона набуває зовсім іншого змісту. Нашаровуючись на сценографію (яка в даному творі є такою ж вагомою, як і музика), прийом механістичного повторення поспівок-паттернів є певною маскою для виконавців. А відсутність драматичного розвитку, взагалі будь-якої «театральності» утворює нову логіку викладення, яка сприймається як абсурд<sup>2</sup>. Тут можна згадати цитату Р.Уїлсона про принцип механістичності на сцені: «В театрі все повинно бути механістичним. Коли актор доводить свою гру до автоматизму, він стає вільним. Тільки механіка дає свободу»<sup>3</sup>.

Отже, можна зробити висновок, що, відмовившись від слів у лібрето, від логіки в звичному розумінні цього слова, Ф.Гласс як би звільняється від звичного, зрозумілого – власне, від історії, що є одним з прагнень та втілень

---

<sup>1</sup> Показовим є той факт, що в усіх трьох операх, присвячених видатним постатям (які стали певним циклом в творчості композитора), використовуються «незвичні» мови: в «Сат'яграха» (1980) використаний санскрит, в «Ехнатоні» (1984) - неіснуючі мови.

<sup>2</sup> Ф.Гласс не визнавав термін «мінімалізм», натомість йому був ближчий вираз «музика з репетитивними структурами».

<sup>3</sup> Должанский Р. Роберт Уилсон: Слушать телом и говорить телом / Р. Должанский // Режиссёрский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. – М. : Московский Художественный театр, 1999. – С. 415–416.

естетики абсурду. Таким чином автор йде від оповідності до поетичності, від логічної спрямованості до абстрактної незаданості.

Додамо, що така абстрактність викладення та художнього бачення «продукту» композитором була доволі незвичною: опера вже на рівні задумки передбачала вільне «відвідування», адже глядач міг зайти та вийти в будь-який час вистави<sup>1</sup>. Виконавці, своєї черги, були позбавлені до самої прем'єри інформації щодо тривалості опери (4,5 години). З одного боку, це дуже цікавий принцип роботи з акторами деяких кінорежисерів (а Ф.Гласс є насамперед кінокомпозитором), який дозволяє позбутись особистісного з боку акторів. З іншого боку – це принцип, протилежний поняттю *opus unicum*, яке так чи інакше завжди супроводжувало художній твір, підкреслюючи його завершеність та унікальність.

Переходячи до узагальнень, відмітимо, що остання третина ХХ століття для європейської та американської опери стала, першої черги, часом змін та сміливих експериментів. Окрім того, саме тоді почався час розмиття географічних кордонів, що сприяло створенню єдиного культурного поля, на якому з'явилися твори однакових жанрових сфер (наприклад, інструментальний театр Дж. Кейджа, М.Кагеля, Ф.Караєва тощо). Також відмітимо факт, що жанр інструментального театру ототожнюється із театром абсурду, що, перш за все, обумовлюється його ненарративною природою. Такі якості інструментального театру як індетермінізм, абстракція викладення, а також відсутність жанрових, стилістичних та програмних орієнтирів стає більшим доказом належності до естетики театру абсурду.

Говорячи про театр художника Уїлсона-Гласса, на прикладі опери «Ейнштейн на пляжі», бачимо наступні закономірності. Першої черги, це абсолютно унікальне лібрето, яке виконує функцію скоріше музичну, аніж оповідальну (механістичність сольфеджування та тексти, що ніби існують паралельно з музичним матеріалом – сприймаються як фон-радіо). Подібне нівелювання вербальної складової – коли сценографія стає лібрето – звільняє від

---

<sup>1</sup> Тут бачимо повну протилежність театру Р.Вагнера.

диктату слова (та історії). З іншого боку, це втілення філософії нескінченності, адже глядачі можуть вільно заходити та виходити із зали під час вистави, що протиставляє твір закінченій моделі *opus unicum*, подібно до інструментального театру.

Якщо уважно поглянути на ці явища, бачимо, що їхнє виникнення – симптом пошуків нової мови, а також нової філософії у музичному театрі. Окрім того, це спроба створити унікальне, нове оперне мистецтво, яке існує поза сталих традиційних жанрових канонів. Таким чином, антиопера не може розцінюватись як самостійний жанр та саме з цієї причини охоплює настільки різні та несхожі між собою музично-театральні твори. Можна визначити антиоперу як певну гру у заперечення традиційної опери, подібно до антитеатру, гру у її пошук.

Підкреслимо нове ставлення до тексту, а також його авторства: змінюється роль композитора (у випадку з інструментальним театром він стає режисером, у театрі художника – співавтором *із* режисером). Виникає новий синкретизм, що полягає у невід’ємності музичної та сценічної складових, їхня взаємневід’ємність. В інструментальному театрі автори йдуть далі: вони відмовляються від тексту як такого, використовуючи фрагменти інших творів як певних «семплів», або різних прийомів, створюючи певну «гру» в оперу. У даному випадку, мистецтво як об’єкт замінює стале протягом століть мистецтво як процес.

### 1.3.3 Тотальний театр «та інші»: новації в опері XXI століття

Сучасна опера існує сьогодні майже поза жанрових критеріїв, що у деякій мірі є наслідком розпаду форми та жанру, який бере свої корені в естетиці театру абсурду. З іншого боку, прагнення глобалізації витворів мистецтва шляхом застосування мультимедіа та електроніки майже унеможливорює існування жанру опери «у чистому вигляді».

Одним з прикладів може бути опера нідерландського композитора **Л. Андріссена (1939) «Смерть Композитора: РОЗА – Коняча драма» (1993 –**

1994)<sup>1</sup>, створена за сюжетом одного з десяти лібрето англійського кінорежисера П.Грінуея, присвячених темі смерті композиторів<sup>2</sup>. Постановка опери втілена в однойменному повнометражному кінофільмі П.Грінуея (така концепція ототожнює жанри: фільм П.Грінуея та опера Л.Андріссена. Виникає аналогія з оперою Р.Уїлсона – Ф.Гласа «Ейнштейн на пляжі»). Твір є втіленням радикального режисерського бачення тотального «artwork» або «mega-cinema»<sup>3</sup>, що є результатом реконструкції лібрето та драматургії опери. Цікаво, адже ідеї реформування лібрето також втілені в цьому творі: слово переосмислюється не тільки як акустичний звук або змістова ланка – воно стає візуальною складовою у вигляді титрів-фону, на якому розгортається дійство. Як наслідок, вбачаємо «злиття» жанрів кінематографу та оперного мистецтва, де кінематографічне заміщує театральне, а у даному випадку – існує незалежно.

Справжній, «достовірний» театр абсурду в контексті сучасної опери представляє собою «Навігатор» («**The Navigator**», 2008) композиторки Лізи Лім (1966) на лібрето Патріції Сайкс. Класичне поєднання ірраціонального сюжету із персонажами, позбавленими будь-яких характеристик (Навігатор, Стара, Кохана, Шут) втілюється в лібрето, подібно до п'єс класиків театру абсурду. Музичний текст опери являє окремий інтерес, адже є прикладом неабиякої експресивності вокального викладення, яке у певній мірі переходить межу раціонального: вокалісти співають, кричать, видобувають тваринні звуки, тощо. Загалом поєднання такого лібрето й імпульсивної, експресивної та стилістично неоднорідної музики дає відчуття певного «биття» сенсів, неспокою та хаосу.

---

<sup>1</sup> Кіноверсія датується 1999 роком.

<sup>2</sup> Два з десяти сюжетів були присвячені реальним композиторам: Антон Веберн (1945) та Джон Леннон (1980). Також одне з імен є алюзією на С.Беккета – «Samuel Bucket (1948)».

<sup>3</sup> Brown N. Notes on ROSA, an opera on film by Peter Greenaway & Louis Andriessen [Електронний ресурс] / N.G. Brown. – 2013. – Режим доступу: <http://nicholasbrown.co.uk/writing/notes-on-rosa/> – Дата звернення: 15.01.2016.

Особливу цікавість з точки зору новацій в музичному театрі представляє опера **Х. Лахенманна (1935) «Дівчинка з сірниками» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern», 1990 – 1996)**. Авторська помітка в партитурі стає певною керівною у визначенні жанру опери: «Musik mit Bildern» («Музика з картинками»). З одного боку, наголошується на нерозривності сценічної та музичної події, а з іншого – на картинності музичної мови, її «бачимості». Крім того, автор дає ще одне роз'яснення: «театральна музика для дуже великого оркестру та солістів», де поняття «театральна музика» в певній мірі заміщує традиційний жанр «опера». Дійсно новаторським та в певній мірі абсурдиським можна назвати лібрето опери (автором є сам композитор). Назва і сюжетна канва казки Г.Х. Андерсена відіграє тут зовсім не провідну роль. Текстову основу лібрето складають листи Гудрун Еселін, відомої терористки 60х, подруги дитинства Х.Лахенманна, які вона писала з в'язниці перед тим, як була страчена. Фрагменти листів стають в опері прямою мовою Дівчинки. В цьому контексті казка Г.Х.Андерсена сприймається в абсолютно іншому світлі, стаючи скоріше ілюзорною плинною реальністю та уособленням недосяжного ідеального світу. Використані крім того тексти Леонардо да Вінчі та Фрідріха Ніцше додають певної відстороненості сюжету, як би підіймають слухача над подіями, що відбуваються: такий прийом створює сюжетну поліпластовість, яка характерна для епохи постмодернізму. Цікаво, адже в опері відсутні реально окреслені персонажі, а образ Дівчинки стає лише символом. На перший план виводиться атмосфера, якій підпорядкований і образ головної героїні, чому також відповідає відсутність єдиної лінії оповідання. Як вже було наголошено, «музика с картинками» стає дійсно «видима», адже відчуття холоду, вогню, самотності та «відірваності» від реального світу – усі відчуття уособлює собою Дівчинка, яка стає частиною атмосфери, немовбито розчиняючись у ній (героїня не сприймається як солістка в традиційному розумінні – скоріше, як частина партитури). Також дуже велику роль відіграє неповторна музична мова, яка стає головним драматургічним інструментом в опері.



Композитор використовує японський інструмент sho, який в кінці (в розв'язці) опери відіграє провідну роль. Сцена смерті Дівчинки втілена соло інструменту sho (сцена також має назву «Sho»), який своїм унікальним, вібраючим, приглушеним тембром являє собою картину згасання життя. Гліссандо струнних підтримує солюючий інструмент, являючись нібито відголоском, продовженням основного тембру, після чого sho «вбирає» в себе всю оркестрову вертикаль. Таким чином, замерзання головної героїні стає видимим завдяки музичним засобам, відбувається розрідження музичної тканини, якщо говорити іншими словами – її «розщеплення на атоми». «Дівчинка з сірниками» є одним з рідких прикладів сучасної опери, де музична складова переважає над сценічною та може існувати у самодостатньому концертному виконанні.

Відмітимо твори, що опосередковано продовжують традиції інструментального театру, які сьогодні можна віднести до так званого «звукового» або «аудіотеатру». Наприклад, **«ФАМА» («FAMA», 2005) австрійського композитора Беата Фуррера (1954)** – монодрама для звукового театру за текстами Б.Фуррера, К.Е.Гадда та А.Шнітцера<sup>1</sup> – твір новаторський у багатьох аспектах. Першої черги, це стосується сценічної організації, яка втілює концепцію «зали в залі»: публіка, що знаходиться в центрі (архітектурно вирішеною у формі куба), ніби поміщається в середину музичного простору, за яким фронтально розміщено оркестр та вокаліста. Окрім того, сценографія та режисура направлені та продиктовані музичною складовою: рухомість куліс, які по-різному відбивають звук, або переорганізація простору та зміна локації оркестрантів – усі засоби направлені на створення єдиного театрального простору, центром та головною діючою особою якого стає звук. Сам композитор в одному з інтерв'ю відзначає, наскільки важливим для нього є процес пошуку новітніх театральних засобів, а також процес створення нових тембрів го-

---

<sup>1</sup> Прем'єра: Донауешинген, 14.10.2005.

лосу (балансування на межі співу та розмовної мови)<sup>1</sup>. Ці особливості вокальної лінії, а також неабияка яскравість, звукозображальність та пуантилістичність оркестрової партитури дозволяють провести паралель з оперою Х.Лахенмана «Дівчинка з сірниками». Тоді, як новаційні трансформації театрального простору з його тотальним підпорядкуванням звуку апелюють до традицій **Л.Ноно (1924 – 1990), особливо його опери «Прометей, трагедія чуття» («Prometeo, tragedia dell'ascolto», 1985)**<sup>2</sup>. Вперше саме цей відомий італійський композитор утворив нерозривний зв'язок між музичною складовою вистави та її сценографією: зала, у якій планувалася постановка, була оснащена спеціальною системою розподілу значної кількості гучномовців, які були розміщені у різних її частинах та використовувалися в миттєвій електронній обробці інструментів та голосів.

Спираючись на вищесказане, цікаво відмітити тенденцію до камернізації сучасної опери: набагато частіше композитори надають перевагу невеликим складам – як правило, ансамблям, що спеціалізуються на сучасній музиці. Цьому є декілька пояснень: по-перше, тотальна комерціалізація створює фактор рентабельності. По-друге, прагнення постійних пошуків та експериментів, а також створення нового *театрального простору* вимагає більшої мобільності та компактності задля втілення ідей сценографії та інших складових сучасного музичного театру, які сьогодні отримують більшої ваги.

Прикладом тотальної театралізації в сучасній опері може бути музична мультимедійна драма нідерландського композитора **Мішеля ван дер Аа (1970) «One» (2002)**<sup>3</sup>. «Камерна опера для сопрано, відео та саундтреку»<sup>4</sup> повністю належить перу композитора, включаючи сценографію та відеоряд. Цікаві експерименти, які робить автор за допомогою співставлення живого ви-

<sup>1</sup> «Міркування про те, що постдраматичний театр нічого не може виразити, що це лише етикетний обмін хибностями та суцільне обдурення, я вважаю абсурдом. Можливості сучасного театру безмежні» // Тимофеев Я. Беат Фуррер – о том, во что нужно верить композитору [Электронный ресурс] / Ярослав Тимофеев // Известия. – 2012. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/540343> – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Лібрето М.Каччарі за текстами Р.М.Рільке та Ф.Гьольдерліна.

<sup>3</sup> Прем'єра 12.01.2003, театр Фраскати, Амстердам.

<sup>4</sup> Авторське визначення <http://www.vanderaa.net/one>

конання та запису (на кшталт роздвоєння), а також самотутня вокальна мова, що звучить на фоні відеоряду, створюють простір, який ніби виходить за межі концертного приміщення. Композитор отримав кінорежисерську освіту, що дозволяє йому проводити вдалі пошуки нового жанру на межі аудіального та візуального мистецтва.

Не можна також пройти повз безпрецедентного явища в мистецтві, яким є творчість американської композиторки, співачки, режисера та хореографа **Мередіт Монк (1942)**<sup>1</sup>. Її твори – це балансування на межі мистецьких сфер, а також численні експерименти з техніками звукового розширення. Її театр – це новий вид мистецтва, який є поєднанням вокалу та хореографії, де хореографія виконує водночас роль лібрето та сценографії. Вербальна складова втілює одну з найголовніших ідей абсурду, а саме звільнення від раціонального змісту, позбавлення від історії. Можна говорити про синкретизм як особливість театру М.Монк, адже музична, хореографічна та сценографічна складові є нерозривним суцільним організмом, що є алюзією до стародавніх часів, коли ще не існували окремі види мистецтв. У якійсь мірі творчість М. Монк продовжує традиції інструментального театру, однак місце інструментів тут займає голос. З іншого боку, простежуються традиції, що йдуть від «Ейнштейна на пляжі» Ф.Гласса, з його сольфеджуванням замість тексту, а також певною механічністю та геометричністю сценографічного оформлення.

### Висновки до першого розділу

Якщо подивитись глобально на проблеми сьогоденного мистецтва в цілому та музичного театру зокрема, можна зробити деякі спостереження. Першої черги, згадаємо «годину нуль» (1950), з якої почалася друга хвиля авангарду та яка співпала з виникненням явища «театру абсурду» на драматичній сцені. Цікаво, адже філософія цих двох явищ має спільні корені: початок відліку нової епохи, відмова від культурного тиску минулих століть, ста-

---

<sup>1</sup> У 1983 році П.Грінуей зняв документальне кіно «Чотири американських композитори», присвячено постатям Дж.Кейджа, Ф.Гласса, Р.Ешлі та М.Монк.

рих ідей, жанрів та форм. І найголовніше – ці ідеї неабияко вплинули на музичний театр сьогодення. Першої черги, це стосується зміни функції сучасної музичної вистави (або опери): зміна потреб публіки, що зумовлена багатьма факторами, у тому числі і зникненням статусу ексклюзивності музичної інформації, що призводить до втрати прикладної функції мистецтва. Окрім цього, сучасна опера поєднує у собі багато протилежних та часто взаємовичлужальних характеристик: з одного боку, сучасна опера – мистецтво крайнього ступеня елітарності, з іншого – опера виходить за межі оперних театрів та знаходить нові неформальні майданчики, якими можуть бути не тільки концертні зали, а й приміщення заводів, парки, холли готелів тощо, що популяризує мистецтво музичного театру. Це зумовлюється також пошуком нового змісту та функції сучасної опери, адже поява безлічі нових жанрових відхилень неначе вказує на той факт, що опері сьогодні потрібне виправдання, яке вона знаходить у театрі/кіно/живописі/медіа/хореографії та ін. Нові потреби глядача (у якого у значній мірі перетворився слухач) зводяться першої черги до нового досвіду культурного спілкування, що стоїть у голові кута. Проте існує певне відчуття цінності та ексклюзивності, яке виникає при усвідомленні невідповідності неабияких затрат (творчих, економічних) та споживання, відгомону на подію. Таким чином, навколо сучасної опери створюється ореол дорожнечі та унікальності, плинності. Наведемо слова композитора С.Невського: «Театр – це смертна конструкція, яка коли-небудь перестане існувати, хоча у неї так багато сил вкладено, так багато найдрібніших деталей розроблено. Театр смертний, і у цьому випадку ми працюємо над справою, яка цілковито позбавлена виміру вічності»<sup>1</sup>. Головне, що саме усвідомлення смертності створює особливий пафос навколо сучасного музичного театру, адже неабияко трудомісткий процес створення кінцевого продукту не обумо-

---

<sup>1</sup> Анциперова М. «Спектакль – это смертная конструкция»: Сергей Невский о будущем музыкального театра [Электронный ресурс] / Марина Анциперова. – 2015. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/11846-nevskiy> – Дата обращения: 15.01.2016.

влює його вічності, і тим більше – є нічим іншим, як запереченням *opus un-*  
*icum* та втіленням плинності та невловимості сучасного світу.

**РОЗДІЛ 2**  
**ПОДОРОЖ НА КРАЙ КОЛЬОРУ:**  
**«NEITHER» МОРТОНА ФЕЛДМАНА – МАНІФЕСТ АБСУРДУ**  
**К ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРУ**

Потойбічність. Інтимність. Занепокоєння. Тривога. Паріння. Нічний жах. Мелодія, наближена до болю. Мантра, що оголює нерви. Безліч епітетів, якими користуються дослідники при зверненні до опери американського композитора-мінімаліста М.Фелдмана (1926–1987) “Neither”, можна з впевненістю застосувати до всієї його творчості. Будучи одним з найзагадковіших, однак доволі органічних представників американського мінімалізму, він викликав неабиякий інтерес не тільки у його близького оточення, а й у дослідників, які і після смерті композитора, протягом другої половини ХХ століття звертались до його творчості. Цікавим та показовим є те, що нова хвиля зацікавленості особистістю М.Фелдмана настає зараз, на початку нового тисячоліття. Проте кут зору на його творчість дещо змінився: дослідники ставлять питання про належність композитора до більш широких філософсько-естетичних кіл, які безумовно виходять за межі класичного репетитивного американського мінімалізму.

«Neither» (1977), одноактна опера для сопрано та повного симфонічного оркестру, написана за однойменним текстом С.Беккета, була створена на замовлення Римської Опери (Teatro dell'Opera Roma). Її прем'єра відбулася 13 травня того ж року. Диригував Марчелло Панні, солісткою стала Марта Ханнеман (сопрано).

Доказом зростаючої популярності твору є той факт, що тільки протягом останнього десятиліття з'явилося декілька фундаментальних праць, які були ним інспіровані. Наприклад, книга німецького композитора та музикознавця Себастіана Кларена “Neither” 2000 року є прикладом першої фундаментальної монографії М.Фелдмана, до якої, порівняно з попередніми дослідженнями, увійшла характеристика творів пізнього періоду, а також детальний спи-

сок творів та дискографія<sup>1</sup>. На жаль, наразі праця є в повному обсязі недоступна, проте можна зробити певні висновки, спираючись на розгорнутий огляд цієї книги Еберхарда Блума. Автор статті простежує історію створення роботи: починаючи з однойменної дисертації, захищеної у 1995 році, до безпосередньо монографії. Також Е.Блум звертає увагу на універсальність дослідження, що включає розгорнуту біографію композитора з численними оновленими датами. Не можна не звернути увагу на назву праці, яка говорить про оперу “Neither” як про певну естетичну домінанту не тільки пізнього періоду М.Фелдмана, а в деякій мірі навіть усієї творчості композитора. Про особливе виділення опери дослідником свідчить також факт звернення до неї в окремій статті, присвяченій ролі сопрано у цьому творі<sup>2</sup>.

Проблему присутності оперного жанру в творчості М.Фелдмана музикознавці розглядають в різних контекстах. Особливу цікавість для музикознавців представляє лінгвістичний аспект співпраці М.Фелдмана – С.Беккетта. Прикладом може бути статті та лекції музикознавця та піаністки доктора Катаріни Лоус, яка у своїх дослідженнях фокусується на впливі творчості С.Беккетта на творчість композиторів XX та XXI століття<sup>3</sup>. Варто також згадати статтю німецького композитора Ернстальбрехта Штіблера, присвячену творчому та-

---

<sup>1</sup> Claren, Sebastian. *Neither. Die Musik Morton Feldmans* (Hofheim: Wolke Verlag, 2000), вперше опубліковано в German new music journal *Positionen* (November 2000)

<sup>2</sup> Claren S. Simple Exposure as the Only Attainable Truth. The Role of the Soprano Voice in Morton Feldman's Opera *Neither* [Електронний ресурс] / Sebastian Claren // Zurich University of Art and Design. – 2009. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfbiblio.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Laws C. *Morton Feldman's Neither: A Musical Translation of Beckett's Text* / Catherine Laws // *Samuel Beckett and Music* / Catherine Laws. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 57–85.

Laws C. *Doing it one way and doing it another way: Morton Feldman's Neither* / Catherine Laws // *Headaches Among the Overtones: Music in Beckett / Beckett in Music* / Catherine Laws. – Oxford: Editions Rodopi, 2013. – P. 255–319 – Дата звернення: 15.01.2016.

ндему Фелдман-Беккет<sup>1</sup>. З найперших джерел можна відмітити статті Ховарда Скемптона, Джеймса Ноулсона, рецензію Тома Джонсона та ін.<sup>2</sup>

Дослідженню опери “Neither” за останні роки присвячені розділи трьох дисертацій. Цікаво, що аспекти розгляду твору дуже відрізняються, адже на пряму залежать від загальної проблематики дослідження: лінгвістичної, музикознавчої або філософської. Це роботи Дайани Купфер, Керріт Лівенгуд та Девіда Метьюса, присвячені співпраці М.Фелдмана та С. Беккетта, а також Метью Пейса, яка охоплює та фокусується переважно на пізньому періоді творчості композитора<sup>3</sup>. Порівняно з вражаючим списком англомовних та німецькомовних досліджень, у країнах східної Європи опера М.Фелдмана “Neither” є малодослідженою. З авторів, що у своїх статтях та главах книг

---

<sup>1</sup> Stiebler E. Das Eigene und das fremde Eigene : Bemerkungen zur Zusammenarbeit von Samuel Beckett und Morton Feldman [Електронний ресурс] / Ernstalbrecht Stiebler. – 1996. – Режим доступу: <http://www.cnvill.net/mfbiblio.htm>

<sup>2</sup> Skempton H. Beckett as Librettist [Електронний ресурс] / Howard Skempton // Music and Musicians. – 1977. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfskmpntn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

Knowlson J. Feldman meets Beckett [Електронний ресурс] / James Knowlson // Bloomsbury Publishing, London. – 1977. – Режим доступу до ресурсу: <http://cnvill.net/mfknowl.htm>.

Johnson T. Morton Feldman Writes an „Opera“ [Електронний ресурс] / Tom Johnson. – 1978. – Режим доступу: <http://tvonm.editions75.com/articles/1978/morton-feldman-writes-an-opera.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

Jahn H. Isn't Morton Beckett...Samuel Feldman...? (English translation by Rita Koch & Team) [Електронний ресурс] / Hans-Peter Jahn – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfjahn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Kupfer D. "Nec tecum nec sine te" : Language-Music Interplays in Musical Responses to Samuel Beckett [Електронний ресурс] / Diana Kupfer. – 2012. – Режим доступу: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13505/> – Дата звернення: 15.01.2016.

Livengood K. What a “Thump” means: Morton Feldman’s treatments of Samuel Beckett’s texts and *This report must be signed by your parents* for orchestra [Електронний ресурс] / Livengood Kerrith – Pittsburgh, 2012. – 197 p. – Режим доступу: [http://d-scholarship.pitt.edu/11870/1/K\\_Livengood\\_FINAL\\_DRAFT.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/11870/1/K_Livengood_FINAL_DRAFT.pdf) – Дата звернення: 15.01.2016.

Matthews D. Morton Feldman’s *For Samuel Beckett: the semiotics of musical time and I meet you. I remember you.* (an original composition for violin and chamber orchestra) [Електронний ресурс] / Matthews David – Pittsburgh, 2011. – 114 p. – Режим доступу: <http://d-scholarship.pitt.edu/7453/1/DGMatthews-ETD-2011.pdf> – Дата звернення: 15.01.2016.

Pace M. "Time has turned into space and there will be no more time": the scenic late works of Morton Feldman [Електронний ресурс] / Matthew Pace. – 2011. – Режим доступу: [http://laurel.lso.missouri.edu:2083/iii/encore/record/C\\_\\_Rb26213218\\_\\_STodd%2C%20Will%20\\_P0%2C24\\_\\_Orightresult\\_\\_X2;jsessionid=7368A18C890E71D94375A00B34D0A521?lang=en&suite=mobum-ss0](http://laurel.lso.missouri.edu:2083/iii/encore/record/C__Rb26213218__STodd%2C%20Will%20_P0%2C24__Orightresult__X2;jsessionid=7368A18C890E71D94375A00B34D0A521?lang=en&suite=mobum-ss0) – Дата звернення: 15.01.2016.



звертались до цієї теми, бачимо провідних російських фахівців з сучасної американської музики, серед яких Ольга Манулкіна, Олена Дубінець та Марія Переверзева<sup>1</sup>.

Незважаючи на ґрунтовність іншомовної літератури, твір М. Фелдмана настільки цікавий і важливий з точки зору досліджуваної у дисертації проблеми, що повинен бути вивченим більш детально з суто музикознавчої точки зору. Йдеться про докладний аналіз музичного матеріалу та драматургії. Завданням даного розділу стає також питання про вплив загального культурного середовища, у якому жив та працював композитор, серед іншого, проводяться паралелі зі стилем художників – представників абстрактного експресіонізму. Аби мати змогу досліджувати такий специфічний твір, як опера М.Фелдмана «Neither», необхідно попередньо звернутись до постаті самого композитора та відмітити деякі особливості його творчості.

Мортон Фелдман, маючи українське походження (батьки композитора були вихідцями з київських євреїв), справедливо вважається нью-йоркським композитором-мінімалістом. Важливим фактом його творчої біографії стала відсутність професійної вищої освіти, що, своєї черги, тільки допомогло М.Фелдману відбутися як композитору з своїм власним, неповторним стилем. Цікаві слова знаходимо серед записів композитора стосовно його першої вчительки (Мадам Пресс), метод музичного виховання якої став, так би мовити, основою творчої філософії автора: «Саме вона – і тільки тому, думаю, що не вимагала жорсткої дисципліни – прищепила мені скоріше живу музичальність, аніж професіоналізм. Тепер я розумію, що образ мадам Пресс – непрофесіонала з усіма здібностями та блиском «профі», цей «дилетан-

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 С.

Дубінець Е. А. Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке»: об американском композиторе XX века / Е. А. Дубінець // Музыкальная академия : науч.-теор. и критико-публ. журн. / гл. ред. Ю. С. Корев. – 2004. – № 4. – С.195-205.

Переверзева М. Алемания композиторов Нью-Йоркской школы [Электронный ресурс] / Марина Переверзева – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.

тизм» – назавжди залишився в мені...»<sup>1</sup>. «Професіонал. Як лікар. Але лікар, який вскриває вас, робить саме ту правильну річ, зашиває вас – і ви помираєте...»<sup>2</sup>.

Особливою цінністю для сучасних дослідників, безумовно, є можливість ознайомитись з висловлюваннями самого композитора, адже, як справедливо відмічають прихильники його творчості, Мортон Фелдман був справжнім «майстром монологу» (А.Росс), «Фелдман був також блискучим есеїстом. Його афоризми – готові епіграфи до статей на усі теми» (О.Манулкіна)<sup>3</sup>. Пряма мова автора доступна сучасному читачеві не тільки завдяки численним окремим інтерв'ю, записаними лекціями та нотатками. Існує три провідних збірки, які охоплюють написані композитором статті та ессе, а саме: «Передай привіт Восьмій вулиці» під редакцією Б.Х.Фрідмана, вперше видана у 2000 році, «Мортон Фелдман: ессе» під редакцією німецького композитора У. Циммерманна, опублікована у 1985 році, та найновіша та найвичерпніша «Говорить Мортон Фелдман» під редакцією К.Вілларса, що з'явилась у 2006 році і складається з обраних інтерв'ю та лекцій з 1964 по 1987 роки<sup>4</sup>. Варто наголосити також на тому, що редактор останньої збірки Кріс Вілларс став ініціатором створення у 1997 році інформаційної сторінки в Інтернеті, присвяченій творчості Мортон Фелдмана<sup>5</sup>, в якій можна знайти безліч статей та інтерв'ю композитора, а також фотографій, музичних та відеозаписів творів, повну диско- та бібліографію М.Фелдмана та багато іншого.

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – с. 462.

<sup>2</sup> Ross A. AMERICAN SUBLIME Morton Feldman's mysterious musical landscapes [Електронний ресурс] / Alex Ross // The New Yorker. – 2006. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – с. 461.

<sup>4</sup> М. Фелдман Передай привет Восьмой улице // Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века – с. 468

Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987 – London: Hyphen Press, 2006. – 304 p.

Feldman M. Essays / Morton Feldman. – Kerpen: Beginner Press, 1985. – 244 p.

<sup>5</sup> [www.cnvill.net/mfhome.htm](http://www.cnvill.net/mfhome.htm)

## 2.1 Пізній творчий період Мортноа Фелдмана та Нью-Йоркська школа: естетичні вподобання, впливи та художні втілення

Якщо зробити спробу коротко охарактеризувати творчу особистість Мортноа Фелдмана, акцентуючи окрему увагу на фактах, що вплинули на пізній стиль композитора (до якого відноситься написання опери «Neither»), не можна пройти повз деяких постатей та культурно-естетичних явищ, а також стильових тенденцій в мистецькому світі Нью-Йорка 1950-х років. Одна з причин звернутись до періоду та впливів цього часу полягає у тому, що цими роками датується перший зрілий твір М.Фелдмана, що відзначає народження його як композитора. Статтю, написану композитором, яка має назву «Передай привіт Восьмій вулиці», О. Манулкіна називає «короткою автобіографією Фелдмана», що не є далеким від істини, адже в цій статті (за назвою якої названа збірка) сам автор вдається до спогадів, спираючись на імена та події, що найглибше вплинули на його творчість. «1950-ті в Нью-Йорку – це імена, імена, імена. Ось чому про них варто говорити». Так звана «нью-йоркська школа», якою називалась група однодумців-художників та композиторів, об'єднала такі імена, як Віллем Де Кунінг, Марк Ротко, Джексон Поллок, Філіп Гастон, Роберт Раушенберг, композитори Джон Кейдж, Генрі Кауелл та ін. «Що було гарного у п'ятидесятих – це те, що на одну коротку мить – скажімо, на шість тижнів – ніхто не розумів мистецтво»<sup>1</sup>. Осередком культурного життя для митців тоді став Клуб художників, що розташовувався саме на Восьмій вулиці. Варто відмітити також той факт, що Джон Кейдж прочитав там дві свої найвідоміші лекції – «Ніщо» та «Дещо».

Взагалі, говорячи про Дж.Кейджа, не можна переоцінити його вплив на формування особистості М.Фелдмана, хоча обидва композитори сповідували цілковито різні філософії у творчості. Дуже яскраво висловлюється у своїй розгорнутій статті для журналу *The New Yorker* Алекс Росс, описуючи події та постатей, що стали творчим ґрунтом для митця, зокрема, говорячи про

---

<sup>1</sup> Цит. за.: Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 468.

Дж.Кейджа<sup>1</sup>. Автор наголошує на не випадковості їхньої зустрічі у 1950 році в Карнегі-Холлі на виконанні дванадцятитонової симфонії А.Веберна, яка призвела до тісної дружби двох по-справжньому знакових та авторитетних для американської музичної культури ХХ століття композиторів. Вкрай влучно, використовуючи цитати самого М.Фелдмана, автор створює колажний портрет композитора, який говорить стисло та вичерпно про власне ставлення до процесу творчості, а також висвітлює риси самоідентифікації: «Складається враження, ніби я вдоволений тим, що постійно пересуваю меблі у тій самій кімнаті»<sup>2</sup>. Відчуття пустоти, поетика паузи – безумовно, ключові поняття для музики М. Фелдмана, що в деякій мірі споріднює його з творчістю Дж.Кейджа. Наприклад, у своїй «Лекції про Ніщо» композитор писав: «Проте спочатку трішки пауз. Тих самих, що між моїми словами. /.../ І та сама поезія, що мені потрібна. Той самий організований час. Тож не бійтеся пауз...»<sup>3</sup>. В «Лекції про Дещо» Дж. Кейдж пише про М.Фелдмана: «Я згадую, як Фелдман говорив про тіні. Він сказав, що звуки – це не звуки, а тіні. Звичайно, вони звуки; а тому й тіні. Кожне Дещо є луна Ніщо. Життя розвивається вельми подібно до творів Морті Фелдмана...»<sup>4</sup>. В цілому ця лекція так чи інакше сприймається як певна данина творчості М.Фелдмана, адже з початку до кінця пронизана поетичним світом, філософією останнього. Про особливості світогляду, а також спільні та відмінні риси філософії Дж. Кейджа та М. Фелдмана можна отримати яскраве уявлення, прослухавши радіовистави, так звані Radio Happenings I – V, які були записані на радіо WBAI у Нью-Йорку з липня 1966 по січень 1967 року, у яких композитори у вільній бесіді говорять

---

<sup>1</sup> Ross A. AMERICAN SUBLIME Morton Feldman's mysterious musical landscapes [Електронний ресурс] / Alex Ross // The New Yorker. – 2006. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Кейдж Дж. Лекция о Ничто / Джон Кейдж // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – с.138

<sup>4</sup> Кейдж Дж. Лекция о Нечто / Джон Кейдж // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – с.158

про актуальні питання в музиці та мистецтві в цілому. (Пізніше вистави були видані у друкованому форматі німецькою мовою у Німеччині у 1993 році з передмовою К.Вульфа)<sup>1</sup>.

У додаток до відмінних поглядів Кейджа-Фелдмана можна відмітити доволі чітку позицію останнього стосовно електронної музики (маючи досвід написання твору *Intersections* для магнітної стрічки у 1951 році): «Мені б не хотілося, аби це прозвучало політично, проте я відчуваю стійку відразу до електронної музики. Я прекрасно сприймаю електронний звук як учбовий засіб, якщо ви не маєте грошей на живе виконання». І в тій самій статті: «Одне з найкращих визначень експериментальної музики було дано Джоном Кейджем. Джон сказав, що експериментальне означає непередбачуваність результату. Дуже цікаве спостереження. Після мого першого досвіду в електронній музиці результат був передбачуваним»<sup>2</sup>.

Іншою непересічною особистістю в житті М.Фелдмана, яка вплинула на творчість композитора, був художник Марк Ротко. Найяскравіший, найпопулярніший та, безумовно, найдорожчий нью-йоркський художник, представник абстрактного експресіонізму, він також став близьким другом та однодумцем М. Фелдмана. У його відношенні до кольору як естетичної домінанти, певному аскетизмі та парадоксальній близькості до абсолютної тиші було дещо спільне з творчим підходом М. Фелдмана. Взагалі, принципи естетики живопису кольорового поля (Color Field), представником якої був М. Ротко, можна простежити в творчості М.Фелдмана: це незалежність від часу, що створює позірну статичність у музичній мові. Як і картини живопису кольорового поля, твори М.Фелдмана можна сприйняти як дивовижний, глибокий, навіть інколи експансивний *фон* самодостатнього значення. Те, що

---

<sup>1</sup> Cage J. Radio Happenings I-V 1966-1967 [Електронний ресурс] / J. Cage, M. Feldman // Cologne: MusikTexte. – 1993. – Режим доступу: <http://musiktexte.de/John-Cage/Morton-Feldman-Radio-Happenings> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Gagne C. Feldman Interview from Soundpieces [Електронний ресурс] / C. Gagne, T. Caras // The Scarecrow Press Inc. – 1982. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfgagne.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

звичайно вважалось фоном, тут стає сутністю. Тоді як ілюзію розвитку створюють повторення та варіювання. «Так само, як абстрактні експресіоністи хотіли, аби глядачі фокусувалися на самому малюнку, на його текстурі та забарвленні, Фелдман волів, аби слухачі сприймали у його деталях резонансний звук»<sup>1</sup>. Поєднання непоєданого у творчості композитора, як і у творчості М. Ротко, створювало водночас і напругу, і якусь емоційну прохолодність, медитативність. Додаткових штрихів можуть додати слова деяких близьких друзів М. Ротко, які після смерті художника висловлювались в інтерв'ю: наприклад, письменник та художник Брайан О'Доєрти казав, що «він був дуже близький до небуття». «В деякому сенсі, картини Ротко – це шепіт в кольорі» Шон Скаллі<sup>2</sup>. «Так само, як абстрактні експресіоністи хотіли сфокусувати глядача на власно малюнку, на його текстурі та кольорі, так Фелдман хотів, аби слухач поглинав головну сутність резонуючого звуку»<sup>3</sup>.

В опері «Neither» композитор застосував дуже насичені, експресивні фарби, які складала також сутність картин М.Ротко. Цікаво, адже ця опера – чи не єдиний твір М.Фелдмана, який відрізняється подібною емоційною напругою.

Відмітимо, що зв'язок між М. Фелдманом та художниками абстрактного експресіонізму спостерігається також у принциповій новизні форм та ідей. Особливе ставлення до композиційної будови проявляється у живописі та музиці характерним запереченням таких важливих драматургічних понять, як, наприклад, початок та кінець (або верх та низ – у живописі). Тотальне оновлення теми у живописі стало результатом воління художників позбави-

---

<sup>1</sup> Ross A. AMERICAN SUBLIME Morton Feldman's mysterious musical landscapes [Електронний ресурс] / Alex Ross // The New Yorker. – 2006. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Rothko's Rooms film

<sup>3</sup> Ross A. AMERICAN SUBLIME Morton Feldman's mysterious musical landscapes [Електронний ресурс] / Alex Ross // The New Yorker. – 2006. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime> – Дата звернення: 15.01.2016.

тись будь-якої літературної складової, так би мовити, уникнути історії на картині. Мета абстрактних експресіоністів була в потужному емоційному, навіть підсвідомому впливі на глядача, що, крім того, ріднило їх з драматургами «театру абсурду». Таким чином, необхідність у використанні пропорцій у класичному розумінні цього поняття була втрачена, адже нове ідейне наповнення потребувало нового втілення: панування кольору як основного засобу виразності та будови форми у живописі та фактури і тембру як головних засобів формотворення у музиці М.Фелдмана. До того ж, говорячи про структуру та форму, продовжуючи ідею відсутності початку, середини та кінця, можна поставити твори композитора в опозицію до творів процесуальної будови, які були характерні для західноєвропейського музичного мистецтва протягом усієї історії музики. Відбувалося, так би мовити, переосмислення абстракції, яка зародилась ще у першій половині ХХ століття в західноєвропейській традиції. Ідеї ж абстрактного експресіонізму позаособистісні, вони неначе виходять за межі твору. Як відмічає дослідник, «Фелдман намагався імітувати в звуках монументалізм та «космічний трагізм» пізнього Ротко...»<sup>1</sup> Доказом цього може бути неабиякий масштаб композицій М. Фелдмана. Твори композитора часом досягають значних часових розмірів: наприклад, Другий струнний квартет триває близько п'яти годин (293 хвилини)<sup>2</sup>.

Виникає питання, як же такі розміри вписуються у ідеї мінімалізму? Дослідники відмічають той факт, що мінімалізм М.Фелдмана особливий. Показовою є стаття композитора Кайла Ганна, яка мала назву «Де мінімалізм

---

<sup>1</sup> Mellers W. Panic or Paradise: American Abstract Expressionism and the music of Morton Feldman [Електронний ресурс] / Wilfrid Mellers // *Modern Painters*. – 1999. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfmellrs.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Цей твір є показовим для стилю М.Фелдмана та виділяє його з контексту композиторів-мінімалістів. В одному з інтерв'ю композитор два елементи, відомі в музиці, які були використані як основа композиційної будови твору: зміна та повтор: Whitticker M. Morton Feldman: Conversation without Cage [Електронний ресурс] / Michael Whitticker // *Australian journal Ossia: a journal of contemporary music*. – 1989. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfwhtckr.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.



зустрічається з максималізмом»<sup>1</sup>. Цікаво з цього приводу висловлюється Алекс Росс: «Його метод презентації однієї і тої самої фігури багато разів у послідовності запрошує вас чути музику як відвідувач галереї дивиться картини: ви можете вивчати звук з різних ракурсів, відійти назад або наблизитись, піти далі, а потім повернутися, аби поглянути ще раз»<sup>2</sup>. Отже, можна говорити про мінімалізм *методу* композиції М.Фелдмана, який вписується в ширший, набагато глибший філософський підтекст.

Щодо філософського підґрунтя довготривалості своїх творів якнайточніше висловився сам автор: «Я розумію, вам не терпиться спитати мене, чому цей твір такий довгий? [мова йде про Другий струнний квартет – О.М.] ... – Я вважаю, цей твір такий довгий через те, що діапазон нашої уваги занадто короткий! П'ять хвилин – це забагато для більшості людей. Це серйозна проблема»<sup>3</sup>.

Серед художників, представників абстрактного експресіонізму, можна назвати також Джексона Поллока, який був у певній мірі опозиціонером М. Ротко, та який також опосередковано вплинув на творчість М.Фелдмана. Він заснував новий метод, так званий «живопис дії», принципом якого було стирання межі між картиною як *кінцевим результатом* та *процесом* її створення. Неначе танцюючи навколо своїх полотен (таким чином його описували споглядачі), художник створював картини. Таким самим чином музика М. Фелдмана є прикладом переосмислення категорій процесу та результату: ця *повільна, тиха* та *довга* музика, безумовно, скоріше медитативна, аніж дієва за своєю природою (згадуємо філософію Дзен, яка була характерна для

---

<sup>1</sup> Gann K. Where Minimal and Maximal Meet [Електронний ресурс] / Kyle Gann // The New York Times. – 2002. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/2002/02/17/arts/music-where-minimal-and-maximal-meet.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Ross A. AMERICAN SUBLIME Morton Feldman's mysterious musical landscapes [Електронний ресурс] / Alex Ross // The New Yorker. – 2006. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Whiticker M. Morton Feldman: Conversation without Cage [Електронний ресурс] / Michael Whiticker // Australian journal Ossia: a journal of contemporary music. – 1989. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfwhtckr.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.



творчості Дж.Кейджа). Цікаво, адже розливаючи, розбризкуючи фарбу на полотна, Дж.Поллок максимально керував, на перший погляд, некерованим процесом. Отже, метод випадковості мав місце тільки частково. Тут необхідно відмітити, що метод алеаторики був для М. Фелдмана також лише тимчасовим етапом: дослідники А. Росс, О. Манулкіна наголошують, що після кількох експериментів з графічною нотацією композитор повертається до академічного позначення звуків. Уся творчість М. Фелдмана – це поєднання некерованого, вільного, існуючого поза рамками матеріалу і чіткої, продуманої, майже геометрично побудованої форми. Крім того, аналізуючи список творів композитора, ми бачимо, що серед них значна кількість написана у традиційних жанрах (Перша фортепіанна соната (1943), Сонатіна для віолончелі та фортепіано (1945), Струнний квартет II (1949), Тріо для двох фортепіано та віолончелі (1950), Танцювальна сюїта (1963), Струнний квартет № 1 (1979) та Тріо (1980)).

## **2.2 Поема-лібрето Семюеля Беккета як наріжний камінь ідейної концепції опери**

Перед тим, як звернутись до аналізу опери, розглянемо детальніше її лібрето. Як вже наголошувалося, опера написана на оригінальний текст Семюеля Беккета, створений відомим драматургом вже після знайомства митців. Дуже цікаво описує зустріч М.Фелдмана та С.Беккета у своїй статті «Беккет як лібреттист» Ховард Скемптон:

«Він /Беккет/ був дуже зніяковілий. Трішки згодом він сказав мені:

– Містер Фелдман, я не люблю оперу.

– Я вас не звинувачую, - сказав я.

– Мені не подобається, коли мої слова кладуть на музику, - сказав він мені.

– Повністю згоден, - сказав я, - насправді, дуже рідко виходить, коли я використовую слова. Я написав багато п'єс для голосу, і вони без слів.

– Але чого ви хочете?

– Не маю жодного уявлення, - сказав я.

Ще він спитав мене, чому я не використовую вже існуючий матеріал... Я відповів, що прочитав усе, і що його тексти переповнені змістом, вони не потребують музики. Я сказав, що шукаю квінтесенцію, щось ледве вловиме»<sup>1</sup>.

Сама концепція, задум опери вже став уособленням деяких ідей «театру абсурду»: композитор прагнув не називати речі, проте отримати можливість їх вгадувати або навіювати. Варто наголосити, що сам процес роботи над оперою виявився незвичним, нехарактерним та дуже ризикованим.

Написання опери почалось з першої фрази майбутнього лібрето, яку С. Беккет вимовив композитору після їхньої розмови: «To and fro in shadow, from outer shadow to inner shadow. To and fro, between unattainable self and unattainable unself»<sup>2</sup>. Через декілька днів М.Фелдман отримав листівку, яка містила повний текст лібрето, який складався з 87 слів та носив назву «Neither»:

#### NEITHER

to and fro in shadow from inner to outer shadow  
 from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither  
 as between two lit refuges whose doors once neared gently close, once away turned  
 from gently part again  
 beckoned back and forth and turned away  
 heedless of the way, intent on the one gleam or the other  
 unheard footfalls only sound  
 till at last halt for good, absent for good from self and other  
 then no sound

---

<sup>1</sup> Skempton H. Beckett as Librettist [Електронний ресурс] / Howard Skempton // Music and Musicians. – 1977. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfskmpn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Knowlson J. Feldman meets Beckett [Електронний ресурс] / James Knowlson // Bloomsbury Publishing, London. – 1977. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfknowl.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

then gently light unfading on that unheeded neither  
unspeakable home

## НІЩО

вперед та назад у тіні від внутрішньої до зовнішньої тіні  
від непроникного я до непроникного не-я ніяким способом  
як між двома вогнями ховається, чиї двері щойно поблизу ніжно зачиняють-  
ся, один раз повернеться знову з тиші  
киваючий позаду та попереду та повертаючий назад  
безтурботність шляху, пильний до одного мерехтіння або до іншого  
непочуті кроки єдиний звук  
поки нарешті не зупиняється назавжди, зникають назавжди від себе та інших  
потім жодного звуку  
потім ніжне незгасаюче світло на те непомічене ніщо  
невимовний дим<sup>1</sup>

Бібліограф С.Беккета у своїй статті «Фелдман знайомиться з Беккетом»  
наводить текст листівки, в якій М.Фелдман отримав текст лібрето:

«Дорогий Мортон Фелдман. Версія твору, який я обіцяв. Був радий  
знайомству. З найкращими побажаннями. Семьюель Беккетт»<sup>2</sup>.

Цікаву деталь відмічає Ховард Скемптон, говорячи про те, що компо-  
зитор почав писати оперу ще до отримання листівки з текстом (тут можна  
провести паралель з історією створення «Ейнштейна на пляжі» Гласса – Уіл-  
сона). Цей факт коментує сам М.Фелдман: «Ось чому п'єса починається без  
слів. Я очікував на текст. Я зрозумів, що таке увертюра: очікування на

---

<sup>1</sup> Переклад з англійської Олександри Моцар.

<sup>2</sup> Knowlson J. Feldman meets Beckett [Електронний ресурс] / James Knowlson  
// Bloomsbury Publishing, London. – 1977. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfknowl.htm> –  
Дата звернення: 15.01.2016.

текст!»<sup>1</sup>. Проте не менш важливим є те, що С.Беккет, своєї черги, почавши роботу над текстом, не чув музики М. Фелдмана<sup>2</sup>, що означає, що обидва автори почали роботу «всліпу», спираючись виключно на власну інтуїцію. Не можна не підкреслити, якою рідкістю є подібне співпадіння інтересів композитора та лібреттиста, про що говорить і сам М.Фелдман: «У нас не існувало жодних компромісів, адже ми були у повній згоді стосовно багатьох, багатьох питань»<sup>3</sup>.

Значна кількість складностей, з якими стикається дослідник, виникає вже на етапі аналізу лібрето. По-перше, не зважаючи на загальноприйняте жанрове визначення, яке належить дослідникам творчості С.Беккетта (Х.Скемптон, Дж.Ноулсон та ін. визначають твір як *поему*), треба пам'ятати, що в оригінальному тексті не існує жодних конкретних авторських жанрових уточнень. По-друге, малий обсяг тексту («лібретіно», як називає його у своїй дисертації Д.Купфер) потребує виключно індивідуального вимірювального підходу: ціла композиція складається з 10 строф (які переважно є строками) або є «87-слівною поемою» (А.Росс). По-третє, складний, неоднозначний багатощаровий за змістом текст повністю позбавлений елементу сюжетності і вимагає певного розшифрування. Звичайно, у даному випадку маємо справу не просто з прозаїчним текстом оповідного характеру, а власне з певною квінтесенцією якогось уявного оповідання, що є доволі характерним для естетики абсурду. Виходячи з цього, цікавим є питання визначення прозаїчності або поетичності тексту. З одного боку, цілком прозаїчна фактура строф та відсутність наочної ритмізації рядків йде всупереч поетичній манері висловлю-

---

<sup>1</sup> Skempton H. Beckett as Librettist [Електронний ресурс] / Howard Skempton // Music and Musicians. – 1977. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfskmpntn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Ruch A. Morton Feldman's "Neither". [Електронний ресурс] / A. Ruch – Режим доступу: [http://www.themodernword.com/beckett/beckett\\_feldman\\_neither.html](http://www.themodernword.com/beckett/beckett_feldman_neither.html) – Дата звернення: 15.01.2016.

<sup>3</sup> Skempton H. Beckett as Librettist [Електронний ресурс] / Howard Skempton // Music and Musicians. – 1977. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfskmpntn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

вання та строфічному формотворенню. Однак якщо говорити про найголовнішу відмінність поезії від прози – ступінь змістової концентрації на одиницю тексту (так зване «прискорення думки» за Й. Бродським), поема С. Беккетта дійсно може вважатись текстом поетичним.

Говорячи про композиційні особливості лібрето, треба наголосити на видимій репетитивності тексту, що, власне, дуже ріднить його з естетикою мінімалізму в музиці та стилем М. Фелдмана зокрема. Найкраще висловився з цього приводу сам композитор у своїй Дармштадській лекції у 1984 році:

«В ньому є щось дивне. Я не можу вловити, що саме. Нарешті я бачу, що кожен рядок – це та сама думка, висловлена іншим чином. При тому ціле працює так, неначебто відбувається щось ще. Нічого не відбувається. Усе, що відбувається – це майже прустівський спосіб занурення в одну й ту саму думку все глибше й глибше»<sup>1</sup>.

Якщо звернутися до вербальної складової як такої, можна зробити цікаві спостереження. Увесь текст – це гра протилежних понять, та навіть їхнє віддзеркалення: *to – fro, self – unself, inner – outer* тощо. Дивовижно, адже таким чином С. Беккету вдається уникнути поступового розгортання «сюжету», його цілеспрямованості. Автор неначе створює застиглу фігуру, перетворюючи процесуальне за природою мистецтво слова у статичну конструкцію, яку можна сприйняти на кшталт творіння живопису. При тому композицію утворює подібність до хитання маятника між протилежними поняттями як втілення рефлексії особистості. Ще одна дуже характерна для «театру абсурду» риса – це відсутність героя. В лібрето замість «я» присутнє позаособистісне «self». Крім того весь текст лібрето наповнений нескінченними запереченнями (*unself, unheard, no sound, unfading, unheeded, unspeakable home*), а також сама назва «Neither», яка у лексичному аспекті навіть не має самостійного значення (а, як наслідок, і перекладу), адже є часткою заперечення.

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – с. 699

Проте тут постає дуже важливе та складне питання: чи можна «Neither» вважати твором театральним? Почасти ключем до відповіді на це питання стає саме лібрето. Вже сам факт його авторства, яке належить найяскравішому представнику «театру абсурду», дає формальне право говорити не тільки про театральну природу твору, а й про естетичну належність до цього знакового явища безпосередньо. Підкреслимо: лібрето було написано саме для музичної *сцени*, адже адресувалося Мортону Фелдману. Крім того, сама природа цього жанру передбачає героя, який промовляє текст, що вже створює простір театру. Інше питання у тому, що в даному випадку герой не оголошується, створюється ілюзія його відсутності, що, своєї черги, є важливою рисою *анти*театру. А згадуючи ідеї інструментального театру, розуміємо, що наявність солістки та оркестру у даному випадку також можна розцінювати як певну гру. Ще одна важлива складова театрального дійства – це візуальний ряд. Важливо, адже М.Фелдман, працюючи над партитурою, мав в уяві її сценічне втілення та навіть бачив сценографію опери у фарбах Марка Ротко<sup>1</sup>.

Якщо звернутись до музичної складової тексту, бачимо, що особливістю партитури є неабияка насиченість *подіями* (що, до того ж, не є характерним для творчості М. Фелдмана). Музика є неначе невід'ємною частиною візуального ряду, який, своєї черги, є основою театрального мистецтва агалом.

### **2.3 Антиопера Мортон Фелдмана: композиційні та драматургічні особливості**

Якщо поставити питання про особливості драматургії опери, є можливість дезорієнтувати себе, адже драматургія у звичному сенсі цього поняття простежується в «Neither» дуже опосередковано. М. Фелдман створює твір (театральний твір), який за своїм устроєм та принципом розгортання може вважатись протилежністю діалектичного методу розвитку. Завдяки методу

---

<sup>1</sup> Mellers W. Panic or Paradise: American Abstract Expressionism and the music of Morton Feldman [Електронний ресурс] / Wilfrid Mellers // Modern Painters. – 1999. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfmellrs.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

репетитивності, який є провідним для усієї творчості композитора, створюється певний колаж з яскраво окреслених оркестрових фрагментів, які змінюють один одного з безпосередньою раптовістю та, на перший погляд, не маючи для цього причинно-наслідкових зв'язків. (Такий метод можна вважати інструментом, який створює простір театру). У своєму дослідженні К. Лівенгуд відмічає властивий для стилю М.Фелдмана метод формотворчої організації по 12 тактів, після чого матеріал (фактура) раптово змінюється. Створюється певний формотворчий алгоритм, на основі якого будується форма, проте і порушення цього алгоритму також стає важливим драматургічним інструментом. Більше того, повсякчас виникають непередбачувані формотворчі зміни на межі сторінок (виникає вплив візуального на аудіальне). Таким чином, композитор неначе навмисно розриває форму, подрібнює її, позбавляючи свідомість слухача можливостями слідкувати та передбачати музичний розвиток, чим досягає максимальної статичності. Цікаво, адже на статичності музичних блоків можна відслідкувати принцип, який дуже характерний для усієї творчості М. Фелдмана – принцип мікротваріації. Таким чином, виникає ледве помітне коливання, відчуття нав'язливої ідеї, яка не називається прямо, проте по межі якої плине вухо слухача. З одного боку – статика – спокій, рівновага (втілення ідей медитації), проте з іншого – неабияка напруга та нерозв'язаність, зацикленість. Особливість драматургії опери «Neither» полягає у балансуванні на межі цих двох, здавалося б, взаємозаперечуючих поняттях. Опера «Neither» стоїть окремо у творчості М. Фелдмана. Дослідники відмічають неабияку напругу та подійність, яка нехарактерна для стилю композитора, і навіть вбачають наслідування традицій «Очікування» А. Шенберга<sup>1</sup>.

Відмітимо також, що опера, не маючи оповідального сюжету чи історії, а також дійових осіб, сприймається дивовижно цілісно. Головною цементуючою ознакою є, першої черги, особливість тематизму. Опера «Neither» є ціл-

---

<sup>1</sup> Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – с. 699.

ком монотематичною, проте ця риса не простежується явно, адже композитор майстерно працює з матеріалом, максимально видозмінюючи його та створюючи на його основі цілі розділи форми.

Аналіз музичного матеріалу, який викладено нижче, відштовхується саме від тематизму, не зважаючи на його розташування в партитурі (оркестр чи вокал). Такий принцип суттєво відрізняється від типу аналізу, що пропонує в своїй дисертації К. Лівенгуд. Останній розглядає окремо оркестровий та вокальний пласти (типи інструментального викладення та типи вокального викладення). У даному дослідженні обрано принципово інший метод з декількох причин. По-перше, принцип монотематизму охоплює всю музичну тканину, і оркестрову, і вокальну. По-друге, в опері “Neither” вокальна лінія тематично та фонічно стає невід’ємною від загальної оркестрової партитури: з музично-тематичної точки зору голос дорівнюється солюючому інструменту.

Основним тематичним елементом є мотив двох напівтонів, який вперше з’являється ще в інтродукції у вигляді кластерів, які звучать в оркестрі, створюючи атмосферу напруження та тривоги, поруч із пульсуючим *pizzicato* у контрабасів. Вперше у мелодичному (основному) варіанті ця тема напружено звучить у вигляді висхідної поспівки у сопрано у другій половині третьої строфи лібрето: *fis2-g2-as2 (doors once neared gently close)*.

Цей мотив (паттерн) беззмінно повторюється та сприймається спочатку як розвиток основної тези, а саме силабічного скандування на одній ноті ( $g^2$ ): *to and fro...* Проте аналізуючи весь музичний матеріал, робимо висновок, що початкове скандування на одній ноті було лише предиктом до основного мотиву.

Повертаючись до увертюри (так можна назвати оркестровий вступ до появи сопрано), можна відмітити дуже чітку форму. Варто наголосити, що нерухомий формотворчий підхід є для цієї опери не випадковим: він відіграє роль опори для плинного, інтонаційно складного та тонально невизначеного тематизму. Слова М.Фелдмана в одному з есе, написаних композитором, свідчать підтвердженням його особливого творчого методу, для якого вкрай



важливим є структурна виваженість та точність. «Коли я писав свою першу графічну музику, речі повинні були з'являтися через точний проміжок часу. Тепер вони не повинні з'являтися конкретно на початку проміжку часу, і, як ви знаєте, вони можуть прийти звідки завгодно, неначе переходячи дорогу, саме тому я назвав їх «Intersections». Для мене це неначе дистанція, метафорично висловлюючись, між зеленим та червоним світлом. Це неначе трафік, як контроль. Я завжди контролював час, проте ніколи не контролював ноти»<sup>1</sup>.

Отже, інтродукція складається з чотирьох хвиль, які всередині поділені на фрагменти по 12 тактів. Музичний матеріал, який містить увертюра, позначимо умовно літерами:

I: A (12) + B (12 x2 ) + A розв. (12 + 12 + 12)

II: C (12 + 12)

III: B1 (12 x2 + 12)

IV: A + C (12)

Орієнтуючись на зміну музичного матеріалу, бачимо наступну картину:

$$\begin{array}{ccc} \boxed{[A] [B] [A]} & \boxed{[C] [B] [AC]} & \\ \hline 12 \times 6 & 12 \times 6 & \end{array}$$

Виникає подібність форми рондо з рисами концентричності. Крім того, чіткий поділ по 12 тактів, а також поява нового виразного тематизму (С) на розі двох розділів дає можливість побачити двочастинну форму.

Перший тематичний фрагмент (А) являє собою кластер, який звучить у дерев'яних та мідних духових (крім тромбонів і туби). Його інтонаційною основою є двопівтонний кластер, який викладено в розгорнотому вигляді в декількох комбінаціях: g/as/a, d/es/fes, який звучить на фоні пульсуючого *rit-zicato* у контрабасів та арф (приклад 2.1).

---

<sup>1</sup> Feldman M. *Anecdotes & Drawings* / Morton Feldman // *Morton Feldman Essays* / Morton Feldman. – Kerpen: Beginner Press, 1985. – P. 107.

Приклад 2.1. Фелдман “Neither” тематичний елемент А

The musical score is for the thematic element 'A' of Philip Glass's 'Neither'. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo, Flute 1, Alto Flute, Oboe 1, 2, Cor anglais, Clarinet 1, 2, Bass Clarinet, Bassoon 1, 2, 3, Contrabassoon.
- Brass:** Horn 1, 2, 3, Trumpet 1, 2, 3, Trombone 1, 2, 3, Tuba.
- Percussion:** Percussion 1, 2, 3, 4. Specific instruments include Cym. (Cymbal), Gg. (Gong), and Timp. (Tympani).
- Keyboard:** Harp 1, Harp 2, Piano.
- Strings:** Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass.

The score begins with a tempo of  $\text{♩} = 63-66$  and a time signature of  $\frac{5}{16}$ . The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple rests. Dynamics are marked throughout, including *ppp* (pianissimo), *ppp (poco)*, *mp* (mezzo-piano), and *ppp* again. The string section includes markings for *pizz.* (pizzicato), *pizz. (vib.) tutti*, and *Solo*. The percussion section includes markings for *ppp* and *ppp (poco)*. The harp section includes markings for *secco* and *ppp*. The piano section includes markings for *ppp*. The woodwind and brass sections include markings for *ppp* and *ppp (poco)*. The score ends with a *Solo* marking for the Contrabass.

Тематичний фрагмент В являє собою видозмінений А, де на перший план виходить мотив пульсації, підсилюючись бас-кларнетом та бас-фаготом. Паттерн складається з двох тактів розмірами 2/4 та 3/8, що розмиває відчуття чіткого метру. Відмітимо, що перемінний метр у М.Фелдмана часто служить засобом позбавлення відчуття репетитивності та варіативності, створюючи дивовижну атмосферу застиглості, та нібито «дихаючої» партитури (приклад 2.2).

Приклад 2.2.

М. Фелдман “Neither” тематичний елемент В

Розвиток фрагмента А полягає в тембральній переорієнтації (підключаються струнні), а також у діапазонному та динамічному розширенні.

Дуже цікавим предстає тематичний фрагмент С: він є певною варіацією на А, проте сприймається винятково по-новому. Тепер паттерн складається з трьох акордів-кластерів (h-c-des, as-a-b, e-es-d), які звучать у струнних на кшталт луни (приклад 2.3).

## М. Фелдман “Neither” тематичний елемент С

Після варіативно зміненого фрагменту В йде предиктовий розділ (А + С), на кульмінації якого вступає сопрано (приклад 2.4).

Якщо розглянути структурну будову опери в цілому, можна умовно поділити її на три частини з увертюрою. Перша частина починається зі вступу партії сопрано. Текст першої строфи скандується на одній ноті (g). Особливо цікавим є метод роботи композитора з вербальним текстом: слова розриваються на окремі склади, кожен з яких проголошується з особливим наголосом. Таким чином, вербальний зміст ледве вгадується та відходить на другий план. Кожен склад сприймається як окрема фонічна структура.



В оркестрі звучить варіативно змінений елемент В (пульсація у валторн та віолончелей), який буде розвиватись в короткій інтерлюдії між першою та другою строфами.

Друга строфа побудована на тому самому матеріалі, що і перша (скандування g), проте ритмічно видозмінена. І в оркестрі переважає елемент С, який буде розвиватись, подібно до елементу В, в інтерлюдії після другої строфи. В цілому перші дві строфи сприймаються як теза і її розвиток.

Третя строфа (*as between...*) стає переломною в драматургічному плані. Початок строфи звучить як завершення попередніх двох: розрідження вокальної лінії, яка звучить на фоні застиглого кластера у струнних, а також завершення інтерлюдією на матеріалі С (приклад 2.5). І зі слів *doors once* вперше звучить основний мотив, який є інтонаційним джерелом всього тематизму в опері, а саме подвоєний півтон, який тепер з'являється в мелодичному викладенні (fis-g-as).

## М. Фелдман "Neither" предикт перед А

The image shows a page of a musical score for an orchestral interlude. The score is written for a variety of instruments: Piccolo, Flutes (1, 2, 3), Oboes (1, 2), Clarinets (1, 2), Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Violins (I, II), Viola, and Cello. The time signature is 2/4. The score is marked 'ppp' (pianissimo) throughout. The interlude consists of 25 measures, with a large multi-measure rest covering the first 25 measures. The Soprano Saxophone part begins at measure 25 with the lyrics 'doors' and 'once'. The score is titled 'М. Фелдман "Neither" предикт перед А'.

Інтерлюдія, яка йде за третьою строфою, виконує роль переходу до нової хвилі розвитку матеріалу. З розріджених акордів вимальовується головна інтонація півтону у солюючої віолончелі (f-ges), що пізніше сприйматиметься як певна модуляція. Постійна гармонічна та тембральна зміна в оркестрі, який супроводжує основний паттерн у віолончелі, дає змогу говорити про варіації на мелодію остінато. Таким чином, зберігається принцип варіаційності як основний метод розвитку матеріалу.

Початок четвертої строфи (*beckoned back...*) є початком другої хвилі першої частини. Вокальна партія будується, як і на початку першої хвилі, на одній ноті, проте тепер на ges (як вже було сказано вище, в інтерлюдії відбулась модуляція f-ges). Четверта інтерлюдія виконує особливу роль, адже саме тут з'являється новий матеріал. Перша тема звучить у контрабасів *divisi* флажолетами в дуже високому регістрі на піанісимо (приклад 2.6). Поділені

на дві групи, кожна з них глісандує між звуками *gis*-а. Таким чином, виникає дуже цікавий акустичний ефект розладженого унісону (умовно позначимо цю тему літерою D). Не зважаючи на новітність звучання, ця тема також є похідною від першопочаткової двопівтонної інтонації, а відчуття унісону – певна перверсія скандування сопрано на одній ноті (як би предикту основної теми).

Приклад 2.6.

М. Фелдман “Neither” четверта інтерлюдія

The musical score for the fourth interlude of "Neither" by Morton Feldman is presented in two systems. The first system includes Percussion 2, 3, and 4 (Timp.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb. div.). The second system includes Percussion 2, 3, and 4 (Timp.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb. div.). The score features complex rhythmic patterns with changing time signatures (3/4, 5/8, 3/4, 5/8, 3/4, 5/8) and dynamic markings (ppp). The percussion parts are marked with "Timp." and the string parts with "ppp". The score is divided into two systems by a double bar line with repeat signs.

Проте найсуттєвіше тематичне оновлення відбувається одразу після завершення 12-тактового проведення D: з’являється новий матеріал, який підк-



реслюється також і зміною темпу, і фактурою, і тембральним забарвленням. Позначимо цей матеріал умовно як Е (приклад 2.7).

Приклад 2.7.

М. Фелдман “Neither” тематичний елемент Е

Дев’ятитоновий елемент, який складається з двох перехресних тонів (у мелодійному викладенні: f-g-fis-gis-a-f-g-gis-fis), має дуже цікаву метричну та ритмічну будову. Паттерн складається з двох різних за метрикою тактів (3/4 та 2/2). Ритмічна будова дев’ятитонові поспівки викладена двома фігурами: квартоллю та квінтоллю. Як результат, при повторенні паттерну зміна розміру такту та відповідно ритмічного угруповання стирає будь-яке відчуття метру, лише вгадується періодичне пульсування сильної долі (початок поспівки на f). Це створює відчуття коливання між тонами та півтонами, «пошуку» направленості мелодії. Не маючи інтонаційного розвитку (матеріал розвивається переважно фонічно), мелодія сприймається як певна нав’язлива ідея, нерозв’язна та непрохідна. Відчуття прихованої тривоги та впадання у транс, розосередження свідомості та, водночас, концентрація на одній поспівці (tutti унісон) – ця тема один з прикладів втілення абсурдного протиріччя, поєднання непокданого.

Починаючись в англійського ріжка, бас-кларнета та тромбонів на піанісимо (проте за рахунок доволі важких тембрів одразу сприймається як прорив), тема розгортається в динамічному а тембральному сенсах (додаються челеста, альти, а наприкінці – звучить тільки у перших скрипок та челести) та триває доволі довго: три цикли (12 x3).

Строфа *heedless of the way* раптово перериває розвиток E в оркестрі: у сопрано знову звучить мотив *fis-g-as*. З точки зору драматургії, в цьому моменті виникає пауза: починається завершальний етап експозиції матеріалу, після чого слідуватиме його розвиток. В інтерлюдії розвивається матеріал E, який звучить в прискореному темпі та в новому тембральному рішенні: додано вібрафон та фортепіано (триває два цикли). Цей фрагмент обрамляється трьома варіативно зміненими циклами B (по 12+6 тактів кожен) та завершується трьома циклами C. Якщо показати схематично, бачимо, на скільки гармонійно і точно вибудована форма інтерлюдії:

B      E      B      C  
(12+6) (12x2) (12+6) (12x3)

Остаточне завершення експозиції та початок розробки відбувається на словах *the one gleam or the other*. Виникає відчуття застигlosti, завмирання, неначе спиняється рух: сопрано «зависає» на одній ноті (g), в той час як струни відповідають кластером на піанісимо. Цікаво, адже виникає довершена структура першої (експозиційної) частини опери, і одним з інструментів формотворення стає інтонаційна будова вокальної лінії. На схемі вказано номери строф та їхню інтонаційну характеристику.

g	g/fis-g-as	ges	fis-g-as/g	
1	2	3	4	5

Інтерлюдія після шостої строфи (*the one...*) є водночас початком стадії розвитку матеріалу: умовно кажучи, розробкою. Вперше в партитурі

з'являється вокаліз: він являє собою розвиток основного елемента (fis-g-as), який поступово розгортається та завойовує ширший діапазон. Наприкінці другого циклу розвитку мелодія досягає найвищої ноти – h, що сприймається як прорив, але водночас одразу переривається оркестром. Такий прийом є дуже цікавим з точки зору драматургії. Якщо поділити розробку на три хвили, h – кульмінація першої хвили. Досягнувши неабиякого інтонаційного накалу шляхом поступового, складного розвитку, композитор обриває кульмінацію, не даючи великої кульмінаційної зони, аби підсилити напругу та підвести до генеральної кульмінації в третій хвилі. Необхідно відмітити, що в цьому розділі вперше композитор надає «свободи» сопрано: матеріал складається не з паттернів, які незмінно повторюються, а має вільну будову, розвиток (приклад 2.8). В цьому розділі сопрано неначе виривається за межі чіткого алгоритму руху. Інтонаційною платформою тут є елемент E, потім якщо дивитись глибше, інтонаційне коріння йде у першопочатковий елемент A (двопівтонова поспівка).

## М.Фелдман “Neither” розвиток тематичного елементу А

The image displays a musical score for Morton Feldman's "Neither". It is organized into two systems of measures, 63 and 64. The top system includes four percussion parts (Perc. 1-4) and a soprano part. The bottom system includes three string parts (VI. I, VI. II, and Va.). The percussion parts feature complex rhythmic patterns with markings for "T-t" and "I.v.". The soprano part has melodic lines with triplets and slurs. The string parts are marked "ppp" and "unite".

Друга хвиля розробки починається з матеріалу Е, який викладено у вокалізі в прискореному темпі. Він звучить контрапунктом до матеріалу В в оркестрі. Контрастуючи до попереднього розділу, матеріал викладається репетитивними методом: паттерн незмінно повторюється протягом трьох циклів (12x3), після чого завершується інтонацією *fis-g-as*. В оркестрі розвивається «ехо» у струнних (С), що відіграє роль ще однієї зупинки перед наступною кульмінаційною зоною. Певною аркою до головного матеріалу першої хвилі розробки служить короткий фрагмент вокалізу, який також закінчується на *h*, проте зараз переривається новою кульмінацією, яка є не продовженням, а скоріше, запереченням попереднього розвитку (приклад 2.9). Оркестр скандує класер *tutti* на *піанісімо*, що сприймається як новий музичний елемент, проте є похідною від початкового матеріалу А, та інтонаційно споріднений з основним елементом подвоєного півтону (*fis-g-as*).

М. Фелдман "Neither" тиха кульмінація

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and strings (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Bass). The second system includes Percussion (Perc. 1-4) and Harps (Hp. 1-2). The third system includes Violins (VI. I, VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Time signatures are indicated above the staves: 5/16, 3/8, 7/16, 2/4, 5/8, 3/4, 7/8, and 4/4. A box containing the number 78 is placed above the 4/4 time signature.

Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *ppp* *uniii* (pianissimo unisoni). The percussion parts are marked with *ppp* and *ppp* *uniii*. The harp parts are marked with *ppp* and *ppp* *uniii*. The string parts are marked with *ppp* and *ppp* *uniii*.

Друга кульмінація обривається матеріалом, який є максимально контрастний до неї. Оркестрове (залишається сопрано та альти, після чого їх змінюють арфи та перкусії), а також динамічне розрідження фактури, переривання чіткого метру завдяки численним генеральним паузам виконує важливу драматургічну роль: це довга зупинка перед найбільшою кульмінацією (приклад 2.10). В інтонаційному плані розвивається вже знайомий елемент ges-f (згадуємо інтерлюдію після третьої строфи в експозиційному розділі, де елемент f-ges, який звучав у віолончелі соло, виконував також функцію транспозиції до ges). Мотив звучить у сопрано (12x4):

Приклад 2.10.

М. Фелдман “Neither” зупинка перед кульмінаційною зоною

The musical score for Example 2.10 consists of four systems of staves. The first system includes Soprano (Sopr.) and Viola (Va.) parts. The second system includes two Horn parts (Hr. 1 and Hr. 2) and a Soprano part. The score is marked with a 12-measure rest (indicated by a double bar line with a vertical line through it) and a dynamic marking of *ppp*. Above the staves, the time signatures for each measure are indicated: 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8. Measure numbers 79, 80, and 81 are marked above the staves. The Soprano part in the first system features a melodic line with a trill-like figure (ges-f) and a fermata. The Viola part features a similar melodic line with a trill-like figure (f-ges) and a fermata. The Horn parts feature a similar melodic line with a trill-like figure (ges-f) and a fermata. The Soprano part in the second system features a similar melodic line with a trill-like figure (ges-f) and a fermata.

Далі його можна вгадати в розрідженій фактурі духових (приклад 2.11):

Приклад 2.11.

М. Фелдман “Neither” тематичний елемент А у духових

Третя кульмінація з’являється таким самим чином, як попередні дві: перериваючи вокаліз (який, як і в першій хвилі, доходить до *h*). Кульмінація являє собою скандування елементу *E tutti* на *пianissimo*, що є схожим за принципом на другу кульмінацію. Також схожим є формотворчий принцип: обидві кульмінації організовані не в цикли (по 12 тактів), а сторінками: займають по дві сторінки партитури. Для того, щоб помістити матеріал на дві сторінки, композитор користується знаком репризи, що крім того, стає візуальним знаком поділу форми. Таким метод є показовим для творчості М.Фелдмана: візуальний ряд стає невід’ємною частиною музичної композиції.

В предиктовому розділі мотив *D* проводиться у валторн та тромбонів на фоні тремоло литавр. Мотив *fis-g-as* звучить на іншій висоті (*gis-a-b*) у ве-

лікій та контроктаві на піанісимо, що створює виключно новий колорит цього мотиву.

Третій частина починається несподіваним *sfff*: кластер dis-e-f звучить у духових та супроводжує синкоповане скандування у сопрано: *unheard foot-falls only sound* (приклад 2.12). Строфа повторюється три рази, що займає два цикли музичного матеріалу (12x2). Сопрано знову тримається на одній ноті, проте на іншій висоті – d. Ця строфа стоїть виключно відокремлено в усій партитурі.

Приклад 2.12.

М. Фелдман “Neither” початок третьої частини

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Ob. 1, 2, 3; B. Cl.; and Cbsn. Below these are the brass staves: Tpt. 1, 2, 3; and Tb. The percussion section includes Cym., Perc. 1 (Timp.), Perc. 2 (Timp.), Perc. 3 (Timp.), and Perc. 4 (Timp.). At the bottom is the Soprano (Sopr.) part with the lyrics: un - heard foot - falls on - ly sound. The score is marked with *sfff* (fortississimo) and *molto* throughout, with *ppp* (pianississimo) markings at the end of each phrase. The time signatures change frequently: 2/2, 3/2, 3/4, 5/4, 2/2, and 3/4. A rehearsal mark '91' is present at the beginning of the second measure.

Композитор ще більше підкреслює її відокремленість тембром англійського різька, який звучить на фоні литавр соло (приклад 2.13).



## М. Фелдман “Neither” соло англійського ріжка

The musical score for the solo of the English horn in 'Neither' by Morton Feldman. It consists of five measures with time signatures 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, and 3/4. The Soprano (C. a.) part has a melodic line with a 'ppp' dynamic marking. The Percussion parts (Perc. 1-4) are empty staves.

Певною репризою, проте водночас драматургічною зупинкою перед найбільшою кульмінацією в опері стає сьома строфа (*absent for good from self and other*): проводиться в основному вигляді та розвивається мотив fis-g-as у сопрано, а потім продовжується в третій октаві у скрипок та альтів на піанісимо. Предиктовим розділом звучить мотив E у сопрано (вокаліз), але у вигляді інверсії (приклад 2.14).

Приклад 2.14.

## М. Фелдман “Neither” тематичний елемент E: інверсія у сопрано

The musical score for the thematic element E in 'Neither' by Morton Feldman. It consists of ten measures with time signatures 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/16, 3/8, 3/16, 3/8, 3/16, 3/8, 3/4, and 3/8. The Trombone (Tbn. 1, 2, 3) part has a melodic line with a '100' dynamic marking. The Horns (Hr. 1, 2) and Soprano (Sopr.) parts are empty staves.

Початок великої, безсумнівно, головної кульмінаційної зони відзначається дуже яскравим поліфонічним викладенням елементу D у флейт, гобоїв та кларнетів (приклад 2.15). Звучать одночасно, в основному вигляді та у збі-

льшенні, в різних ритмічних варіаціях та на різній висоті основний мотив подвоєного півтону.

Приклад 2.15.

М. Фелдман “Neither” початок головної кульмінаційної зони

The musical score for Example 2.15 is divided into three staves. The top staff is for Soprano (Sopr.), the middle for Flute I (Fl. I), and the bottom for Piano (Vc. div.). The Soprano part has lyrics 'then no sound' and a box containing the number 121 above the final measure. The Flute I part is marked *ppp* and features a complex rhythmic pattern with various time signatures (2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4) and accidentals. The Piano part is also marked *ppp* and features a steady eighth-note accompaniment.

В цьому розділі вже відсутнє гліссандо, а також інтонаційний діапазон значно розширено: від *f* до *as*. Таким чином, тематизм, який на стадії експозиції сприймався розладженим унісоном, зараз розвивається структурно, динамічно та фонічно.

Дуже цікавий сам метод підходу та податтю кульмінації. М.Фелдман спочатку викладає кожен з пластів, які будуть звучати, окремо, досягаючи ефекту несподіваності та навіть новітності матеріалу, а потім збирає вертикаль, яка виконує роль головної кульмінації неабиякої потужності. Таким чином, після проведення одного циклу елемента D, з'являється вже знайомий дещо видозмінений матеріал, заснований на рівномірній пульсації в оркестрі *tutti*, який також міститься в форму трьох партитурних сторінок.

Найвищої точки накалу композитор досягає в наступному розділі, в якому суміщає у вертикаль ці два пласта (пульсація та поліфонічно викладений у дерев'яних духових елемент D). Проте елемент D тут проводиться і у сопрано (приклад 2.16). Варто відмітити, що в партитурі вказано динаміку

*ppp*, проте звучання досягає неабиякої напруги за рахунок не тільки поліфонічному співставленню пластів, а й за рахунок фонічних та регістрових особливостей звучання голосу та дерев'яних духових. Маючи споріднену фонічну природу, дерев'яні неабияким чином підсилюють партію сопрано, яка звучить в другій октаві, а дерево – на октаву вище. Таким чином, мотив розладженого унісону трансформується в кульмінації в кластерну структуру, яка є не застиглою, а внутрішньо рухомою.

М. Фелдман "Neither" кульмінація

106

3/4 2/4 3/8 2/4 3/8 3/4

1  
FL. *ppp*

2  
FL. *ppp*

3  
FL. *ppp*

1  
Ob. *ppp*

2  
Ob. *ppp*

3  
Ob. *ppp*

1  
Cl. *ppp*

2  
Cl. *ppp*

3  
Cl. *ppp*

Perc. 1  
Glsp. *ppp*

Perc. 2  
Cym. *ppp*

Perc. 3  
Guro (high) *ppp*

Perc. 4  
Xyl. *ppp*

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Sopr. *ppp* *mp*

106

3/4 2/4 3/8 2/4 3/8 3/4

Ve.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the climax of M. Feldman's 'Neither'. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the rehearsal mark '106' is enclosed in a box. Above the first staff, the time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/8, and back to 2/4, 3/8, and finally 3/4. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets) and strings (Violins, Viola) are marked with *ppp* (pianissimo). The percussion section includes Gong (Glsp.), Cymbal (Cym.), Guro (high), and Xyl. (Xylophone), also marked with *ppp*. The harp (Hp. 1, Hp. 2) and piano (Pno.) parts are present but have no notes. The soprano (Sopr.) part has a melodic line starting with *ppp* and moving to *mp* (mezzo-piano). The lower woodwinds (Viola/Ve. and Cello/Cb.) are marked with *ppp* and have a rhythmic accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Ця кульмінаційна зона набуває неабияких розмірів: вона триває 11 циклів (12x11), протягом яких на фоні незмінної вокальної партії та пульсації в оркестрі з'являється та тембрально розростається тематичний елемент С, який, зрештою, поглинає усі інші елементи, та, проходячи у збільшенні, перетворюється на акордову послідовність, яка займає всю оркестрову вертикаль.

Після генеральної паузи з'являється основний мотив (f-fis-g) у сопрано а саррелла на словах *then no sound* (приклад 2.17). Це є початок нового розділу форми: умовної коди.

Приклад 2.17.

М. Фелдман "Neither" кода

The musical score for the 'Neither' code by M. Feldman is presented in three systems. The first system features a Soprano vocal line with the lyrics 'then no sound' and a series of time signatures: 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, and 3/8. A measure number '121' is indicated above the final measure. The second system includes a Flute I (Fl. I) part and a divided Violin (Vc. div.) part, both marked with a piano (*ppp*) dynamic. The Flute I part has a melodic line with various accidentals and articulation marks. The Violin part provides a rhythmic accompaniment. The third system continues the instrumental parts, with measure numbers '122' and '121' appearing above the Flute I and Violin staves respectively. The time signatures in this system are 3/4, 2/2, 3/4, 2/2, 3/4, 2/2, and 3/4.

Далі з'являється мотив *as-g-au* флейти на фоні тематичного елементу *D*, який викладається гліссандо у альтів дівізі (*h-c*). У процесі розвитку оркестрова тканина трансформується у вертикалі та розширюється, а вокальна партія являє собою розвиток початкової тези (*as-g-a*), який, щоправда, викладено у новий спосіб: уривчасті звуки, які розділені паузами та позбавлені періодичності. Саме в цьому розділі сопрано досягає своєї найвищої ноти: *d* третьої октави.

Передостання строфа *then gently...* плавно виходить з розвитку попередньої частини. Остання строфа *unspeakable home* є певним резюме та відголоском генеральної кульмінації. Проте тут панує зовсім інша атмосфера: композитор розріджує оркестрову тканину та збільшує паузи між вокальними складами, що створює ефект завмирання та поступового нівелювання. Проте залишається характерне тембральне співставлення: сопрано та дерев'яні духові, які гліссандують в діапазоні оспіваної мелодії.

Особливою є кінцівка опери: подібно до вигляду кульмінацій, партитура завершується раптовим обривом (цікаво, що і в вокальній партії відбувається «прорив» на *h*, як і перед першою кульмінацією, проте, на цей раз – це остання нота). Тут також необхідно наголосити, що особливістю партитури є, так би мовити, відсутність кінця. Можна навіть сказати, що це особливість драматургії. Композитор неначебто вимикає програвач посеред музики, що звучить. Те саме можна сказати про початок: тематичний матеріал дається одразу, без вступу або підготовки. Ці особливості можна сумувати з особливостями формотворення всієї опери, яка нагадує принцип монтажу: без півтонів та плавних переходів (тут доречно згадати принципи течії живопису кольорового поля, про які було сказано вище). Дані риси, безумовно, є притаманними для всієї творчості М.Фелдмана.

Додаткове слово хочеться сказати про формотворення. Форма в опері відіграє функцію опори для інтонаційно складного матеріалу. Окрім чіткого поділу на цикли по 12 тактів (найменша умовна одиниця формотворення в опері), автор ділить оперу на умовні три розділи. Такий поділ є уособленням

виваженості та конструктивності, адже за тривалістю частин утворюється гармонійна та симетрична форма: перша і третя частини тривають близько 18,5 хвилин, а середня (умовно розділ розробки) – незначно перевищує 13,5. Таким чином, складний, різноманітний (5 тем) тематизм, опрацьований, на перший погляд, хаотичним методом викладення (принцип монтажу), організовується в одну довершену структуру.

Також об'єднанню форми сприяють інтонаційні (наприклад, в експозиційному розділі), а також тембральні арки (наприклад, англійський ріжок, який обрамляє шосту строфу, остання, своєї черги, є важливим драматургічним елементом: створює перехід до третьої частини твору).

Окремим постає питання жанру твору. Чи можна «Neither» визначати як оперу? Її форма, що містить риси сонатного *allegro*, з розробкою, декількома кульмінаційними хвилями, репризою та кодою, вже слугує натяком на складний жанр. Окрім того, необхідно зазначити, що, враховуючи незвичність матеріалу (як літературного першоджерела, так і музичного втілення), традиційний підхід до жанрового визначення не можна застосувати до цього твору. Критик (цит за О. Манулкіною) говорить про неабияку напругу та драматизм, що безумовно ріднить твір з жанром опери (згадуємо традиції «Очікування» А.Шенберга). Наголосимо, що твір «Neither» є першої черги твором театральним. Також найголовнішим для дослідника повинна бути авторська вказівка, яка відмічена М.Фелдманом в партитурі «Neither»: *Opera in one act for soprano and orchestra*, а також його вищезгадані слова про увертюру, яка є ні чим іншим, аніж «очікуванням на текст».

### **Висновки до другого розділу**

Підкреслимо, що саме ускладнення жанрового визначення є однією з основних складових естетики абсурду, яка втілена в опері М.Фелдмана. Згадуючи вищезгадані слова композитора у відповідь на питання С.Беккета про те, що він «не знає, чого хоче», уявляємо оперу «Neither» водночас як заперечення опери – і як її пошук. Це подорож навколо невловимої ідеї, яку не мо-

жна висловити/висловлювати, яка, подібно до картин М. Ротко, заперечує будь-яку історію та головних героїв, оголюючи загострену емоцію, що стає і метою, і засобом її досягнення. Окрім того, згадавши творчість М. Ротко, бачимо невловиму спорідненість опери «Neither» та картин майстра: спільна експресія та відсутність «історії», монтажна техніка замість «логічних» поворотів, формальна рівновага та внутрішня тривога. Здається, ніби опера М.Фелдмана – це *фрагмент* картини М.Ротко: саме фрагмент, ніби вирізаний з гігантського полотна нескінченності.

Естетика абсурду пронизує цей твір, починаючи з його лібрето. Заперечення назви («Ніщо»), заперечення головного героя, будь-яких його характеристик, сюжету, навіть самого «я» (натомість – «self»). Відмітимо також численну кількість протиріч, які зустрічаємо у антиопері на багатьох рівнях, та розхитування основ жанру, що є однією з рис «театру абсурду». Наприклад: відчуття незакінченості та початку «не з початку» співіснує із довершеною, математично вибудованою формою; імпровізаційність, непередбачуваність та раптовість, як сприймає слух цю музичну тканину, поєднується із чіткою композицією, керованою сталим алгоритмом; видима статика, непохитність та застиглість приховують у собі невтомимий рух-поглиблення, керований законами репетитивності, мікротваріаціями та повтором; та медитативність, яка досягається рисами мінімалізму, співіснує із вокальною лінією неабиякої експресивності та накалу.

Опера М.Фелдмана «Neither» існує на перехресті закону (форми, драматургії, жанру) та беззаконня, тобто розхитує кордони у пошуку нової якості. І це є основною рисою «театру абсурду»: руйнування сталих парадигм жанру та форми задля пошуку нових.



## РОЗДІЛ 3

## ПАМ'ЯТНИК ЖИТЕЛЯМ АТЛАНТИДИ.

## ОПЕРА СВЯТОСЛАВА ЛУНЬОВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»

*«...вы – бывалые, а я – небывалый...  
 ... вы – лающие, я – пылающий...  
 Я – дурак паршивый сам собою.  
 Я – дурак, который слишком долго плакал.  
 Они ведь все-таки легко выговариваемые.  
 А меня, чтоб выговорить, язык сломаешь.  
 «Москва – Петушки», ведь, в сущности,  
 жалобная книга»*

*Зі щоденників Венедикта Єрофєєва  
 (зима 1979–1980)*

Святослав Луньов (1964) – сучасний український композитор, початок творчого шляху якого випав на дев'яності роки минулого століття, у своїй творчості охопив майже усі жанри академічної музики. Серед них симфонічні: «PANTA RHEI» – утопія для великого симфонічного оркестру (2008), «TRIAS» – симфонія для органу, фортепіано та струнних (1999), «LETARGIA» для великого симфонічного оркестру (1997), «NOCTURNMORT» (2015); камерно-вокальні: «Чорне тріо» на вірші Й. Бродського для голосу, віолончелі та фортепіано (1993), «UNICORN'S GAMES» для флейти, кларнета, гобоя та валторни (2006), Соната («Dances in CAGE») для віолончелі та фортепіано (2009), «Нічна музика. Денна музика» для струнного оркестру (2015); хорові: «CANTUS AETERNUS» для мішаного хору a cappella (1998), «СТРАСТНАЯ СЕДМИЦА» симфонія для мішаного хору a cappella; фортепіанна: «Вінок сонат» (1995), Соната №5; музично-театральні: «Погано темперовані пісні» («Аліса у країна чудес») (1996), «Москва–Петушки» (2012). Також відмітимо електроакустичні та мультимедійні твори: «Рага расет – рага bellum» (2001), «Меланхолія» - мультимедійна композиція за віршами Й. Бродського («Велика елегія Джону Донну») та однойменною гравюрою А.Дюрера (2002-2005) та ін.

Опера «Москва–Петушки», що написана за однойменною поемою у прозі Венедикта Єрофєєва, займає особливе місце у творчості композитора. Перш за все відмітимо, що С.Луньов працював над твором більш, ніж двадцять років (1991 – 2012), що свідчить про велич задуму, який потребував значного часу. Сам композитор називає оперу одним з найважливіших з його творчого доробку.

Історія створення опери «Москва – Петушки» багато в чому визначила її естетику, а також – ідейне наповнення. Познайомившись з поемою Венедикта Єрофєєва у 1990 році (рік смерті письменника), композитор одразу приступив до роботи над лібрето, а у 1991 році (рік «смерті» СРСР) – над музичним матеріалом. Цікаво, адже вперше С.Луньов ознайомився з твором у вигляді театральної п'єси (театр «Зеркало»), після чого одразу занурився у роботу над оперою. За словами самого автора, у той момент, на зламі епохи, він відчував для себе неабияку актуальність, навіть болючість сюжету. З одного боку, країна, яка, як міфічна Атлантида, «йшла під воду», залишаючи по собі дивну суміш жалю та прикрощів у згадках її розгублених жителів. Минуле з його абсурдною реальністю, як невід'ємна частка людського життя, залишалось, даючи новій реальності особливого колориту. З іншого боку – це історія подорожі головного героя від Москви до Петушків, яка є алегоричним уособленням подорожі заблудлої, самотньої душі до Царства Небесного. Основною для композитора стала ідея жалю до миру та людей. Вражений численними іносказаннями та алюзіями, які змальовували істинний зміст поеми, С.Луньов втілює основні ідеї, створивши повномасштабну оперу (тривалістю близько трьох годин).

Перш, ніж звернутись до аналізу опери Святослава Луньова «Москва – Петушки», необхідно відмітити деякі особливості, з якими зіткнувся дослідник у процесі роботи над дисертацією.

Перша особливість полягає у тому, що на момент написання дослідження опера не отримала сценічного втілення. В основному це пояснюється складною, а у чомусь навіть абсурдною ситуацією, пов'язаною з сучасним

репертуаром в українських оперних театрах. Незалежність, яку досягла Україна і до якої прагнула століттями, здавалося би, повинна була відкрити двері українських оперних театрів сучасним творам українських талановитих митців. Однак сталося все навпаки. Не лише опера С. Луньова, але й написаний значно раніше «Бег» В.Бібіка, твори В. Зубицького та інші цікаві оперні проекти так і не потрапили на сцени українських оперних театрів. Відмітимо: композитор створював оперу без конкретного замовлення, що є доволі рідкісним випадком для роботи у сфері музичного театру. Такі замовлення практикувалися у СРСР і давали можливість радянській опері розвиватися. Але ця практика перестала існувати у незалежній Україні. У зв'язку з тим, що твір не отримав сценічного життя, ніби то не можна говорити про повну завершеність опери. Однак варто згадати хоча б долю опери С. Прокоф'єва «Вогняний янгол», яка так і не була втілена на сцені за життя композитора. Її сценічна історія – це вже окрема самостійна тема, яка не піддає сумніву існування завершеного авторського тексту твору.

Окремо відмітимо особливість, пов'язану з музичним матеріалом: опера С. Луньова існує у вигляді клавiру та частково – партитури. Безумовно, остаточний вигляд партитура може отримати безпосередньо перед постановкою, адже її склад, за переконанням композитора, сьогодні залежить від можливостей оркестру і театру. На даний момент партитура написана частково, у деяких фрагментах намічені інструменти, які передбачаються, а також загальний характер звучання. Як ілюстрація існує демонстративна MIDI-версія опери. Окрім того, композитором було обрано декілька оркестрових номерів, які, зазнавши деяких формотворчих змін, утворили цикл під назвою «Гімни» та були виконані у концертному варіанті. Таким чином, користуючись наданим музичним матеріалом та записом, а також маючи в руках лібрето опери, можна уявити майбутній твір в цілому, виділити його загальний драматургічний план, зробити спостереження, які стосуються стилістики, оцінити музично-виразові засоби характеристики персонажів. Зроблений композитором запис, клавiр та частково партитура оформлені повноцінно, вкрай деталізова-

ні та дають можливість скласти враження про задум опери та шляхи його реалізації. Першої черги, можна зробити важливі основоположні висновки стосовно ідеї опери, виділити найважливіші смислові акценти у лібрето та його музичному втіленні.

Унікальним шансом краще усвідомити твір стала можливість особистого спілкування з самим автором – Святославом Луньовим. Його численні пояснення та коментарі допогли проникнути у специфіку творчого процесу, а також співставити авторський погляд на твір з враженнями дослідника.

### **3.1 Від поеми Венедикта Єрофєєва до лібрето Святослава Луньова: трансформація літературного першоджерела**

Звернемося до літературного першоджерела опери. «Москва – Петушки» Вен. Єрофєєва має таке саме жанрове визначення, як і «Мертві душі» М.Гоголя, а саме *поема у прозі*. Цікаво також, що М.Гоголь, своєї черги, орієнтувався на поему Данте «Божественна комедія». Данте писав у жанрі *поеми*, слідуючи канонам даного жанру як віршованого твору крупної епічної форми, у якій дія охоплює усі рівні космосу, відбувається під землею, на землі, на небі. У своєму творі він, спираючись на традиції Вергілія, показав широку картину свого часу. Можливо, М.Гоголь створював «Мертві душі», переслідуючи ту саму мету: написати про людей, про їхні характери та, у той самий час, про всю тодішню Росію. Чи можна продовжувати цю думку, говорячи про поему в прозі «Москва – Петушки»? Щоб дати відповідь на це питання, необхідно зрозуміти, чому автор дав своєму начебто абсолютно прозаїчному за матеріалом, позбавленому будь-якого ореола поезії твору визначення *поема*? «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков...», – так писав сам Венедикт Єрофєєв. Можна сказати, що «Москва–Петушки» так само алегорична, сповнена алюзій та сюрреалістично-абсурдистських відхилень, яким міг би бути поетичний текст, за Й.Бродським, цей «колосальний прис-

корювач свідомості»<sup>1</sup>. Однак згадаємо хрестоматійні визначення таких жанрів, як оповідання чи роман, та порівняємо з тим, що знаходимо у прозі Вендикта Єрофеева.

Роман – епічний багаточаровий твір, у якому оповідання зосереджено на постаті окремої особистості і на показі її оточення, на процесі становлення та розвитку характеру та самосвідомості героїв твору, долі яких складним чином перетинаються. В Росії, починаючи з В.Г.Белінського, роман визначають як епос приватного життя<sup>2</sup>.

Поема (від гр. - створюю) – великий багаточастинний поетичний твір, який належить одному автору. Термін *поема* вживається також як синонім епопеї. Зародження та становлення поеми пов'язано з виділенням з первинного синкретичного мистецтва лірико-епічних пісень та з підсиленням в них епічного начала<sup>3</sup>. Новим різновидом цього жанру стала романтична поема, творцем якої вважається Дж. Байрон. Стрижнем стає в ній образ романтичного героя, який знаходиться у стані відчуження, в опозиції до суспільства. Він проходить через різноманітні випробування, йому притаманна виразна акцентована зовнішність і незвична поведінка, а його минуле часто огорнено атмосферою таємничості.

Безсумнівно, у творах Вен.Єрофеева можна простежити зв'язки з романтичною поемою. Сюжетним стрижнем в ній є життєва історія головного героя як авторського alter ego. Однак це не просто історія однієї людини, не розгляд його творчого шляху та не оцінювання його вчинків – цей твір всеохоплюючий, вміщує в себе одвічні філософські питання. Окрім того, неабиякої

---

<sup>1</sup> Бродский И. Нобелевская лекция [Электронный ресурс] / Иосиф Бродский – Режим доступа: [http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt_with-big-pictures.html) – Дата обращения: 15.01.2016.

<sup>2</sup> Роман // Краткая литературная энциклопедия : в 6 т. – Т. 6 / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1968.

<sup>3</sup> Поэма // Краткая литературная энциклопедия : в 6 т. – Т. 6 / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1968.

серйозності надає той факт, що герой поеми «Москва–Петушки» розділив з автором не тільки ім'я та прізвище, але й долю автора<sup>1</sup>.

Приступаючи до дослідження опери Святослава Луньова, важливо знайти відправний пункт, який стане ключем у виявленні найголовніших, корінних особливостей та характеристик цього твору. При відсутності театральної постановки опери вкрай важливо визначити у тексті певний «наріжний камінь», завдяки якому можна буде зробити максимально правильні висновки.

Допомогою у пошуках відправного пункту стало лібрето опери, яке є втіленням стилістичного різноманіття вербального тексту. Головне завдання, з яким стикнувся композитор на рівні написання лібрето, – це виділення основної, магістральної теми, скажімо, духу поеми з літературного тексту, сповненого численних ліричних відступів, проте вираженого у суто лінійній формі, та створення драматичного твору, певної «есенції» поеми Венедикта Єрофєєва. Необхідно було подолати оповідальність літературного жанру, створивши довершену, вибудовану композицію жанру театрального. Інтертекстуальність першоджерела дала численну кількість алюзій-«посилань», які композитор втілює у лібрето: були використані тексти із Старого Заповіту («Пісня пісней» Соломона), а також Євангеліє («Одкровення» святого Іоанна Богослова). Окрім того, в лібрето увійшли фрагменти п'єси Венедикта Єрофєєва «Вальпургієва ніч или Шаги Командора», оповідання «Записки психопата», а також Записних книжок письменника. Композитор зробив численні купюри. Такі епізоди, як революція у Петушках, дві з п'яти загадок Сфінкса, деякі розповіді попутників, соромітності та ін., автор опери вважав за другорядне, фокусує на основній лінії – метафізичній подорожі та митарствах головного героя. Основна лінія драми, маршрут «Москва – Петушки» набуває у лібрето цілісності та спрямованості до фіналу, що є обов'язковою

---

<sup>1</sup> Героя вбивають, проткнувши шилом горло. Сам Вен.Єрофєєв помер від раку горла.

умовою театральних жанрів. Також завдяки цьому дія починає переважати над оповіданням, що є головною відмінною рисою драматичних жанрів.

Цікава особливість інтерпретації літературного першоджерела полягає також у деяких часових перестановках. Наприклад, опера починається з прологу (Венедикт Єрофеев цими словами закінчує поему): «Когда-то, очень давно, в Лобне, у вокзала, зарезало поездом человека, и непостижимо зарезало...» Цей прийом відсторонює дію, надає їй рис епічної оповіді: відчувається погляд зі сторони, встановлення первісно певної часової дистанції. Окрім того, випереджається трагічна розв'язка, у якій головний герой гине. Сама назва «Лобня» дає алюзією до Лобного місця: з одного боку, – Красна площа у Москві, з іншого – Голгофа (що для Вені стає одним і тим самим місцем, адже саме на Красній площі Четверо його розпинають). Даний прийом дозволяє провести паралель із жанром Пассіонів.

### **3.2 Особливості музичної мови та драматургічна концепція опери Святослава Луньова «Москва – Петушки»**

Особливу цікавість представляє стилістична складність та різноплановість музичної мови в опері. Говорячи про генезис музичних тем, відмітимо контрастне змішування інтонацій радянських пісень (так би мовити, «радянського фольклору») із сакральними текстами (в Третій інтермедії «Веня и Рыжая»), частівок (в інтонаціях Четверих та Внучка) та кітча (Сцена у ресторані з Другої картини) – з молитовними хоралами (Перша інтермедія «Веня и Ребёнок») і псалмодуванням (там само). Складна, насичена алюзіями музична мова перехрещується та нашаровується на вербальний текст, завдяки чому ніби створюється інший, третій зміст.

Говорячи про традиції, на які спирався композитор, не можна не відмітити опосередкований вплив М. Мусоргського з його опуклими, яскравими персонажами, а також вельми органічним та сміливим переінтонуванням фольклору. В опері «Москва – Петушки» головного героя оточують персонажі-

маски «з народу», які відрізняються особливою манерою висловлювання та характером.

За словами самого композитора, у процесі написання опери він мислив вербальним текстом, що дало максимальне наближення вокальної мелодики до інтонацій людського мовлення. Це ріднить вокальну техніку «Москва – Петушки» з *Sprechstimme*, що є природнім, враховуючи той факт, що на початковому етапі створення опери Святослав Луньов у значній мірі був захоплений Альбаном Бергом, а особливо його «Воццеком». Проте повністю визначати вокальну техніку опери як *Sprechstimme* не можна, адже її природа та призначення зовсім інші. По-перше, у А.Шенберга та А.Берга переважає інструментальний характер вокальної лінії, інтонаційно достатньо складний. По-друге, у «Воццеку» на перший план виходить експресивна сторона напруженої, у чомусь свідомо загостреної вокальної мови, а також неабияка самозаглибленість та відчуженість головного персонажа. Тоді, як опері С.Луньова властиве постійне змішування стилів, манери вокального висловлювання, скажімо, зміна масок, де на першому місці не саморозкриття персонажів (адже по-справжньому герой тут один), а мозаїчність, гра масок-персонажів. Якщо у А.Берга бачимо низку героїв, що втілюють окремі ізольовані світи, то у С.Луньова панує єдиний простір головного героя, який немовби то вбирає в себе увесь світ. Ця важлива деталь стає по-справжньому новаторською, адже усі персонажі, що діють в опері, – це частки великого, наче розділеного на атоми світу Вені. Їхнє буття балансує на межі реальності (Рижая – персонаж з минулого, Сфінкс, Сатана, Янголи – персонажі містичної сфери, сусіди по вагону, тощо – люди-маски). Всі вони не мають свого незалежного життя, їхні вчинки позбавлені будь-якої логіки. Усі персонажі в опері сприймаються як певні квінтесенції людських типажів, вони неначе існують на рівні ідеї, є сюрреалістичними «згустками» людських почуттів (страждання, мрії, душевні метання, страхи, слабкості тощо). Разом з тим кожен з них є відображенням окремих штрихів до портрету головного героя.



Звертаючи увагу на особливості загальної вокальної лінії, відмічаємо перевагу речитативної мелодики, у різній мірі наближеної до розспіваного принципу озвучування прози, або до сухої речитації, скандування, псалмодування, присутні також суто речитативні (немелодизовані) репліки. У цілому вокальні висловлювання природньо вбирають в себе мовну інтонацію<sup>1</sup>. Також можна помітити значну кількість аріозних фрагментів, які виконують важливу функцію: в них відбувається основна гра змістів (Веня: «Простой Сверхчеловек я», Рижая: «Он уже четыре года лежал во гробе», Сатана: «Tu-va migum» тощо).

Значну драматургічну роль в опері відіграє оркестр, лінія розвитку якого наповнена лейттемами та лейтінтонаціями. Наприклад, основною лейтфактурою опери «Москва – Петушки» є імітація стуку колес, яка періодично простежується протягом твору, а в основному вигляді з'являється в оркестровій інтермедії перед XI картиною, де символізує поїзд «Москва – Петушки», який «летит под откос»<sup>2</sup>.

З метою краще зрозуміти особливості конфліктних ліній, які будують основу драматургії опери, особливу увагу необхідно звернути на постаті учасників дії. Дійові особи в опері об'єднані у групи. Наприклад, ролі Дехто, Сфінкс, Вишибала, Семеныч, петушинець, «энтузиаст 1 с гитарой» виконує бас; меццо-сопрано віддані наступні ролі: Рижая, Офіціантка 1, Вона. Важливо, адже цей принцип не розповсюджується на головного героя (за виключенням його «двійника»: Веня, Він). Важливим нововведенням композитора стала поява у сценах-напливах сюрреалістичних двійників, певних альтер-его героїв Вені та Рижой – Він, Вона. Вирішальну роль грає особлива манера мови кожного з персонажів. Наприклад, Рижая висловлюється брутальною, зверхньою, примітивною та грубою мовою. В іншій іпостасі, перетворюючись в

---

<sup>1</sup> Виникають асоціації із досвідом М.Мусоргського, який поставив за мету повністю озвучити прозу п'єси М.Гоголя в опері «Женитьба».

<sup>2</sup> У завершеному вигляді цей номер має назву «Репетиція для оркестру»

ідеальну кохану, Вона інтонує піднесений текст із Старого Заповіту (Пісня пісней Соломона), – втілення того справжнього почуття, про яке мріє Веня:

ОН *О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна!*

*О глаза твои голубиные...*

ОНА *Он пасет между лилиями!..*

ОН: *Не устану пастушить твоих ягнят!..*

РЫЖАЯ: Э-эй, Ерофеев!.. Я хочу, чтоб ты меня...

властно обнял правой рукой.

НЕКТО: Ха-ха! Властно... правой рукой...

Да он уже так набрался, что туловище не найдет, не то что еще чего.

ВЕНЯ: О, дивная!..

Окрім масочності, принцип об'єднання персонажів у групи має також семантичне значення, втілюючи генетичну тотожність так званої містичної сфери (Семеньч, Сфінкс, Сатана, частково Ентузіаст є певною посиленою версією один одного). Особливу позицію в опері займають Янголи, яких також можна віднести до містичної сфери. Проте, на відміну від Сфінкса, Сатани, Ентузіастів, які є опорними пунктами драматургії опери, основною дієвою силою, спрямованою на головного героя, Янголи виступають у ролі певного символу. Їхню появу завжди супроводжує тембр водяних солов'їв, що для композитора є втіленням самих «Петушків». Стилiстично характеристика Янголів викликає асоціацію з традицію скоморохів: балаганна естетика, пародіювання, прості вузькоамбітусні наспіви, нібистворюється картина підпiлої компанії. В особі цих персонажів в абсурдному співставленні поєднуються зворушливість («Да, мы знаем, что тяжело,.. а ты походи, походи, легче будет, а через полчаса магазин откроется: красенького тебе дадут») та викривленість («Слава в вышних Богу!.. в вышних слава!.. и на земли, и на мори... от века и до ныне... и больше того. Аминь»), що створює відчуття небе-

зпеки, неправдивості. Невідповідність, контрастність вербального та музичного висловлювання складає основну парадоксальність цих персонажів.

Окрему увагу звернемо на персонажів, які були введені композитором – Четверо ентузіастів. Спочатку вони з'являються в образі звичного, проте ворожого оточення Вені (інтермедія «Веня и Четверо»), а пізніше перетворюються на вбивць головного героя. Це образи сатанинської сфери, проте абсолютно стерті: вони не мають свого обличчя (на відміну від Сфінкса, Сатани). Це є втілення зла нового типу – народу, що перетворився на сіру масу, позбавленого не тільки вміння мислити, а й навіть власного обличчя. Це ті люди, колір очей котрих Веня називає «цветом жижи в общественном туалете». Саме ентузіазм як властивість, риса, яка культивувалась та прославлялась цілою епохою, протиставляється в опері лагідності та смирінню, які притаманні головному герою. Тут влучно буде згадати чи не найпершу появу терміну «ентузіаст» в літературі, а саме у романі Ф.Достоевського «Бесы», де члени гуртку Ставрогіна-Верховенського називають себе ентузіастами. Конфліктна лінія «Веня-ентузіасти» замальовується в опері за принципом звуження кола: ентузіасти не мають яскраво вираженого тематизму – їм віддаються короткі агресивні репліки, які контрастують з аріозним або декламаційним стилем Вені, та за звичай не мають логічного обґрунтування.

Цікава особливість композиторського бачення головного героя полягає у тому, що по відношенню до Вені в опері одночасно діють відцентрова та доцентрова сили. Автор в лібрето підкреслив, наскільки відрізняється головний герой від оточуючого його соціуму, наскільки він самотній та відособлений. Наприклад, в інтермедії «Веня и Четверо» ми бачимо, до якого ступеню агресивним може бути оточення, яке відчуває в головному герої чужинця через невідповідність їхнім звичкам стилю його мови. Або сцена у вагоні, коли Веня спостерігає, як його сусіди «пьют с осознанием собственного достоинства», – де, у протилежність сцени з ентузіастами, вокальна мова головного героя набуває заглибленого речитативного характеру, на відміну від високопарної мови попутників – тоді, як сам він «пъет и прячется». Проте, з іншого

боку, усі персонажі, які діють в опері, ніби то не є до кінця реальними (наприклад, персонажі-«маски» Мітричі, персонажі містичної сфери), адже не мають свого незалежного, відокремленого життя. Їхні вчинки позбавлені будь-якої логіки. Тоді, як усі, умовно кажучи, реальні персонажі в опері (попутники, Вишибала, Офіціантка) уособлюють настільки узагальнені характеристики людських типажів, що сприймаються як певні їх зображення. Вони нібито існують на рівні ідеї, є сюрреалістично вираженими «концентрами згустками» людських почуттів (страждання, мрії, душевні метання, страхи, слабкості тощо). І всі вони, без виключення, складають штрихи до портрету Вені як частки його світу, розщеплений на окремі особи. Таким чином, опера «Москва – Петушки» набуває рис монодрами.

У зв'язку з вищесказаним звернемо увагу на той факт, що конфліктні лінії в опері приховані. Зважаючи на те, що конфлікт лежить всередині Вені та полягає у невідповідності його внутрішнього світу з оточуючим середовищем, тут немає явної активної взаємодії між персонажами. Таким чином, можна виявити дві конфліктні лінії: з одного боку, Веня протиставляється народові (Четверо ентузіастів), з іншого – містичним силам (Дехто, Сфінкс, Сатана). Обидві лінії абсурдні та мінливі, адже за сюжетом не простежується їх причинно-наслідковий зв'язок. У цьому полягає одна з основних тем опери, яка втілює ідею абсурду. Неможливість подолання насилля системи, яка стоїть над індивідуумом, символічно виражена через образ поїзда, який замість омріяних Петушків привозить Веню до Кремля, де герой знаходить свою смерть.

Особливої уваги заслуговує головний герой опери – Веня Єрофеев. У поемі Венедикт Єрофеев відтворив самого себе, прагнучи у цьому художньому втіленні виявити краще, світліше у собі. Жалість та смирення підкреслюються у головному герої як найцінніші якості: «Христос, умирая на кресте, заповедовал нам жалость. А зубоскальство он нам не заповедовал» («Москва – Петушки»). У цьому протиставленні автор поеми пішов далі: він вітає легкодухість, замість дієвості надає перевагу пасивності. У фіналі герой мар-

но намагається втікти від Четверих ентузіастів, які переслідують його та вбивають. Пасивність Венічки протистоїть активності Четверих, сумніви та сором<sup>1</sup>язливість – їхній впевненості у своїй правоті та твердості. Як згадує О.Седакова, яка знала письменника особисто, «в усьому досконалому та тому, що прагне досконалості, він підозрював нелюдяність». Безсумнівно, перед нами герой нового типу: «Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу» («Москва – Петушки»).

Головний герой опери Венічка Єрофеев з'являється в усіх картинах, практично вся опера базується на його втмовленнях: Веня – основна драматургічна вісь опери. Композиційно твір складається із тринадцяти картин, які вміщуються у дві дії. Окрім того, композитор вводить інтермедії, які виступають у ролі ліричних відступів, які нагадують прийом напливу (флешбеку) у кінематографі, адже пов'язані зі згадками минулих подій. Чотири вокальні інтермедії мають назви («Веня и Четверо» I, «Веня и Ребёнок» II, «Веня и Рыжая» III, IV), також перед початком кульмінації у XI картині з'являється оркестрова, а перед фіналом – електронна інтермедії.

Перша-Третя картини – це початковий розділ опери, який є експозицією головного героя, а також зав'язкою дії, де відзначаються основні конфліктні лінії («Веня – народ», «Веня – Сатана»). У **Першій картині («На пути к Курскому вокзалу»)** головний герой зображується у звичних для нього обставинах: він переживає «утро хмурого дня, где-то на задворках до открытия магазинов». Вже тут в інтонаціях Вені парадоксально поєднуються низьке, прозаїчне, пов'язане з тяжким похміллям та властива герою лірична інтонація довірливої відкритості, живого тремтіння. Репліки звучать у супроводі соло альт<sup>1</sup>, що символізує його самотність. Вокальна лінія насичена висхідними інтонаціями, що обриваються, втілюючи собою жалість, немов герой

---

<sup>1</sup> Композитор передбачає можливість його заміни перестроєної скрипкою зі спеціальним розстроєним звучанням.

«плачет на груди у этого мира». «Все говорят: Кремль... Кремль...» – перша фраза Вені, яка є однією з головних вокальних характеристик героя (приклад 3.1). Її інтонаційний абрис набуває лейтмотивного значення: дві низхідні великі секунди, розділені стрибком на нону (dis-cis-d1-c1), символізують нестійкість, невпевненість, розгубленість героя.

Приклад 3.1.

С. Луньов «Москва-Петушки» Перша картина, аріозо Вені, перша тема «Все говорят: Кремль... Кремль»

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Веня) in bass clef and the Viola sola in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 65. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note B2. The lyrics are "Все го-во-рят: Кремль... Кремль...". The Viola sola part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The second system continues the vocal line with the lyrics "О-то всех я слы-шал про не-го, а сам ни ра-зу не ви-дел." and the Viola accompaniment with triplets and dynamic markings like "arco" and "pizz.".

Як відмічає сам композитор, дана тема є зображенням п'яної ходи. Проте не можна не відмітити у цьому секундному перехрещенні «мотив хреста». Цей характерний лейтзворот буде з'являтися у партіях інших персонажів, а також в оркестрі, у тому чи іншому вигляді пронизуючи всю музичну тканину опери. Складна ритміка, паузування є характерними для мовного стилю Вені та висвітлюють його сором'язливість, невпевненість та розгубленість. Слова «Кремль... Кремль...» відведені на октаву вище та сприймаються як певні важко досяжні та непосильні «верхівки», про що свідчать глісандуючі зняття. Цим ще більше відтіняється самотність та неміч героя, і, в той самий час, тут зафіксована інтонація запитання.

«О тщета! О эфемерность!» – раптове вторгнення у перше вокальне висловлювання високомовного стилю мовлення відзначено у мелодизованому речитативі (приклад 3.2).

С. Луньов «Москва-Петушки» Перша картина, аріозо Вені, друга тема «О, тщета!»

33  
Веня О тще - та! О э - фе - мер - ность!

33  
Некто Ни - че - го, ни - че - го. Вс - ня...

37  
Веня О-бид - но мне по-чти до слез... Но

37  
Некто За - крой-ся от вет-ра и по-ти - хонь-ку и-ди...

37  
Орк. *p* *sforz.* *tr*

Мінливість та пластика характерні для манери висловлювання головного героя, що висвітлює людяність як його основну якість. Важливо, адже високопарність, поряд з м'якістю та нерішучістю зберігаються в словах Вені навіть у прозаїчних місцях. Проте цікаво те, що у деяких епізодах головний герой ніби відступає від характеру свого мовлення та «вбирає» жанрову сферу оточуючих персонажів, хоча, не зважаючи на цей факт, завжди відрізняється від оточуючих.

У першій картині з'являється таємничий Дехто, який розмовляє з Веней (спершу створюється враження діалогу із самим собою). Поки що це незначений персонаж: на перший погляд він непримітний, проте отримає якісну трансформацію протягом опери. Це перший прояв містичної сфери, хоча і позбавлений містичного забарвлення у своєму вираженні. Басова скоромовка Дехто перериває жалісну промову Вені, далі дві вокальні лінії слідує кон-

трапунктом. Цікаво, адже Дехто з'являтиметься протягом опери у цілковито прозаїчних моментах, наприклад, як голос із натовпу, де йому належать «випадкові» репліки. В інтонаційному плані цей персонаж завжди відповідає музичному контексту. Це натяк на присутність містичної сфери, яка переслідує головного героя.

Другий розділ першої картини – експозиція Янголів (приклад 3.3). Зі словами «Слава в вышних Богу» вони з'являються та вступають в діалог із головним героєм.

Приклад 3.3.

С. Луньов «Москва-Петушки» Перша картина, хор Янголів

5  
Ангелы  
Сла-ва в выш-них Бо-гу в выш - них сла - ва... На зем-ли и па мо - ри...  
8  
Орк.  
f  
8vb

8  
От ве-ка и до ны-не и... бо... боль - ше то-го!  
них и боль - ше то - го!  
От ве-ка и до ны-не Сла - ва  
8  
8vb

Вокальна партія підкреслює неоднозначність Янголів: сакральний текст отримує неочікуване музичне втілення у народному стилі, у супроводі звучання водяних солов'їв. Quasi-імпровізація в обсязі мажорного тетраходу переривається акцентованим «ударами» оркестру в нижньому регістрі, що створює відчуття блюзнірства та поглумки. Завдяки цим «збиванням» виникає ефект кульгання та спотикання. Розспіви на кшталт юбіляцій і каданси,



характерні для жанру славильних пісень, вказують на традиції скоморохів. Як зізнається автор опери, образ Янголів був запозичений з образу дітей з їхніми жорстокими пустощами, про що йде мова у пролозі опери. Діти так само, як і Янголи, – світлі та чисті за своєю природою, проте викривлені та знівечені у хворобливій свідомості головного героя, який страждає від важкого похмілля. Більше того, «трое или четверо детей» – ця деталь стала провідною для композитора, адже він інтерпретував уточнення *четверо* як протиставлення *трое* (Свята Трійця), з чого з'явилися Четверо ентузіастів. Діалог Янголів та Вені відрізняється неабияким контрастом вокальної мови, де нерозбірливі, розв'язні інтонації Янголів протиставлені розгубленим, нерішучим висловленням головного героя, сповненим характерними для нього висхідними питальними мотивами.

**Друга картина («Ресторан Курского вокзала»)** є експозицією головного героя у його звичному середовищі, де вперше намічається лінія конфлікту «Веня – народ». Сірість, грубість та жорстокість оточення втілені в образах Офіціантки та Вишибали, який «музикує» у стилі міського романсу. «Я встретил Вас и всё такое...». Бурні пасажі по невизначених нотах, які випи-сані в партитурі в алеаторичній манері (Вишибала акомпанує собі на роялі, який стоїть на сцені), втілюють невтримний наплив почуттів Вишибали, що стає єдиним в опері прикладом пародії та кітчу. Імпровізований «високий слог» Вишибали контрастує з витонченими інтонаціями Вені, які звучали в першій картині та час від часу прориваються в його мовленні. Не зайвим буде відмітити, що в Другій картині з'являються риси сатири, навіть карикатурність, характерна для стилю Д.Шостаковича (згадуємо оперу «Нос»): «Спиртногоничегонет!» –скоромовкою промовляють одночасно Офіціантка та Вишибала. Відмітимо, що це єдина картина в опері, де спостерігається явно сатирична манера висловлювання, тоді як у подальшому розвитку межа між іронією та серйозністю буде практично стерта.

Опера «Москва – Петушки» практично повністю проникнута містиккою. Дехто, Сфінкс, Сатана – персонажі неоднозначні: вони є втіленням сил, ззов-

ні спрямованих на головного героя. У драматургічному сенсі вони виконують важливу роль: при їхній появі часто зупиняється дія, проте ці моменти відзначають ключові пункти у розвитку драми, даючи їй істотний поштовх. У змістовому плані при появі цих персонажів виникає особливий смисловий рівень, нібито інша реальність для Вені, адже головний герой – єдиний, хто бачить їх.

**Третя картина («Москва – Серп и Молот»)** є певною репрізою в умовно окресленій тричастинній формі (I, II, III картини – експозиційний розділ). Про це свідчать тембральні співвідношення альти та голосу Вені, які утворюють арку з Першою картиною. Водночас це – початок шляху від Москви до Петушків. Дуже динамічна, плинна за розвитком, Третя картина є водночас завершальною у стадії експозиції та першим поворотним моментом – зав'язкою конфліктної лінії «Веня – Сатана». Це пов'язано з трансформацією образу Дехто. У Першій картині він зображується у вигляді невизначеного персонажу та вокально виражений простим речитативом, тоді як у Третій картині його образ отримує значний розвиток. Це передвіщає появу Сфінкса: «Так слухай же: перед тобою Сфінкс!», який ставить ключове питання: «Куда едешь?»

Сфінкс – персонаж, важливий, першої черги, з драматургічної точки зору. Його три загадки є, з одного боку, поворотними моментами в дії, а з іншого – виконують цементуючу формотворчу функцію, надаючи цілісності формі, а також загальній цілеспрямованості драматургії опери як такої<sup>1</sup>. Цей образ є найближчим до образу Сатани, наче його дублер. Як вже відмічалось, містична сфера в опері виражена у персонажах Дехто, Сфінкса та Сатани і дозволяє ототожнювати їх між собою. Отже, Третя картина – експозиція образу Сфінкса (приклад 3.4). Його музична мова включає різні типи озвучування слова: у ній присутні риси речитативу, аріозо, вокального скандування,

---

<sup>1</sup> Як вже наголошувалось, в лібрето кількість загадок з п'яти було скорочено до трьох, якими відмічені головні опорні моменти драматургічного «скелету» опери: зав'язка / розвиток (початок Другої дії) / кульмінаційної (Одинадцята картина)

мова дуже мінлива та сповнена численними стилістичними «зламами», час від часу набуває то комедійного, баламутського, то загрозливого характеру. Перша загадка починається роковими словами «Не пушу!», на фоні яких звучить лейтмотив містичної сфери: акцентований акорд, що повторюється в оркестрі тринадцять разів (вперше з'являється у пролозі) – символ невблаганності та фаталізму.

## Приклад 3.4.

## С. Луньов «Москва-Петушки» Третя картина, аріозо Сфінкса «Там хуже, чем дочь и язва»

Сфінкс

26 Там ху - же чем дочь и яз - ва, там... Мне луч - ше знать, что там, Но я ска -

Орк.

26 *mp* *crescendo*

Сфінкс

30 зал те - бе - не пу - шу, зна - чит - не пу - шу, Вер - не - е пу - шу, но природ - ном ус - ло - ви - и.

30 *mf*

«Ты отгадаешь три мои загадки», – ці слова Сфінкс співає без супроводу, що є характерним також для Сатани. Цим відзначається зіткнення головного героя та Сфінкса: початок укладання певного договору. Мелодія рухається по півтонах угору, утворюючи сі-мінорний трихорд (приклад 3.5). Розвиток являє собою дуже ускладнений, поступовий рух, що говорить про особливу вагу вербального змісту. Ще більшого ускладнення додає мелодії її повернення до тоніки через неаполітанський другий шабель, що створює пох-

мурий колорит. Мотив розвивається секвентно, утворюючи до-мінорний неаполітанський трихорд, після чого, на словах «три», мелодія раптово «виривається» на октаву вгору та переривається оркестром. Друге речення практично незмінно повторює перше, проте переривається Веней: «Ну, так не томи, давай свої загадки!».

### Приклад 3.5.

#### С. Луньов «Москва-Петушки» Третя картина, перша загадка Сфінкса

35  
Сфінкс Ты от - - га - да - - - ешь от - - - -

39  
Сфінкс га - да - ешь три...

39  
Орк. *p* *mf*

42  
Сфінкс три за - - - гад - - - ки

Загалом цей епізод сприймається як застиглий роковий момент: на мить дія зупиняється, а вся увага концентрується на словах Сфінкса, сповнених гіпнотизуючого ефекту. Мелодика першої загадки дуже мінлива, що характерно для персонажів містичної сфери. Вокальна декламація змінюється речитациєю, з'являються елементи скандування. Оркестр також відіграє важливу роль: завдяки насиченій фактурі, яка постійно змінюється, створюється вкрай напружений стан. У кінці сцени, на останніх словах загадки, з'являється лейтмотив містичної сфери – акорд, що скандується в оркестрі тринадцять разів, утворюючи певну арку з початком сцени.

«Хорошо пошла!» – неабияким контрастом починається **Четверта картина («Карачарово – Чухлінка»)**, дія якої відбувається в поїзді. Картина

представляє собою відсторонення від основного сюжету, нібито «замальовки з натури»: з'являються персонажі – попутники Вені, характеристика яких виражена у жанрі частівок та приказок. Цікаво, адже цьому жанру надано значної ролі в опері: він стає корінним у зображенні «людей з народу». Більшість приказок та поговірок взяті композитором безпосередньо з народного мовлення та втілені у танцювально-скоморошій манері. Цікаво реалізована ця ідея в образах персонажів Митричів (Митрич та Онучек), які сприймаються як єдине роздвоєне обличчя. Проте, якщо дід-Митрич пізніше відіграє важливу роль, виступивши з аріозо про любов (про голову Лоенгріна), то Онучек виконує певну декоративну функцію, постійно викрикуючи примовки у народному стилі (за сюжетом – через свою розумову неповноцінність). З одного боку, ця картина – експозиція персонажів, що складають оточення Вені у вагоні поїзда. Проте цікаво, що саме ця картина підводить нас до головного моменту, а саме до зав'язки конфліктної лінії «Веня – народ».

**Перша інтермедія («Веня и Четверо»)** висвітлює реальний конфлікт, який намічався ще у Другій сцені (в ресторані). Це перша сцена напливу, яка відносить головного героя у спогадах на десять років раніше, де він зображується у гуртожитку в оточенні сусідів. Тут відбувається поглиблений та вже персоніфікований варіант зіткнення Вені з народом, у чому проголошується одна з основних тем опери: невідповідність індивідуальності та соціуму на інтелектуальному та культурному рівнях (з одного боку – «Мне очень вредит моя деликатность...», з іншого – «Я рад, что я дегенерат»). Характеристика ентузіастів виражена у жанрі частівок, текст яких запозичений композитором з п'єси Вен.Єрофєєва «Вальпургієва ніч или Шаги Командора». Цікаво, адже частівки, які співають ентузіасти у Першій інтермедії, співставлені із частівками персонажів з поїзда (з Четвертої картини), що дозволяє зробити висновок стосовно жанру частівок як втілення образу простого народу, який об'єднує персонажів, що їх виконують. Проте у подальшому одна група отримує розвиток (Четверо ентузіастів), а інша (Онучек, Мужик в тілогрійці) залишаються певними замальовками, окремими штрихами до портрету Вені.

В інтермедії ми бачимо, наскільки глибинним та нездоланим є непорозуміння. Абсурдність ситуації, що склалась, зображується у діалозі Вені та Четверих: (*подступают к Вене*):

Послушай-ка, ты это брось!

ВЕНЯ: Что “брось”?

ЧЕТВЕРО: А брось считать, что ты выше других. Что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред...

ВЕНЯ: Да с чего вы взяли?

ЧЕТВЕРО: А вот с того и взяли...

Ты лучше вот что скажи: ты пиво сегодня пил?

ВЕНЯ: Ну, пил...

ЧЕТВЕРО: Много пил?

ВЕНЯ: Много.

ЧЕТВЕРО: Ну, так вставай и иди!

«Вставай и иди» вперше проголошується як вербальний лейтмотив опери. Як протиставлення сцени з ресторану, де стилістично мова головного героя була контрастна до реплік оточуючих, в Першій інтермедії стилістика вокальних партій Вені та Четверих практично єдина, адже Єрофеев говорить з ентузіастами їхньою мовою. Дуже імпульсивна, динамічна, розмашиста (широкого діапазону) вокальна мова витримана у манері високопарної декламації. Також вона вкрай нестійка ритмічно, що диктує сам прозаїчний текст. З одного боку, така стилістична схожість говорить про належність головного героя до цього оточення. Проте з іншого – ми бачимо, наскільки глибока між ними прірва непорозуміння, яку композитор виражає за допомогою манери висловлювання: якщо мові ентузіастів властиві агресія, відчуття власної правоти, що породжує «праведний» гнів, то у партії Вені акцентується його щире нерозуміння, здивування та навіть відчайдушність, відчуття незахищеності.

Певним предиктом до Другої інтермедії є **П’ята картина («Салтыковская – Кучино»)**, де у діалозі Вені та Янголів висвітлюється найдорожче,

найзаповітніше, що має герой: у Петушках його чекає кохана дівчина та його дитина. Ця сцена виконує драматургічну функцію зупинки. Псалом, який проголошується хором («Благословен, еси, Господи, научи мя оправданием Твоим...»), одразу підіймає загальний контекст на вищій рівень, осяює все ореолом святості (те, що святе для Вені) (приклад 3.7).

### Приклад 3.7.

С. Луньов «Москва-Петушки» П'ята картина, хор «Благослови, еси, Господи»

Ангелы

Бла-го-сло-вен, е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Бла-го-сло-вен, е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

На фоні цього піснеспіву звучить самотній голос Вені: «И вот... Весь этот житейский вздор так надломил меня...» Цікаво, що у даному епізоді сакральний текст виконується хором, після чого з нього персоніфікуються Янголи, в інтонаціях яких можна почути хвацькі народні інтонації: «Эй, Ерофеев! Не робей, Ерофеев. Гой да не робей, Ерофей!...» Стилістичне змішування сакрального тексту та народних приказок є характерним для образу Янголів. Окрім того, характер мовлення також постійно змінюється: від народної пісні до оперного скандування «Мы понимаем!...» Далі, на фоні пульсуючого акомпанементу, слідує розвиток, побудований на новому матеріалі quasi-хоралу (приклад 3.8), який інтонаційно базується на оспівуванні основного тону мажорного тризвуку.

С. Луньов «Москва-Петушки» П'ята картина, хорал «Там, каждую пятницу»

Хор  
Ангелы: Там каж - ду - ю пят - ни - цу, на пер - ро... ..о - - - не  
Там каж - ду - ю пят - ни - цу, на пер - ро... ..о - - - не

У цьому епізоді вгадується стилістика кітчу – ресторанної музики, яка виконується у фривольній манері, подібно до епізоду з Вишибалою сцени у ресторані. Такі інтонації виникають, коли мова заходить про «ету рыжую дьяволицу». ТоУ той самий час згадки про Петушки супроводжуються аріозними пасажами, які перериває молитовний хорал: «Там распускается твой младенец».

Виникає враження, ніби Янголи змінюють своє обличчя в залежності від контексту, в якому з'являються, виконуючи функцію певних індикаторів реальності головного героя. Така особливість, притаманна цим персонажам, створює враження, що вони є частиною Вені, його внутрішнім голосом. Відтінку трагізму додають репліки, які коментують розповідь героя про Дитину, яка «знает букву «ю» – и за это ждёт от меня орехов» – «Бедный мальчик!.. Бедный...»

Друга інтермедія («Веня и Ребёнок»), до якої підводить П'ята картина, втілює образ найсвятішого у душі головного героя, де спогадами він знову вертається до Петушків та бачить свого сина. «Ты знаешь что, мальчик?



Ты не умирай!..» – за діалогом Вені та Дитини слідує молитва, яка музично виражена у вокальній манері псалмодування (приклад 3.9).

Приклад 3.9.

С. Луньов «Москва-Петушки» Друга інтермедія, молитва Вені

$\text{♩} = 70$

86

Веня

Господи, сделай так, чтобы он, не сломал ни ру-ки сво-ей ни но - ги...

если бы и упал с крыльца или печки,

86

S

ни ру-ки сво-ей

T

Гос - по - ди,

сде - лай так!

V

88

Веня

ни но - ги...

88

Гос - по - ди, сде - лай

Ес-ли ножили бритва попадутся ему на глаза, пускай он и-ми не иг-ра-ет,

Цікавою є особливість співставлення сакральних фрагментів у хора («Отче наш...») з народними елементами – дитячими приказками та пустунками у вокальній партії Вені:

Рыжие, бесстыжие, босые чертенятки

Хохотали, пятки щекотали,

Цапали-царапали-кусали мне животик...

У даному випадку особливістю є те, що така стилістична строкатість не сприймається як конфліктна структура, проте навпаки: поєднання молитви та дитячих приказок створює особливу атмосферу живого тремтіння та серйозності. Псалмодіюванню героя вторить хор, утворюючи антифонний спів.

Перший діалог Вені та Рижої з'являється в останній сцені першої дії – у **Шостій картині («Чёрное – Купава»)**. Єрофеев постає героєм-коханцем: контрастно до молитви за Дитину, цей епізод є експозицією головного жіночого образу в опері – образу Рижої. Ще на рівні лібрето композитор виділив та розробив цей образ, тоді як у Вен.Єрофеева він був лише схематично наміченим декількома штрихами. Проте в опері Рижая як персонаж набуває серйозного значення, адже створюється лірична лінія «Веня – Рижая». Проте наголосимо, що цей образ не можна назвати глибоким або складної розробки – скоріше, це середньостатистичний жіночий образ, у якому втілені риси «жінки з народу». Її бажання зрозумілі, вчинки закономірні, вона груба та непрониклива, порою нещадна у своїй прямоті. Це статичний образ, який не змінюється протягом опери (за виключенням сюрреалістичного «розщеплення» з альтер-его в Одинадцятій картині). «За рыжие ресницы!» – такий вигук відкриває розділ сцени, де Рижая з'являється вперше: «Так это вы, Ерофеев?» Цей аріозний епізод є одним з прикладів неприродного мовлення Вені, для якого характерною є пластична, грайлива вокальна лінія. Стилістичне співпадіння висловлювань Рижої та Вені викликає асоціацію з жанром дуету-згоди, сповненого натхненням, піднесеними та польотними інтонаціями. Проте дует завершується «справжніми» висловленнями, які характерні для Рижої, втілюючи грубість та простоту: «Эх, Ерофеев, дурак ты Ерофеев, ...удила ты грешный».

**Третя інтермедія («Веня и Рыжая»)** розщеплює героїв на реальних та ідеальних: з'являються альтер-его Вені та Рижої – Він та Вона. Стилістично це виражено як у манері їхнього співу, так і у вербальному тексті безпосередньо. Він та Вона є уособленням ідеального кохання, піднесеного, чистого почуття. Їхні образи утворюють контраст до образів реальних героїв, мова

яких насичена живими, побутовими фразами та зворотами, поривами почуттів та шокуючими змінами станів. Тоді, як партії героїв Він та Вона художньо сприймаються як вокальні «мережива», що обгортають музичну тканину та бувають над нею, перетікають з однієї партії в іншу (приклад 3.10). У цих іпостасях герої дійсно стають ідеальними коханими, адже їхня мова має одну природу, неначе одне джерело. За стилем вокальні партії представляють собою поєднання розспіваного речитативу та псалмодування. Відсутність відкритої експресії, приглушена динаміка, консонантний інтонаційний склад, а також інтонаційна спорідненість вокальних партій у цьому своєрідному «дуєті згоди», – усі ці риси створюють особливий колорит, ідеальний світ героїв, де відсутні пристрасті, емоційні переломи та конфліктні зіткнення.

Приклад 3.10.

С. Луньов «Москва-Петушки» Третя інтермедія, дует Його та Її

123 *poco animando* *(accel. e cresc.)*

Она Он па - сег меж - ду ли - ли - я - ми! Он па - сег меж - ду

123 Он Не уе - та - ну па - сту - шить тво - их яг - ня! Не уе - та - ну па - сту - шить тво -

123 *(gliss.)* *(gliss.)* *(accel. e cresc.)*

Agitato (♩ = 120) *rit.* ♩ = 90

129 Рыжая Эй, Е - ро - фе - св!.. Я хо - чу, чтоб

129 Она ли - ли...

129 Он их...

129 *mf*

Проте ідилію уявних закоханих порушує голос Рижої: «Эй, Ерофеев!.. Я хочу, чтоб ты меня... властно обнял правой рукой». Визивна, експресивна та зверхня промова Рижої миттєво стирає усі згадки про ідеальну кохану. Проте кульмінацією та розв'язкою сцени стає момент, коли після натхненних, сповнених надії на щасливе майбутнє слів Вені «Я увезу тебя в Лобню, облеку тебя в пурпур и кручёный виссон... Поедем!...», Рижая показує йому «шиш», а потім – другий. На сповнений відчаю зойк «Но почему?!» кричить: «Умалишённый, САМ знаешь, почему, угорелый!», після чого втікає. Цей епізод – своєрідний знак реальності, що вривається у мрії головного героя і містить у собі передчуття трагічної розв'язки.

**Друга дія** характерна тим, що тут форма набуває особливої цілісності («Поезд «Москва – Петушки» мчит под откос»), адже незмінним місцем дії стає вагон поїзда (за виключенням Четвертої інтермедії). Тут можна говорити про певну прискореність розвитку через збільшення формотворчих та драматургічних періодів, адже друга дія складається з двох хвиль: Сьома картина – Четверта інтермедія – Дев'ята картина (дія у поїзді, реальність, розвиток та розв'язка лінії Веня – Рижая), Десята картина (поява Семенича, переломний момент), Одинадцята – Тринадцята картини (за межами реальності: кульмінація, розв'язка).

**Сьома картина («Храпуново – Есино»)** починається у вирі подій. Тут межа між реальністю сприйняття та виходом за її координи стирається: з'являється Сфінкс та проголошує другу загадку (приклад 3.11). Цікаво, що в даній сцені Сфінкс постає у принципово новому вигляді, про що свідчить інтонаційний склад його мовлення, а також оркестровий супровід.

С. Луньов «Москва-Петушки» Сьома картина, друга загадка Сфінкса

Сфінкс

♩ = 80

Ко - гда ко - раб - ли Сель - мо - го Сель - мо - го а - ме - ри -

*mf*

(Tuba)

Сф.

кап - ско - го фло - та при - швар - то - ва... кхм! ...ва - лись

*rit.*

*f*

Piu mosso

Інтонаційний склад другої загадки Сфінкса представляє собою збірний образ масових пісень радянської доби, хоча не є прямою цитатою. Настрій героїчного пафосу та масовості передається доволі точними засобами: квартовий затакт, проста маршова ритміка, чітко окреслена форма (перше речення), а також стійкий, замкнений інтонаційно-гармонічний план (повернення квартовим ходом на ту висоту, з якої починалось речення). Активне використання тембру туби є символом пафосного звернення до народу певного «діяча». Вокальна лінія аріозо розвивається поступово, неквапливо, ніби крокує, проте у той самий час звучить оголено, трішки зніяковіло.

Абсурдність змісту, характерна для усіх трьох загадок Сфінкса, своєю несумісністю створює відчуття ще більшої напруги. Мова йде про партійних та безпартійних дівчат, скривджених американським воєнним флотом, що підсилює «радянський» колорит. З іншого боку, тембр туби стає передвістям появи Сатани та його «Tuba mirum». Таким чином, у даній сцені загострю-

ється зіткнення містичного, потойбічного, не маючого пояснення та нищого, хибного та пафосного.

**Восьма («Фрязево – 61й кілометр») та Дев'ята («Захарово – Павлово-Посад») картини** продовжують сцену, що відбувається у вагоні, а саме, діалог між попутниками. Восьма картина буквально «вривається» активною пульсацією в оркестрі, на фоні якої йде розмова. Спільнота веде бесіду на «високі» теми якимось незграбним чином: цитати та видумки змішуються, утворюючи змістовий вир, який сприймається виключно на рівні алегорії. У цій розмові виринають деякі важливі змістові репліки, наприклад, про оперу Мусоргського або смерть Чехова. Цікаво відмітити, що по мірі «сп'яніння» головного героя його мова зазнає вербальних та музичних трансформацій: від (умовно кажучи) примітивної, розгублено-невизначеної до серйозної, глибокої та насиченої декількома змістовими пластами. У цьому полягає одна з основних ідей абсурду в опері, яка є вираженням метафізичного підтексту.

Отже, мова Вені наповнена численними алюзіями та цитатами, змішуються різноманітні стилі вокального викладення: патетична декламація, інтонації, що відсилають до жанру міського романсу, тип *parlando*, яке звучать на фоні спрощеного акомпанементу у характері неопримітиву. Змішування високого стилю з народно-побутовим, спрощеним супроводом надає фантазмагоричного та, разом з тим, іронічного підтексту.

«А всё бабы!» – репліка «з-під лавки» перериває галасливу бесіду, що спонукає Веню знову зануритись у свої спогади. **Четверта інтермедія («Веня и Рыжая»)** – остання зупинка на шляху до фіналу. Драматургічно це ліричний центр другої дії, подібно до аналогічної сцени у першій дії. Проте найбільший інтерес ця сцена викликає з точки зору вокальної стилістики, жанрової основи вокальних партій та їхньої інтонаційної природи. Перш за все, відмітимо насичення музичними алюзіями та цитатами, головне місце з яких займає молитва Норми «*Casta diva*» з однойменної опери В.Белліні, а також два вальси Й.Штрауса. На дані музичні фрагменти нашаровується кон-

трастний вербальний текст, сповнений нищих, повсякденних інтонацій (приклад 3.12). Брутальні частівки у вербальному тексті знаходять цілком неочікуване рішення, «убираючись» у поетичну, піднесену музику. Зауважимо, що в інтонаційний склад «Casta diva» вмішуються інтонації Маршу ентузіастів.

Приклад 3.12.

С. Луньов «Москва-Петушки» Четверта інтермедія, аріозо Рижкої «Он уже четыре года лежал Приклад

Музична партитура для аріозо «Он уже четыре года лежал» С. Луньова. Партитура складається з двох систем. Перша система охоплює такти 13-15, друга — такти 16-18. В верхній частині кожного такту вказано номер такту та назва персонажа «Рыжая». Темп вказано як  $\text{♩} = 80$ . Підписи під нотами вказують на тріли (*tr*) та динамічний позначення *p*. Ліричні тексти українською мовою розташовані під нотами голосу.

Протиріччя підсилюється з підключенням вербального тексту, в якому вгадуються простомовні інтонації-приказки: «Эй, Ероха, не робей – тут тебе не Мавзолей», «Я надену платье бело и весеннее пальто. Никого я не боюсь – председатель мой отец» (приклад 3.13). В цілому сцена являє собою феєрично-піднесену і, у той самий час, іронічну симфонію образів, характерів та мінливих настроїв.

С. Луньов «Москва-Петушки» Четверта інтермедія, дует Вені та Рыжой

23  
Рыжая Я и го - во - рю: "Та-ли-фа ку - ми", то есть "Встань и хо - ди!"

23  
Веня И чтож вы

23  
Хор И го - во - рит: "Встань и хо - ди!"

23  
Piu mosso  $\text{♩} = 90$   
Веня ду-ма - е - те? Я вста(а)л, я встал и по - шел... я

Зважаючи на ліричну природу сюжетного мотиву «Веня – Рыжая», усі основні драматургічні його пункти виражені в інтермедіях (недарма композитор вводить дві інтермедії з однаковою назвою). Також цим підкреслюється другорядність цього сюжетного пласта, адже основний зміст опери зосереджений на магістральній лінії «Веня – народ», «Веня – Сатана».

Як вже відмічалось, картини Восьма та Дев'ята розділені Четвертою інтермедією («Веня и Рыжая»). Цей факт дозволяє провести аналогію з Першою дією: інтермедію, яка є дуетом-згодою героїв, обрамляють картини, присвячені розмовам «про кохання» між підпилими сусідами по вагону. Проте на цей раз відмічаємо контраст не тільки між сценами, а й всередині них.



Наприклад, в ідилічний дует проникають галасливі жителі Петушків зі своїми репліками («Кудри вьются...», «Обязательно на рыженькой женюсь»), а у розмові «про любов» Мітрич розповідає із збентежуючою відвертістю історію про голову колгоспу із «ганебним прозвиськом» Лоенгрін, сповнену трагікомічності та абсурду.

У Дев'ятій картині Веня співає quasi-аріозо, що побудоване на матеріалі «Маршу Ентузіастів»<sup>1</sup>. Первинний жанр маршу не вгадується, адже стилістично він цілковито трансформований (залишається лише мелодичний абрис): метр, супровід та жанрова основа змінені. Виникають асоціації з нахненним аріозо у виконанні тріумфуючого героя: «Простой Сверхчеловек я и ничто Сверхчеловеческое мне не чуждо!..» У цьому аріозо композитор на новому рівні відтворює атмосферу хибного офіціозу, пафосу та обов'язкового, нав'язаного оптимізму, з чим був пов'язаний ідеальний образ радянського громадянина. Разом з тим, музичний текст конфліктує з вербальним у змістовому плані. Насиченість імен, що не пов'язані одне з одним (Бонапарт, Бетховен, Чапай, Антоній Падуанський, Гельдерлін, Америкго Веспуччі, Філіп Гишпанський), створює відчуття нісенітного виру, у якому метушиться свідомість героя, та відображає відсутність конкретної, осяжної ідеї, яку хоче передати Веня (приклад 3.14).

---

<sup>1</sup> Композитор І. Дунаєвський

Приклад 3.14 С. Луньов «Москва-Петушки» Дев'ята картина, аріозо Вені  
«Простой сверхчеловек я»

Веня

18 Ну и что?.. Про-стой Сверх-че-ло-век я, и ни-что сверх-че-ло-вс-чес-ко-е мне не

Веня

22 чуж-до: Как Бо-на-парт. я не у-ме-ю пла-вать. Я нерас-че-сы-ва-юсь, как Бет-хо-вен. И

Несумісність музичної та вербальної мови, патетична, експресивна вокальна подача із явною претензією на високий жанр – риси даної сцени, які можуть сприяти неоднозначному їхньому трактуванню, враховуючи контекст, у якому вони знаходяться. За цим проступає одна з головних ідей усієї опери – ідея абсурду та хибності радянської епохи. Композитор користується тими самими засобами, які були характерні для радянських масових пісень радісно-піднесеного характеру, проте в алегоричному вигляді: висхідні активні інтонації, нескладні, «плакатні» інтонаційні звороти, проста ритміка, чітко окреслена форма, тощо. Це інтонаційний словник, який увійшов у мислення цілого народу, інтонації та мелодичні звороти, які звучали скрізь та «поступали в кров» поколінь, що споживали цей інтонаційний стрій як власний фольклор. Відмітимо несумісність промови Вені та його «рідних» інтонацій, що доводить відмінність головного героя від соціуму. Проте у його

мові присутні також інтонації юродства, хоча, можливо, не до кінця навмисно: Веня користується готовими кліше та quasi-цитатами, зберігаючи по відношенню до них внутрішню дистанцію та застосовуючи прийом самоіронії.

І далі, після розповіді Мітрича «про любов», на загальний сміх Веня відповідає: «А я понимаю его слёзы... Ему просто всех и всё было жалко...» Цією фразою головний герой висловлює головну думку, закликаючи до жалю та співчуття. Розповідь Мітрича, яка музично втілена як цитата «Пісні про Леніна»<sup>1</sup>, настільки нісенітна та незграбна, що, здається, не може викликати нічого, окрім сміху. Проте Веня вбачає у цьому ганебність, неприхованість, неміч цього світу та говорить про християнське співчуття. Відзначимо, що саме співчуття позиціонується як певна глибинна протилежність соціальній активності, яка пропагувалася у масових піснях. Останні в опері «Москва – Петушки» виступають інтонаційною основою багатьох номерів. Саме через співчуття та жалість Веня йде проти спільноти вагонних попутників, які висміюють бідолашного Мітрича за його незграбну розповідь «про любов».

Десята картина («Назарьево – Орехово-Зуево») є переломною в опері. Поява контролера Семенича зі словами «Довольно! ловить рыбку в мутной воде. Пора ловить человеков!» Своєю метафоричністю ніби розколює реальність, ламає її, після чого містична сфера повністю її руйнує. Тут можна провести дві паралелі із Євангелієм. Перший, що лежить на поверхні, адже є дещо зміненою цитатою – це епізод, де Христос знаходить перших апостолів серед рибаків та обіцяє зробити їх «ловцями людей». Проте існує натяк на епізод, пов'язаний зі святом Срітання, де старець Симеон, отримавши пророцтво про те, що він не помре, поки не побачить Господа, зустрічає немовля Христа, який був принесений батьками у храм, та промовляє: «Ныне отпускаши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему с миром». Цю фразу пов'язують з кінцем земного життя та приготуванням до смертного шляху. Десята картина має подвійне змістове дно: прямий сюжет, що представляє діалог Семенича та Вені, коли останній намагається «заговорити» контролера

---

<sup>1</sup> Композитор С.Туліков

якимись історіями до наступної станції, аби не платити за проїзд. Проте головний зміст слів головного героя – його мрії про Царство Небесне:

ВЕНЯ: *...От третьего рейха, пятой республики и двадцать седьмого съезда – можешь ли шагнуть вместе со мной, в мир возделенного пятого царствия, седьмого неба и второго пришествия?...*

СЕМЕНЬЧ: *Могу! Говори, говори, Шахразада!*

ВЕНЯ: *Так слушай же: то будет день “избраннейший из всех дней”.*

(и хор) *В тот день истомившийся Симеон скажет, наконец:*

*“Ныне отпускаеши раба твоего, Владыко...” И скажет архангел*

*Гавриил: “Богородице Дево, радуйся! Благословенна ты меж*

*женами...” И все, чье имя вписано в книгу жизни, запоют:*

*“Исайа, ликуй!” И Диоген погасит свой фонарь.*

*И будет добро и красота, и все будет хорошо, и кроме добра*

*и красоты ничего больше не будет. И сольются в поцелуе...*

Плутана, суперечлива мова героя нагадує манеру псалмодування, проте на цей раз це лише натяк (на відміну від молитви в інтермедії «Веня и Ребёнок»), адже у цій сцені межа між серйозністю та іронією майже стерта. Окрім того, відмічаємо прискорення емоційного темпу, що передвіщає трагічну розв'язку.

Маячня, галюцинації, подібні до початку агонії, буквально вриваються в Одинадцяту картину («Крутое – Омутище»). Старий, Бабка, Княгиня, що роздвоюється з Рижею, – все огортає Веню смертним вихором. Це знаменує початок кульмінації, яка триватиме до кінця тринадцятої картини (після чого слідує оркестровий епілог). «Еду, еду, а Петушков всё нет и нет», – ці слова Веня промовляє якоюсь гротескною скоромовкою, що базується на лейтмотиві двох перехресних секунд, які у даному епізоді отримують розвиток (спочатку в оркестрі, потім – у партії Вені). Цікаво, що тут лейтмотив набуває рис частівок, що створює колорит лиховісності (приклад 3.15).

С. Луньов «Москва-Петушки» Одинадцята картина, речитатив Вені «Еду-еду...»

14 *(огирается по сторонам)*

Веня Е-ду, е-ду, а Петуш-ков все нет и нет... Где же Петуш-ки? Да-ле - ко е-ще до Петуш-ков?

14 *mf*

14 *f*

Створюється відчуття, ніби змінюється реальність. Образ Княгині, що з'являється у цій картині, за сюжетом не грає суттєвої ролі. Він є певним відхиленням Рижої, її інверсією: «Кто зарезал моих птичек и вытоптал мой жасмин?!» – в один голос вигукують Рижая та Княгиня надривною скоромовкою. Фантасмагоричні персонажі, які з'являються у цій сцені, здавалося б, не пов'язуються із сюжетом. Скоріше, вони виконують функцію суто художніх засобів виразності, які створюють атмосферу хаосу та прискорюють темп дії, що наближує головного героя до зустрічі із Сатаною.

В оркестрі з'являються характерні для містичної сфери акцентовані акорди. Вони повторюються тринадцять разів (вперше вони з'являлися перед першою загадкою) і раптово вриваються в невимушену розмову, символізуючи «початок кінця» Вені.

Своєрідної кульмінації в одинадцятій картині досягає образ Янголів, які «матеріалізуються» з безликого хору. Останній у ритмі стуку коліс скандує фразу «Иди с миром», котра із підсиленням динаміки перетворюється на «Dies Irae» і призводить до найпотужнішої кульмінації (приклад 3.16). Проте вокальне втілення цілком неочікуване: це радісне, навіть тріумфуюче скандування, що отримує секвентний розвиток по квартах та квінтах. Окрім того, у партитурі композитор робить ремарку *«радостно возбужденные, носятя*

по сцене, как угорелые». Ця сцена – найгостріший момент, який втілює передчуття тріумфу зла, що є неминучим.

## Приклад 3.16

## С. Луньов «Москва-Петушки» Одинадцята картина, хор Янголів «Dies Irae»

Хор  $\text{pp}$  [Иди с миром!...] \*Скандровать в ритме стука колес поезда с постоянно нарастающим ускорением и сокращением пауз между повторами  
*rocko cresc. e accel.*

Хор  $\text{mf}$  [Диес ираэ!...]  $\text{mf}$

Ангелы  $\text{ff}$   
*("триумфами" гонимых)* Di - - - es i - - - rae di - - - es il - - - la

Хор  $\text{f}$

Орк.  $\text{f}$

Ангелы  $\text{ff}$   
 sol - - - vet sae - - - clum in fa vil - - - la

Хор  $\text{ff}$

Орк.  $\text{ff}$

♩ = 136

У Дванадцятій картині («Омутище – Леоново») з'являється Сатана. Композитор застосовує той самий прийом, що і з трансформацією Дехто, а саме – підміну. Спочатку звучить голос «за кадром», що оголошує станції, після чого на сцену виходить Сатана з рупором у руках:

ГОЛОС: Станция Омутище! Станция Омутище!

ВЕНЯ: А Петушки скоро?...

ГОЛОС: Станция Омутища!

ВЕНЯ: А... Петушки?... Петушки когда???

ГОЛОС: Я г-рю: станция Омутища!

ВЕНЯ: Царица Небесная! Когда же, когда взойдет заря моей 13 пятницы?

САТАНА:Тринадцатая!

ВЕНЯ: А-а! Сатана... Сатана... сейчас начнет искушать...

Нашел же время когда искушать! – гадина.

Цей епізод наводить на думку про присутність Сатани протягом усієї подорожі «Москва – Петушки»: оголошуючи станції, він ніби стоїть над усім, що відбувається (подібно до образу Дехто, який з'являється у цілком безликих репліках з натовпу). Саме Сатана задає Вене останню, третю загадку (цей факт ще раз підкреслює тотожність персонажів Дехто, Сфінкс, Сатана). Арія Сатани «Tuba mīrum» (приклад 3.17), що звучить а саррелла з хором респонсуванням, має яскраво-виражену жанрову основу – марш. Про це свідчать використані засоби музичної виразності: загострений пунктирний ритм, низький регістр, а також чітко окреслена замкнена вокальна лінія:

Приклад 3.17

С. Луньов «Москва-Петушки» Дванадцята картина, арія Сатани «Tuba mīrum»

(+ Tr-n solo)

Сатана *mf* Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num.

хор *f* co - get om - nes an - te thro - num

Сатана предстає в образі «заводія», що відносить до народних жанрів та ріднить його з образом Сфінкса, який промовляв свою першу загадку та-

кож без супроводу. Це ще одна тематична арка, що виконує важливу формотворчу функцію. Далі підключається хор, в партії якого розвиток отримують як звуковисотні інтонації перших мотивів, так і ритмічні.

**Тринадцята картина («Петушки – Кремль»)** починається діалогом Вені та Янголів. У даній картині відчувається тотальна самотність головного героя, тобто фактичний діалог сприймається як дві паралельні змістові лінії, що не вступають одна з одною у взаємодію:

ВЕНЯ: О, эта боль! О, этот холод собачий! О, тщета! О, невозможность!..

ХОР: *Господи, воззвах к Тебе, услыши мя, ... услыши мя, Господи!...*

ВЕНЯ: Если каждая пятница и впредь будет такая – я удавлюсь в один из четвергов!.. Таких ли судорог я ждал от вас, Петушки?

ХОР: *Благословен, еси, Господи, научи мя оправданием Твоим.*

Висхідний мінорний тризвук у широкому розташуванні (на цей раз *cis-moll, d-moll*) – характерний лейтзворот головного героя утворює тематичну арку з першою картиною, проте у даному випадку звучить особливо безвихідно та спустошено.

На початку кульмінаційної зони композитор використовує фрагменти з Апокаліпсису (Одкровення святого Іоанна Богослова):

ВЕНЯ: Если я когда-нибудь умру,... а я очень скоро умру. Я знаю – умру, так и не приняв этого мира. И Он меня спросит: “Хорошо ли тебе было там, плохо ли тебе там было?” я буду молчать.

Опущу глаза и буду молчать...

О,.. эта немота знакома всем, кто знает исход многодневного и тяжелого похмелья.

Ибо жизнь человеческая, не есть ли минутное затмение души?...

Мы все пьяны... каждый по-своему, и на кого как действует:

один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди у этого мира. Одного уже вытошнило, и ему хорошо, а другого еще только начинает тошнить... Что же тебе осталось, Веня?



Утром – стон, вечером – плач, ночью – скрежет зубовой...

ХОР: Померкнут солнце и свет, и луна, и звезды, и найдут новые тучи вслед за дождем. В тот день, когда задрожат стерегущие дом, и согнутся мужи силы, и перестанут молотить мелющие, потому что их немного осталось, и помрачатся смотрящие в окно. И запираются будут двери на улицу, когда замолкнет звук жернова, и будет вставать человек по крику петуха, и замолкнут дочери пения...

Гострим відчуттям втоми та жахом перед участю сповнених речитатив Вені. Кожна фраза побудована на одній висоті, тоді як наступна піднімається на тон вище. На фоні крещендуючих акордів в оркестрі це уособлює розхитування колоколу, створює колосальне наростання напруги. Ця сцена є символічним зображенням «ходи на Голгофу», про що свідчить поступове висхідне скандування. Окрім того, спираючись на сюжет, згадуємо паралелі з Лобним місцем (адже герой замість Петушків потрапить на Красну площу, де і зустрине мученицьку смерть). Мольба, а потім і повний відчай настигають головного героя, втілюючись у його жалібній речитації, після якої слідує кульмінаційна сцена Вені: «Не Петушки это, нет!.. КРЕМЛЬ сияет передо мной во всём своём великолепии!»

На вершині кульмінації вступає Сатана, який з хором співає Вені «Benedictus» (Grave)<sup>1</sup>. Інтонаційною платформою аріозо є «Марш комуністичних бригад» («Будет людям счастье»<sup>2</sup>). (приклад 3.18).

---

<sup>1</sup> Тут виникає алюзія з іменем головного героя та автором поеми – Венедиктом.

<sup>2</sup> Композитор В.Новіков

## Приклад 3.18

## С. Луньов «Москва-Петушки» Тринадцята картина, арія та хор «Benedictus»

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 189-195) features the Soprano (Сатана) with a *ff* dynamic, the Chorus (Хор) in two parts, and the Orchestra (Орк.). The lyrics for the Soprano are: "Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,". The Chorus lyrics are: "Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus". The second system (measures 196-202) continues the vocal parts. The Soprano lyrics are: "Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni". The Chorus lyrics are: "ctus Do - mi - ni Do - mi - ni Do - mi - ni Do - mi - ni". The third system (measures 203-209) shows the continuation of the vocal parts and the orchestral accompaniment.

Дві арії Сатани («Tuba mirum» та «Benedictus») є відправним та кінцевим пунктами великої кульмінаційної зони, уособлюючи апофеоз містичної сфери. Разом з хором та оркестром *tutti* Сатана набуває неочікуваної потужності. Окрім того, водночас чітка окресленість, простота (половинні тривалості, низхідний ре-мінорний тризвук) та напруженість (підкреслені пунктиром

висхідні ходи на септиму, альтерація) інтонації – усе створює відчуття катастрофічної сили, яку неможливо подолати.

Якщо провести порівняльний аналіз вокальних висловлювань Вені та Сатани, то при спільному інтонаційному складі можна виявити протилежні риси: у Вені переважають висхідні, невпевнені, «запитувальні» інтонації (наприклад, його лейтзворот «О, тцета», який будується на висхідному мінорному тризвуку), що символізують самотність та розгубленість. Тоді як музичному словникові Сатани властиві низхідні (в основі яких також лежить мінорний тризвук), масивні та безапеляційні інтонації, які мають викликати страх та відчуття панування над масами.

Цікаве спостереження можна зробити, простежуючи інтонаційний розвиток персонажів містичної сфери. Помітно, що протягом опери їхня мова зазнала найбільших змін. Це стосується не тільки трансформувальних персонажів зі зміною облич (Дехто – Сфінкс – Сатана), але й їхнього мовлення. Жанрово та стилістично нестійка, різноманітна та пластична мова перетворюється у кульмінації на рішучу, вольову та непохитну. Після відчайдушної боротьби речитатив головного героя поглинається стихією містичної сфери, переходячи у нову якість. У цілому ця сцена є головною кульмінацією опери, яка приводить до розв'язки (зустріч з Чотирма).

Мова Чотирьох позбавлена будь-якого пафосу: це речитатив, який насичений побутовими інтонаціями. Ця сцена – розв'язка конфліктної лінії «Веня – народ» – є продовженням інтермедії «Веня и Четверо». В останній експозиція даних персонажів була доволі різноплановою та відрізнялась стилістичною різнобарвністю мовлення та манери подачі (частівки, аріозний, декламаційний стилі викладення, речитатив). У фіналі на них покладена функція виконавців приговору.

Останній монолог Вені починається словами «Таліфа кумі», після чого герой промовляє: «Встань и приготовься к кончине». Алюзія на воскресіння Лазаря пронизує всю оперу: будучи втіленою у фразу «Таліфа кумі», вона з'являється у різних сценах та не має сюжетного зв'язку.

У Першій картині ці слова промовляє Дехто:

НЕКТО: Кхэ...кхэ... Ничего, ничего, Веня...

пойдешь направо – попадешь на Курский вокзал;

если налево – все равно на Курский.

Поэтому иди уж лучше прямо, чтобы наверняка туда попасть.

Після чого, у Першій інтермедії вони змальовують суть конфлікту:

ЧЕТВЕРО: А вот с того и взяли...

Ты лучше вот что скажи: ты пиво сегодня пил?

ВЕНЯ: Ну, пил...

ЧЕТВЕРО: Много пил?

ВЕНЯ: Много.

ЧЕТВЕРО: Ну, так вставай и иди!

ВЕНЯ: Да куда “иди”?

ЧЕТВЕРО: Будто ты не знаешь!.. Получается мы мелкие козявки и подлецы, а ты Каин и Манфред...

У Восьмій картині:

*УСАТЫЙ: А Модест-то Мусоргский! Бог ты мой, Амадеус-то наш! Модя...*

*(в упоеньи) Вы знаете, как он писал свою бессмертную оперу “Хованицина”?*

*Это смех и горе: Мусоргский лежит в канаве с перепоею, а мимо*

*идет Николай Андрееч Римский-Корсаков, в смокинге, конечно...*

*“Вставай!” – говорит, “иди умойся, и садись дописывать свою божественную оперу “Хованицина”!...*

*Но уж, как только затворяется дверь за Римским-Корсаковым – бросает Модест свою бессмертную и бух! в канаву!*

У Четвертій інтермедії:

ВЕНЯ: Я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: “Вот – он во гробе.

И воскреси его, если сможешь”.

РЫЖАЯ: А я подошла ко гробу...

ВЕНЯ: *Вы бы видели, как она подошла!*

РЫЖАЯ: *Я и говорю: “Талифа куми”, то есть – “Встань и ходи”...  
И что же вы думаете? – Встал и пошел.*

ВЕНЯ: *И вот уже три месяца хожу замутненный.*

Двічі з’являється у Тринадцятій картині, де ці слова символізують трагічну розв’язку:

АНГЕЛЫ: *Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть встань и иди. Мы знаем, ты раздавлен всеми членами и всею душой и никто тебя не встретил и не встретит.  
А все-таки встань и иди...*

ВЕНЯ: *“Талифа куми!”* То есть встань и приготовься к кончине.  
то есть: “для чего, Господь, Ты меня оставил?”  
Для чего же, все-таки, Господь, Ты меня оставил?

Особливого змісту та трагізму набувають слова героя, що промовляє цю фразу, адже вони контрастують з оточуючим світом, який не має свого обличчя та позбавлений будь-якої поетичності або піднесеності. Композитор втілює розв’язку опери, яка є доволі стрімка та жорстока, як і самі Четверо. Відсутні будь-які пояснення, драматургічні прийоми та пафосні післямови – лише смерть в усій її непроглядності та безглузді. Опера проникнута парадоксальними співставленнями та алогізмами: Веня – головний герой – є водночас і загубленою душею, і єдиним, хто бачить правду та прагне до неї. Окрім того, Веня проповідує легкодухість та пасивність як єдиний спосіб протистояння системі, у протилежність упевненим у своїй правоті активним ентузіастам.

Після смерті героя падає завіса та звучить епілог (Adagio) (приклад 3.19). Ця музика символізує повернення душі на небесну Батьківщину. Головне, що інтонаційна основа Adagio, – це змінений до невпізнанності гімн Радянського Союзу.



яка не лежить на поверхні, проте є основоположною: це вираз змішаного почуття, гіркої ностальгії за міфічною, сповненою абсурду країною, що пішла у небуття. Опера присвячується «пам'яті жителям Атлантиди».

### **Висновки до третього розділу**

Прояв ідей абсурду простежується в опері «Москва – Петушки» на декількох рівнях. З одного боку, це особливості втілення конфліктних ліній («Веня - народ», «Веня – Рижая», «Веня – Сатана»), де кожна зі сторін для іншої залишається за межею розуміння: Веня не може зрозуміти мотиви та вчинки Ентузіастів, Рижої та інших, тоді як оточуючі сприймають головного героя як чужорідний фактор. Зважаючи на те, що конфлікт лежить на глибинному рівні органічної несумісності, відсутні явні причинно-наслідкові зв'язки, що призводить до абсурдності ситуацій.

З іншого боку, абсурдизм втілюється у постійному музичному та вербальному стилістичному змішуванні. Прикладом можуть бути дві інтермедії, присвячені ліричній лінії «Веня – Рижая» (Третя та Четверта інтермедії). У Третій інтермедії поєднується побутова лексика із сакральними текстами – втілення контрасту реальності, що оточує головного героя, та його мрій, пов'язаних з коханою дівчиною та Петушками. Четверта інтермедія є прикладом стилістичного дисонансу на музичному (а не на вербальному) рівні, де використовуються фрагменти «Casta diva» – витонченої музики, що належить до світової скарбниці оперного мистецтва – із уривками частівок, що включають обценну лексику. Такі співставлення пронизають оперу на багатьох рівнях, нерідко шляхом співставлення та взаємодії утворюючи нову якість (тематизм). Так, наприклад, Adagio, що є епілогом опери, являє собою змінений до невпізнанності гімн Радянського Союзу: це є метафорою піднесеності буденного, поетизації ницого, що ніби проростає з одного зерна. Якщо опера насичена стилістичними дисонансами, то Adagio – це водночас і дисонанс, і

консонанс. І даний приклад є найголовнішим уособленням ідей абсурду в опері: це водночас відчуття жаху та ностальгії по минулому.

У зв'язку з вищесказаним виникає необхідність торкнутись питання пародії як одного з інструментів втілення естетики абсурду у східноєвропейському театрі. В опері «Москва – Петушки» композитор використовує пародіювання вкрай рідко (тільки в одній сцені, характеризуючи мову Вишибали). Проте композитор застосовує метод переінтонування (наприклад, радянських пісень), за допомогою чого досягає особливого змісту. Даний метод дозволяє повністю переосмислити зміст музичного матеріалу, який змінюється, тим самим підкреслити основне послання, яке і є ідеєю абсурду в опері, а саме: підміну правди, істини фальшивими ідеалами. Перетворення «позитивних» персонажів – ентузіастів на вбивць, а також поетизація стану сп'яніння, що підносить головного героя та надихає його більш глибокою та серйозною думкою, є нічим іншим, як реакцією на тотальний реалізм тодішніх часів, який представляється справжнім театром абсурду.

Ще одна важлива деталь, яку необхідно відмітити, говорячи про, умовно кажучи, «радянський абсурд» – це міцний зв'язок та взаємовплив етичної та естетичної складової (що є менш актуальним для західно-європейського театру абсурду). Називаючи у своїй Нобелівській лекції «естетику матір'ю етики», російський поет Й. Бродський говорить про особливості розуміння категорій «добра та зла», які у радянській дійсності набули викривленого вигляду та розуміння. Далі поет згадує слова Т.Адорно: «Як можна створювати музику після Аушвица?», і продовжує цю думку: «людина, знайома з російською історією, може повторити те саме питання, замінив у ньому назву табору, – навіть повторити його з більшим правом, адже кількість людей, що загинули в сталінських таборях, далеко переважає кількість, що загинули у німецьких»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бродский И. Нобелевская лекция [Электронный ресурс] / Иосиф Бродский – Режим доступа: [http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt_with-big-pictures.html) – Дата обращения: 15.01.2016.



Саме естетичний критерій стає в опері «Москва – Петушки» основним в етичній системі координат: глибинним каменем спотикання, який робить Веню (інтелігента) чужим для оточуючих його людей. Влучно стосовно цього питання висловився композитор В.С.Дашкевич, який, у розмові з автором опери «Москва – Петушки», спираючись на досвід особистого спілкування з автором поеми, наголошував, що Венедикт Єрофеев «не сприймав цей світ естетично». Таким чином, в опері «Москва – Петушки» бачимо конфлікт нового типу, де «зло – це зіткнення явищ з різним ступенем досконалості»<sup>1</sup>.

Оперу Святослава Луньова «Москва – Петушки» можна уподібнити до жанру антиутопії, що створювалась як розкриття та, у деякій мірі, пародія на утопію, адже вона проникнута естетикою абсурду як реакцією та запереченням ідей соцреалізму – уособленню псевдореальності. Як результат, опера просякнута парадоксальними співставленнями та алогізмами. Як вже йшлося вище, Веня – головний герой – є водночас і загубленою душею, і єдиним, хто бачить правду та прагне до неї. Виникає питання: що відбувається протягом подорожі, адже головний герой все глибше провалюється у стан глибокого сп'яніння – або ж, навпаки, прозріває? Тут відсутній причинно-наслідковий зв'язок страти Вені, адже єдина відповідь, яку отримує головний герой: «Сам знаєш, за что!» Ідея неможливості індивідуума протистояти системі – одна з головних в опері, але композитор йде далі. В епілозі «Гімн пам'яті жителям Атлантиди» він підіймається над правими та винуватими, висловлюючи жаль та ностальгію. Опера «Москва – Петушки» – це погляд на абсурдну реальність країни, яка «пішла під воду», очима нібито нікчемного та легкодухого героя – її безневинної жертви.

---

<sup>1</sup> Визначення Святослава Луньова.

## ВИСНОВКИ

Розглянувши низку оперних творів, написаних протягом останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, відзначимо стилістичну строкатість, ускладненість жанрового визначення та відсутність чітко спрямованих загальних естетичних тенденцій у музичному театрі цього періоду. У дослідженні акцентовано на деяких показових явищах, які так чи інакше пов'язуються з ідеями «театру абсурду». Основною характеристикою означеного феномену театрального життя Європи середини ХХ століття, яка вплинула на музичний театр, можна назвати антилітературність як новий принцип мислення. Ідеться про максимальне заперечення оповідної структури лібрето, тобто конкретної «історії» як драматургічного стрижня оперної дії. Виникає сюжетність нового типу, побудована на активізації самостійної ролі театральновидовищної і музичної складових синтетичної цілісності. Боротьба зі словом у літературному сенсі простежується на кількох рівнях. По-перше, радикальна реформація лібрето спричинила виникнення такого явища, як інструментальний театр: із трьох складових музично-театральної вистави – музика, слово, театр – вилучається слово. Наслідком стало виникнення нових жанрів музичного акціонізму – перформансу, хеппенінгу. Цьому сприяло прагнення творців нової за формою і змістом музичної вистави відійти від запланованого сценарію, уникнути передбачливості й обмежити композицію створенням певного алгоритму, за яким твір буде розвиватися і «творити себе». Це може приводити до порушення концепції «опусу», закінченого цілісного твору. Отже змінюється роль композитора, а також створюваного ним продукту. Крім музичного матеріалу, у тексті твору можуть бути вказівки та корективи на кшталт режисерського сценарію.

Антилітературність сприяла зміщенню акцентів із вербальної складової сценарію (або лібрето) до візуальної, що реалізувалося на сучасній оперній сцені у кількох аспектах. Відзначимо театр художника Р. Вілсона, ідеї якого покладено в основу опери «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса. Літературна скла-

дова заперечується тут одразу на кількох рівнях: «візуальна книга» виступає у ролі лібрето, відмову від вербального змісту підкреслено тотальною домінацією сольфеджування у вокальній лінії. Тенденцію до візуалізації лібрето втілено також у творчості Л. Андріссена, М. Монк та ін. Як наслідок – злиття жанру опери та кіно, поширення впливів медійних засобів у сценографічних рішеннях вистав.

Певним маніфестом заперечення оперного тексту як такого можна назвати «Європери» Дж. Кейджа. Вони ґрунтуються на алеаторичному комбінуванні фрагментів світової оперної класики («літератури»), що символізує прагнення оновлення, стирання надбаного слухового досвіду. Використовуючи термінологією з галузі електронної музики, оперні шедеври композитор перетворює на семпли, з яких будує власну композицією. Відзначимо, що термін антиопера, який застосовують до «Європер», асоціюється насамперед із терміном *антитеатр*.

Другою ідеєю театру абсурду, яка по-своєму втілилася у музичному театрі, можна назвати порушенням логічної структури. Вона реалізувалася у змістовому («Москва – Петушки», «Neither») та формотворчому («Європери») аспектах. Слухач позбавляється відчуття впевненості та спокою через втрату контролю над плином музичного матеріалу («Neither»). Адже фактура організована таким чином, що передбачити розвиток неможливо; це дає змогу автору повести за собою слухача «всліпу» або свідомо дезорієнтувати його.

На відміну від традиційного використання лібрето як літературної (або оповідальної) складової, в операх нового типу замість того, щоб складатись у речення, слова ніби розбиваються на окремі звуки-«атоми», чим створюється унікальна музично-вербальна фактура. Унікальною стає форма, у якій видимі плинність, імпровізаційність та нестійкість фактури поєднано з математично окресленими внутрішніми законами. Композитор неначе відходить від жанрових, формальних та змістових парадигм, ставлячи за мету не створити оперу, а ніби вхопити і передати її дух. Можемо згадати метафоричний ви-

слів: «театр абсурду – це мрія про мову». Подібно до цього, «Neither» М. Фелдмана можна окреслити як «мрію про оперу».

Принципово іншим шляхом ідея змістового алогізму втілюється в опері С. Луньова «Москва – Петушки». Насамперед літературне першоджерело знало численних змін, які композитор включив у лібрето. Цим значно підсилено таку особливість першоджерела, як зіткнення непеєднуваного: брутальності й піднесеності, правдивості й хибності, комічності, ницості й трагізму. Ці риси стали засобами загострення основної теми й ідеї опери, у якій висвітлено окремі етапи метафізичної подорожі за нездійсненою мрією та митарства головного героя. Особливого втілення набуває вербальний стилістичний дисонанс у музичній мові, що, власне, і складає основу змістового абсурду в опері. Мається на увазі зіткнення і навіть змішування інтонацій «радянського фольклору» із сакральними текстами. Зважаючи на те, що конфлікт лежить на глибинному рівні органічної несумісності позиції і постаті героя зі стереотипним оточенням і типовими картинками радянської дійсності, у тесті немає послідовних причинно-наслідкових зв'язків окремих розділів, що призводить до абсурдності ситуацій. Так, «позитивні» персонажі, якими нібито постають ентузіасти, наприкінці перетворюються на вбивць, а стан постійного сп'яніння і потреби в алкоголі, у якому існує головний герой, дає йому можливість поблажливо ставитися до буденних негараздів, підносить Веню, надихає його приймати життя і себе самого в ньому як справжнісінький театр абсурду. Радянська реальність стає абсурдною, бо дисонує з умоглядними переконаннями творців радянського міфу, які за власними рецептами і схемами взялися будувати щасливий соціалістичний рай.

Третє втілення театру абсурду, яке у певній мірі є продовження попереднього явища, – це стилістичний дисонанс нової природи. Ця риса співвідноситься з полістилістикою, а також вписується в естетику епохи постмодернізму з її некерованим змішуванням надбаного та ультрасучасного. Полістилістика як прийом охопила не тільки музичний, а й вербальний та візуальний простір. Окрім бажання авторів додати до свого арсеналу ефектив-

ний засіб, за допомогою якого можна досягти максимальної емпатії у втомленого та пересиченого сучасного глядача, він є свідченням нового сприйняття реальності, зокрема історико-культурної. Уже йшлося про те, що в опері С. Луньова «Москва – Петушки» у фінальному *Adagio* ледь можна впізнати переінтонований у новому ключі гімн Радянського Союзу – метафора піднесеності буденного, поетизації нічого, що ніби проростає з одного зерна. Опера загалом насичена стилістичними дисонансами, і на цьому фоні *Adagio* можна назвати і дисонансом, і його розв'язанням. Це водночас відчуття жаху та ностальгії по минулому, жаги Царства небесного та самознищення. Оперу можна уподібнити жанру антиутопії, у якій абсурд стає реакцією та запереченням соцреалізму як уособлення псевдореальності.

Наступною спільною рисою стає осміювання та приниження трагічного: комічне загострює відчуття трагедії та безповоротності («Москва – Петушки»), а також є ознакою остаточної спустошеності та безвиході. За словами Е. Йонеску: «комічне по той бік надії та відчаю». Таке розуміння комічного досить характерне для втілення естетики абсурду на пострадянському просторі («Життя з ідіотом», «Діти Розенталя» та інші). У названих творах вгадується вплив опери «Ніс» Д. Шостаковича, у якій пародіювання стає одним з основних інструментів утілення естетики абсурду.

Відмовою від усього, що втратило актуальність, а також спробою стерти надбаний досвід спричинено аскетизм у засобах музичної виразності. Деякою мірою це перетинається з мінімалізмом, проте є набагато глибшим. Наприклад, опера «Neither» М. Фелдмана будується на поспівці, яка інтонаційним зерном має лише один звук. Окрім цього, лапідарність у виборі інструментів та інтонаційної будови тематизму дає змогу по-новому почути звук, ніби побачити його зсередини. Згадується одна з основних ідей «театру абсурду»: нічого не може відволікати від реальності більше, аніж сама реальність, отже тільки за умов позбавлення зайвої інформації слухач/глядач спроможний сприйняти музику. З цією ж ідеєю пов'язана тенденція до уніфі-

кації або спустошення постатей дійових осіб. Позбавлені будь-яких індивідуальних характеристик, герої постають ніби у масках («Neither»).

Звернення до оперних творів східно- та західноєвропейського простору дало можливість простежити деякі відмінності протікання процесів тотальної дестабілізації опери як жанру. Співвідношення вербальної та музичної складової – ключ до усвідомлення різного втілення абсурдистської естетики. Абсурд у музичному театрі пострадянського простору стосується етичних питань, до яких додається соціальний підтекст. Вербальна складова несе в операх, про які йшлося, неабияке змістове навантаження (навіть за умов змістового абсурду). У західноєвропейській опері головний акцент переноситься на музичну складову, абсурд тут розглядається як категорія первинно естетична, а вторинно – етична.

Якщо на завершення спробувати знайти провідний фактор, спільний для «театру абсурду» та сучасної опери, вплив якого має глобальний характер, – це ідея додання автоматизму художнього мислення. Інші ідеї, риси та художні принципи можна розглядати як наслідки цього прагнення. «Боротьба з усім, що сформульовано» (за А. Арто), лежить в основі жанрової дестабілізації, яка спостерігається у музичному театрі останньої третини ХХ століття і до наших днів. Вихід за усталені жанрові межі – ніщо інше, як подолання автоматизму, яке проголошували абсурдисти, адже, за словами Т. Адорно, «життя відчуває жах подібності».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. После Освенцима [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно // Научный мир. – 2003. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/o/After\\_Osvencim.html](http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html) – Дата обращения: 15.01.2016.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
3. Андриссен Л. Часы Аполлона. О Стравинском / Л. Андриссен, Э. Шёнбергер. – СПб. : Ин-т «Про арте» ; Академический проект, 2003. – 300 с.
4. Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). – М. : Композитор, 2003. – С. 201
5. Анциперова М. «Спектакль – это смертная конструкция»: Сергей Невский о будущем музыкального театра [Электронный ресурс] / Марина Анциперова. – 2015. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/11846-nevskiy> – Дата обращения: 15.01.2016.
6. Арановский М. Текст и музыкальная речь [Электронный ресурс] // Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – Режим доступа: [opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721](http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721) – Дата обращения: 15.01.2016.
7. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Антонен Арто. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – 443 с.
8. Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века / И. Барсова. – СПб. : Композитор, 2007. – 239 с.
9. Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Бевз София Викторовна; Гос. ин-т искусствознания. – М., 2001. – 241 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khor-v-tvorchestve-shnitke> – Дата обращения: 15.01.2016.
10. Беккет С. В ожидании Годо [Электронный ресурс] / Сэмюэл Баркли Беккет. – Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/?b=2865&p=2> – Дата обращения: 15.01.2016.

11. Беккет С. Игра (Play) / Семюэль Беккет ; пер. А. Дорошевича // Театр Парадокса / сост. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – С. 142–155.
12. Беккет С. Три диалога с Жоржем Дютюи // Беккет С. Осколки : эссе, рецензии, критические статьи / Семюэль Беккет. – М. : Текст, 2009. – С. 16-19.
13. Берёзкин В. Роберт Уилсон. Театр художника / В. И. Берёзкин. – М. : Аграф, 2003. – 496 с.
14. Бродский И. Нобелевская лекция [Электронный ресурс] / Иосиф Бродский – Режим доступа: [http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt_with-big-pictures.html) – Дата обращения: 15.01.2016.
15. Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике. – М., 1977. – С. 276.
16. Булез П. Текучесть в звучащем становлении // Булез П. Ориентиры 1 : избр. ст / Пьер Булез. – М. : Логос-Альтера ; Esse homo, 2004. – С. 123127.
17. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / Ольга Буренина. – СПб. : Алетейя, 2005. – 332 с.
18. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Буренина О. Абсурд и вокруг : сб. ст. / Ольга Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
19. Вайль П., Лосев Л. Бродский: труды и дни – М. : Независимая Газета, 1998. – С. 86.
20. Васильев В. История одной постановки / В. Васильев // Музыкальная академия. – 2004. – № 3. – С. 62–70.
21. Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствоведения / Васильева Надежда Эммануиловна ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2000. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khorovoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-problema-faktury> – Дата обращения: 15.01.2016.
22. Владимирова Н. Трансформація теоретичних положень Е. Г. Крега в естетико-художніх засадах Т. Кантора [Електронний ресурс] / Наталія Владимирова



// Мистецтвознавство України. – 2011. – Режим доступа: [http://mari.kiev.ua/2010%20-%20Mystectvoznnavstvo%20Ukrainy\\_11/089-094.pdf](http://mari.kiev.ua/2010%20-%20Mystectvoznnavstvo%20Ukrainy_11/089-094.pdf) – Дата звернення: 15.01.2016.

23. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. – К. : Муз. Україна, 2012. – 228 с.

24. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Галина Григорьева // Теория современной композиции. – М., 2007. – С. 23–39.

25. Гучмазова Л. По Большому [Электронный ресурс] / Л. Гучмазова // Итоги. – 2005. – № 10/456 – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2005/10/60061.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

26. Демурова Н. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса [Электронный ресурс] / Н. Демурова – Режим доступа: <http://www.limericks.narod.ru/lear.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.

27. Десятерик Д. Сергей Зажитко: «Я уверен, что над всем можно смеяться». Беседа с одним из самых оригинальных украинских композиторов» [Электронный ресурс] / Дмитро Десятерик // День. – 2000. – Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-chto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya> – Дата обращения: 15.01.2016.

28. Должанский Р. Роберт Уилсон: Слушать телом и говорить телом / Р. Должанский // Режиссёрский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. – М. : Московский Художественный театр, 1999. – С. 415–416.

29. Дубинец Е. А. Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке»: об американском композиторе XX века / Е. А. Дубинец // Музыкальная академия : науч.-теор. и критико-публ. журн. / гл. ред. Ю. С. Корев. – 2004. – № 4. – С. 195–205.

30. Дюшен И. Театр парадокса : предисловие // Театр парадокса / сост. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – С. 5–21.

31. Ерофеев В. Записные книжки / Венедикт Ерофеев. – М. : Захаров, 2005. – 672 с.

32. Ерофеев В. Москва – Петушки / Венедикт Ерофеев. – СПб. : Интербук, 1990. – 128 с.
33. Заслуженный успех... и кое-что о спекуляции // Советская музыка. – 1986. – № 9 – С. 120–122.
34. Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры / К. Зенкин // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : мат-лы науч. конф. – М., 2004. – С. 67.
35. 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., 2009. – С. 200.
36. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? / Эжен Ионеско // Театр абсурда : сб. ст. и публ. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2005. – С. 191–195.
37. Ионеско Э. Лысая певица / Эжен Ионеско ; пер. Л. Новиковой // Театр парадокса / сост. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – С. 22–52.
38. История отечественной музыки второй половины XX века – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.
39. Караев Ф. Лекция об инструментальном театре [Электронный ресурс] / Фарадж Караев – Режим доступа: [http://www.karaev.net/t\\_lecture\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lecture_instrumtheater_r.html) – Дата обращения: 15.01.2016.
40. Кейдж Дж. Лекция о Нечто // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж – Вологда, 2012. – С. 158.
41. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Джон Кейдж // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : мат-лы науч. конф. – М. : Московская гос. консерватория, 2004. – С. 15–34.
42. Кейдж Дж. Лекция о Ничто / Джон Кейдж // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – С. 138–158.
43. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Джон Кейдж. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова 2012. – 382 с.

44. Керрол Л. Бурмоковт [Електронний ресурс] / Льюїс Керрол. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> – Дата звернення: 15.01.2016.
45. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба не лінійності / Н. Корнієнко ; Нац. центр театр. мистецтв. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 246 с.
46. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 400 с.
47. Куницкая Р. Французские композиторы XX века : очерки. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 127.
48. Кэррол Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в зазеркалье / Льюис Кэррол. – М. : Наука, 1991. – 356 с.
49. Лащенко С. Сошедшиеся в точке «Носа». О смысловых лабиринтах смеха в опере Шостаковича // Музыкальная академия. – 2006. – №4. – С. 57–66.
50. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
51. Лир Э. Лимерики [Электронный ресурс] / Эдвард Лир – Режим доступа: <http://absurdly.narod.ru/Lear.html> – Дата обращения: 15.01.2016.
52. Ляхова А. А. Позднее творчество Мортона Фелдмана: между идеей и реализацией : дис. ... канд. искусствоведения / Ляхова Арина Александровна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2014. – 160 с.
53. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
54. Махрова Э. В. Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века : дис. ... докт. культурологии / Махрова Элла Васильевна ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1998. – 335 с.
55. 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. 197–203.

56. Митина Э. Леонид Десятников и его «Дети Розенталя» [Электронный ресурс] / Элла Митина. – 2007. – Режим доступа: <http://www.alefmagazine.com/pub570.html> – Дата обращения: 15.01.2016.
57. Моцар А. В. Памятник жителям Атлантиды (об опере Святослава Лунёва «Москва – Петушки») [Электронный ресурс] / Моцар Александра // Израиль XXI. – 2015. – № 6 (54), ноябрь. – Режим доступа до журн.: <http://www.21israel-music.com/Atlantida.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.
58. Моцар О. В. «Європери» як вершина інструментального театру Джона Кейджа / Моцар О. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2014. – № 3 (24). – С. 35–41.
59. Моцар О. В. Опера Святослава Луньова «Москва – Петушки»: інтерпретація літературного першоджерела / Олександра Моцар // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – 2014. – Вип. 40. – С. 25–34.
60. Моцар О. В. Риси абсурду в радянській та пострадянській опері / Олександра Моцар // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – 2015. – Вип. 41. – С. 145–165.
61. Моцар О. В. Театр абсурду в оперному мистецтві (на прикладі опери О. Щетинського «Бестіарій») / Олександра Моцар // Київське музикознавство : зб. статей. – 2014. – Вип. 50. – С. 107–115.
62. ОБЭРИУТЫ это // Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1077](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1077) – Дата обращения: 15.01.2016.
63. Оперный театр: вчера, сегодня, завтра : сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. – 355 с.
64. Пави П. Антитеатр // Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с франц., под. ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – С. 17–18.
65. Переверзева М. «Европеры» Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Электронный ресурс] / Марина Переверзева – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Cage\\_Europeras.htm#\\_ftn10](http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras.htm#_ftn10) – Дата обращения: 15.01.2016.

66. Переверзева М. Алемания композиторов Нью-Йоркской школы [Электронный ресурс] / Марина Переверзева – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.
67. Петров В. «Для сцены» – первый опыт синтеза искусств в творчестве Маурисио Кагеля [Электронный ресурс] / В. Петров – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Kagel2.htm> – Дата обращения: 15.01.2016.
68. Петров В. Инструментальный театр Кагеля [Электронный ресурс] / В. Петров – Режим доступа: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05\\_-\\_05\\_Petrov.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf) – Дата обращения: 15.01.2016.
69. Петрусёва Н. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа : в 2 ч. – Ч. 1 / Н. А. Петрусёва. – Пермь, 2006. – 240 с.
70. Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н. Петрусёва. – М. ; Пермь : Реал, 2002. – 352 с.
71. Платек Я. Двойное дно / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 5. – С. 17–21.
72. Потапова Н. И жутко, и смешно... / Н. Потапова // Музыкальная жизнь. – 2003. – № 12. – С. 8–12.
73. Третьякова Е. Жизнь с идиотом полна неожиданностей // Культура. – 2003. – № 21. – 4 июня. – С. 11–16.
74. Премьера в Большом – скандальная опера про клонированных композиторов «Дети Розенталя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/23mar2005/libretto.html> – Дата обращения: 15.01.2016.
75. Райс М. Содержание и жанры оперы во второй половине XX века [Электронный ресурс] / Марк Райс // Израиль XXI. – 2012. – № 35. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Posle\\_voyny\\_opery.htm](http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm) – Дата обращения: 15.01.2016.
76. Роман // Краткая литературная энциклопедия : в 6 т. – Т. 6 / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1968.
77. Рыжкин И. О сущности оперы «Нос»: От показа в 1929 году к предшествующему и последующему / И. Рыжкин // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 84–87.

78. Савенко С. «Жизнь с идиотом»: Опера А. Шнитке в Московском камерном театре / С. Савенко // Музыкальная жизнь. – 1994. – № 3. – С. 2–5.
79. Савенко С. «Нас не хотели...». Премьера на сцене Большого театра / С. Савенко // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 90–92.
80. Самойленко О. Музичний театр у діалозі з історичним часом та у семантичному просторі сучасної культури / Самойленко О. І. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2010. – № 3. – С. 11–19.
81. Самохвалова А. А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» [Электронный ресурс] : автореф. ... канд. искусствоведения / Самохвалова Александра Аркадьевна ; Рос. акад. театрального искусства – ГИТИС. – М., 2011. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom> – Дата обращения: 15.01.2016.
82. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сартр Ж.-П. Сумерки богов / Жан-Поль Сартр. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319–344.
83. Современному театру – современная опера. Круглый стол [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://izumzum.ru/health/sovremennomu-teatru-sovremennaya-opera/main.html&gws\\_rd=cr&ei=Rx85VpbHAYa](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://izumzum.ru/health/sovremennomu-teatru-sovremennaya-opera/main.html&gws_rd=cr&ei=Rx85VpbHAYa) – Дата обращения: 15.01.2016.
84. Соллертинский И. «Нос» – орудие дальнобойное / И. Соллертинский // Рабочий и театр. – 1930. – 5 февраля. – № 7. – С. 6–9.
85. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум» (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики) : монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.
86. Соломонова О. Б. «Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слез» (про специфіку східнослов'янської сміхової культури) // Соломонова О. Б. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2010. – № 2 (7). – С. 160–174.

87. Соломонова О. Б. Вторинність оперної традиції як чинник іронічної дескрипції культури / Соломонова О. Б. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2013. – № 2 (19). – С. 60–70.

88. Тараканова Е. «Нос» Шостаковича и авангардные художественные направления начала XX века / Е. Тараканова // Шостаковичу посвящается : сб. ст. к 90-летию композитора (1906–1996). – М. : Композитор, 1997. – С. 143–147.

89. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

90. Тертуллиан. О плоти Христа [Электронный ресурс] / Тертуллиан – Режим доступа: [http://www.tertullian.org/russian/de\\_carne\\_christi\\_rus.htm](http://www.tertullian.org/russian/de_carne_christi_rus.htm) – Дата обращения: 15.01.2016.

91. Тимофеев Я. Беат Фуррер – о том, во что нужно верить композитору [Электронный ресурс] / Ярослав Тимофеев // Известия. – 2012. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/540343> – Дата обращения: 15.01.2016.

92. Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / упоряд. О. Бученко; Передм. В. Скурагівського. – К. : Основи, 1993. – 511 с.

93. Фуррер Б. Когда СМИ из поп-артистов делают богов, в этом есть нечто фашистское [Электронный ресурс] / Беат Фуррер. – 2012. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/540343> – Дата обращения: 15.01.2016.

94. Хармс Д. Полёт в небеса. Стихи. Проза. Драма. Письма / Д. Хармс. – Л. : Сов. писатель, 1988. – С. 24.

95. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Ю. Холопов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : мат-лы науч. конф. – М., 2004. – С. 79–91.

96. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> – Дата обращения: 15.01.2016.

97. Холопов Ю. О сущности музыки [Электронный ресурс] / Юрий Холопов. – 2004. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/essence.html#fn7> – Дата обращения: 15.01.2016.

98. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов [Электронный ресурс] / Юрий Холопов – Режим доступа: [http://wikilivres.ru/Эдисон\\_Денисов\\_\(Холопов,\\_Ценова\)/Глава\\_IV](http://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV) – Дата обращения: 15.01.2016.
99. Холопова В. Опера современных российских композиторов [Электронный ресурс] / В. Холопова – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/opera-sovremennyh-rossiyskih-kompozitorov> – Дата обращения: 15.01.2016.
100. Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши. [Электронный ресурс] / Татьяна Чередниченко – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html> – Дата обращения: 15.01.2016.
101. Черкашина-Губаренко М. В поисках актуальности [Электронный ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // День. – 2016. – Режим доступа: <http://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/v-poiskah-aktualnosti> – Дата обращения: 15.09.2016.
102. Черкашина-Губаренко М. Р. Мученица нашего времени / Марина Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. – К., 2010. – С. 163–177.
103. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – Харків : Акта, 2015. – 392 с.
104. Честертон Г. Льюис Керролл / Г. К. Честертон // Керролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. – М. : Пресса, 1992. – С. 231–238
105. Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С. Парадокс об опере – 1: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-ob-opere-1-kulturnye-smysly-esteticheskie-tsennosti-i-istoricheskaya-sudba.pdf> – Дата обращения: 15.01.2016.
106. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности [Электронный ресурс] / Лев Шестов – Режим доступа: <http://predanie.ru/shestov-lev-isaakovich/apofeoz-bespochvennosti/> – Дата обращения: 15.01.2016.
107. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке : приложение // Холопова В. Чигарёва Е. Альфред Шнитке. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.



108. Эсслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс] / Мартин Эсслин // Балтийские сезоны. – 2010. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/bd/?b=216869> – Дата обращения: 15.01.2016.

109. Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере (на примере сочинений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова / И. Яськевич // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 57–59.

110. Adlington R. Composing Dissent: Avant-guard Music in 1960s Amsterdam [Электронный ресурс] / Robert Adlington // Oxford University. – 2002. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id=iC5pAgAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=adlington+composing+dissent&source=bl&ots=dissent&f=false> – Дата звернення: 15.01.2016.

111. Andriessen on Andriessen [Электронный ресурс] / Louis Andriessen // Boosey & Hawkes. – 2009. – Режим доступа: <http://www.boosey.com/podcast/Louis-Andriessen-Andriessen-on-Andriessen/12868> – Дата звернення: 15.01.2016.

112. Ashton D. New York – Feldman's Music [Электронный ресурс] / Dore Ashton // Canadian Arts. – 1964. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfashton.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

113. Ball M. LICHT aus STOCKHAUSEN [Электронный ресурс] / Malcolm Ball // AVANT Issue 5. – 1997. – Режим доступа: [http://www.stockhausen.org/licht\\_by\\_malcolm\\_ball.html](http://www.stockhausen.org/licht_by_malcolm_ball.html) – Дата звернення: 15.01.2016.

114. Blum E. Morton Feldman: NEITHER [Электронный ресурс] / Eberhard Blum // German new music journal. – 2000. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfblumrv.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

115. Boulez P. Sprengt die OpernÄuser in die Luft! [Электронный ресурс] / Pierre Boulez // Der Spiegel. – 1967. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

116. Brown N. Notes on ROSA, an opera on film by Peter Greenaway & Louis Andriessen [Электронный ресурс] / N.G. Brown. – 2013. – Режим доступа: <http://nicholasbrown.co.uk/writing/notes-on-rosa/> – Дата звернення: 15.01.2016.

117. Cage J. Radio Happenings I-V 1966-1967 [Электронный ресурс] / J. Cage, M. Feldman // Cologne: MusikTexte. – 1993. – Режим доступа: <http://musiktexte.de/John-Cage/Morton-Feldman-Radio-Happenings> – Дата звернення: 15.01.2016.

118. Claren S. Simple Exposure as the Only Attainable Truth. The Role of the Soprano Voice in Morton Feldman's Opera Neither [Электронный ресурс] / Sebastian Claren // Zurich University of Art and Design. – 2009. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfbiblio.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

119. Davidson R. Louis Andriessen interview – fuller version [Электронный ресурс] / Robert Davidson // Topology. – 2001. – Режим доступа: <http://www.topologymusic.com/comment.php?comment.news.54> – Дата звернення: 15.01.2016.

120. DeLio T. The Music of Morton Feldman / Thomas DeLio. – New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996. – 256 p.

121. Dore A. Music and Painting [Электронный ресурс] / Ashton Dore // 1962 – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfashtn2.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

122. Feldman M. Anecdotes & Drawings / Morton Feldman // Morton Feldman Essays / Morton Feldman. – Kerpen: Beginner Press, 1985. – 168 p.

123. Feldman M. Essays / Morton Feldman. – Kerpen: Beginner Press, 1985. – 244 p.

124. Fisher-Lochhead Ch. Mauricio Kagel's Staatstheater [Электронный ресурс] / Ch. Fisher-Lochhead – Режим доступа: <http://cflmusic.com/press/> – Дата звернення: 15.01.2016.

125. Frost E. The Note Man and the Word Man: An Interview with Morton Feldman about Composing the Music for Samuel Beckett's Radio Play, Words and Music [Электронный ресурс] / Everett C. Frost // Oxford University Press. – 1998. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfefrost.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

126. Gagne C. Feldman Interview from Soundpieces [Электронный ресурс] / C. Gagne, T. Caras // The Scarecrow Press Inc. – 1982. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfgagne.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

127. Gann K. Where Minimal and Maximal Meet [Электронный ресурс] / Kyle Gann // The New York Times. – 2002. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2002/02/17/arts/music-where-minimal-and-maximal-meet.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

128. Guerin R. No man is an island [Электронный ресурс] / Richard Guerin. – 2015. – Режим доступа: <http://philipglass.com/glassnotes/glass-notes-no-man-is-an-island-philip-glass-and-collaboration/> – Дата звернення: 15.01.2016.

129. Holmberg A. The theatre of Robert Wilson [Электронный ресурс] / Arthur Holmberg -- Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id=GAjTK98rIwkC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> – Дата звернення: 15.01.2016.

130. Jahn H. Isn't Morton Beckett...Samuel Feldman...? (English translation by Rita Koch & Team) [Электронный ресурс] / Hans-Peter Jahn – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfjahn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

131. Johnson T. Morton Feldman Writes an „Opera“ [Электронный ресурс] / Tom Johnson. – 1978. – Режим доступа: <http://tvonm.editions75.com/articles/1978/morton-feldman-writes-an-opera.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

132. Knowlson J. Feldman meets Beckett [Электронный ресурс] / James Knowlson // Bloomsbury Publishing, London. – 1977. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfknowl.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

133. Kupfer D. "Nec tecum nec sine te" : Language-Music Interplays in Musical Responses to Samuel Beckett [Электронный ресурс] / Diana Kupfer. – 2012. – Режим доступа: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13505/> – Дата звернення: 15.01.2016.

134. Laws C. Beckett and Contemporary Music [Электронный ресурс] / Catherine Laws. – 2006. – Режим доступа: <https://www.cmc.ie/features/beckett-and-contemporary-music> – Дата звернення: 15.01.2016.

135. Laws C. Doing it one way and doing it another way: Morton Feldman's Neither / Catherine Laws // Headaches Among the Overtones: Music in Beckett / Beckett in Music

/ Catherine Laws. – Oxford: Editions Rodopi, 2013. – P. 255–319 – Дата звернення: 15.01.2016.

136. Laws C. Headaches Among the Overtones: Music in Beckett / Beckett in Music [Електронний ресурс] / Catherine Laws – Режим доступу: [https://books.google.com.ua/books?id=lyqLAgAAQBAJ&pg=PA155&lpg=PA155&dq=laws+headaches+over+overtones&source=bl&ots=72vTkrjTps&sig=PO\\_s\\_80go2jIDQFnSyigffIooB4&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjZuL6fypTQAhUGkiwKHbHfARoQ6AEIODAE#v=onepage&q=laws%20headaches%20over%20overtones&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=lyqLAgAAQBAJ&pg=PA155&lpg=PA155&dq=laws+headaches+over+overtones&source=bl&ots=72vTkrjTps&sig=PO_s_80go2jIDQFnSyigffIooB4&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjZuL6fypTQAhUGkiwKHbHfARoQ6AEIODAE#v=onepage&q=laws%20headaches%20over%20overtones&f=false) – Дата звернення: 15.01.2016.

137. Laws C. Morton Feldman's Neither: A Musical Translation of Beckett's Text / Catherine Laws // Samuel Beckett and Music / Catherine Laws. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 57–85.

138. Laycock J. An Interview with Morton Feldman [Електронний ресурс] / J. Laycock, D. Charlton. – 1966. – Режим доступу: <http://www.cnvill.net/mfopus2.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

139. Lear E. A book of nonsense [Електронний ресурс] / Edward Lear – Режим доступу: <http://www.nonsenselit.org/Lear/BoN/> – Дата звернення: 15.01.2016.

140. Livengood K. What a “Thump” means: Morton Feldman’s treatments of Samuel Beckett’s texts and *This report must be signed by your parents* for orchestra [Електронний ресурс] / Livengood Kerrith – Pittsburgh, 2012. – 197 p. – Режим доступу: [http://d-scholarship.pitt.edu/11870/1/K\\_Livengood\\_FINAL\\_DRAFT.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/11870/1/K_Livengood_FINAL_DRAFT.pdf) – Дата звернення: 15.01.2016.

141. Matthews D. Morton Feldman’s *For Samuel Beckett: the semiotics of musical time and Imeet you. I remember you.* (an original composition for violin and chamber orchestra) [Електронний ресурс] / Matthews David – Pittsburgh, 2011. – 114 p. – Режим доступу: <http://d-scholarship.pitt.edu/7453/1/DGMatthews-ETD-2011.pdf> – Дата звернення: 15.01.2016.

142. Mellers W. Panic or Paradise: American Abstract Expressionism and the music of Morton Feldman [Електронний ресурс] / Wilfrid Mellers // Modern Painters. – 1999. – Режим доступу: <http://cnvill.net/mfmellrs.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

143. Mello C. Precision and Anarchy in Feldman's Work [Электронный ресурс] / Chico Mello. – 1995. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfmello.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

144. Montague S. John Cage at Seventy: An Interview [Электронный ресурс] / Stephen Montague // American Music. – 1985. – Режим доступа: [http://www.ubu.com/papers/cage\\_montague\\_interview.html](http://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html) – Дата звернення: 15.01.2016.

145. Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987 – London: Nyphen Press, 2006. – 304 p.

146. Novak J. Postopera: Reinventing the Voice-Body [Электронный ресурс] / Jelena Novak // Ashgate Publishing Limited. – 2015. – Режим доступа: [https://books.google.com.ua/books?id=hKyCQAAQ-BAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=hKyCQAAQ-BAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) – Дата звернення: 15.01.2016.

147. Pace M. "Time has turned into space and there will be no more time": the scenic late works of Morton Feldman [Электронный ресурс] / Matthew Pace. – 2011. – Режим доступа: [http://laurel.lso.missouri.edu:2083/iii/encore/record/C\\_\\_Rb26213218\\_\\_STodd%2C%20Wil%20\\_\\_P0%2C24\\_\\_Orightresult\\_\\_X2;jsessionid=7368A18C890E71D94375A00B34D0A521?lang=eng&suite=mobum-ss0](http://laurel.lso.missouri.edu:2083/iii/encore/record/C__Rb26213218__STodd%2C%20Wil%20__P0%2C24__Orightresult__X2;jsessionid=7368A18C890E71D94375A00B34D0A521?lang=eng&suite=mobum-ss0) – Дата звернення: 15.01.2016.

148. Persson M. To be in the silence Morton Feldman and painting [Электронный ресурс] / Mats Persson. – 2002. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfperssn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

149. Ross A. AMERICAN SUBLIME Morton Feldman's mysterious musical landscapes [Электронный ресурс] / Alex Ross // The New Yorker. – 2006. – Режим доступа: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime> – Дата звернення: 15.01.2016.

150. Ruch A. Morton Feldman's "Neither". [Электронный ресурс] / A. Ruch – Режим доступа: [http://www.themodernword.com/beckett/beckett\\_feldman\\_neither.html](http://www.themodernword.com/beckett/beckett_feldman_neither.html) – Дата звернення: 15.01.2016.

151. Sandow G. Feldman Draws Blood [Электронный ресурс] / Greg Sandow // New York weekly. – 1980. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfsandow.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

152. Schweitzer V. Pairing Wolfgangs From Two Eras [Электронный ресурс] / Vivien Schweitzer // The New York Times. – 2010. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2010/11/20/arts/music/20mutter.html> – Дата звернення: 15.01.2016.

153. Skempton H. Beckett as Librettist [Электронный ресурс] / Howard Skempton // Music and Musicians. – 1977. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfskmptn.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

154. Smith L. Morton Feldman: Toronto Lecture [Электронный ресурс] / Linda Catlin Smith. – 1982. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfmercer.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

155. Serman A. Thoughts on Einstein... [Электронный ресурс] / Andrew Serman. – 2007. – Режим доступа: [http://philipglass.typepad.com/glass\\_notes/2007/10/les-enfants-vid.html](http://philipglass.typepad.com/glass_notes/2007/10/les-enfants-vid.html) – Дата звернення: 15.01.2016.

156. Stewart W. Creators Philip Glass, Robert Wilson discuss legendary 'Einstein on the Beach' with packed Michigan Theater crowd [Электронный ресурс] / Will Stewart // The Ann Arbor News. – 2012. – Режим доступа: <http://www.annarbor.com/entertainment/philip-glass-robert-wilson-lecture/> – Дата звернення: 15.01.2016.

157. Stiebler E. Das Eigene und das fremde Eigene : Bemerkungen zur Zusammenarbeit von Samuel Beckett und Morton Feldman [Электронный ресурс] / Ernstalbrecht Stiebler. – 1996. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfbiblio.htm>

158. Stockhausen K. John Cage und Bo Nilsson / K. Stockhausen // Texte / K. Stockhausen. – Koeln, 1964. – P. 148.

159. Stockhausen K. Weltmusik [Электронный ресурс] / Karlheinz Stockhausen. – 1973. – Режим доступа: [http://www.stockhausen.org/world\\_music.pdf](http://www.stockhausen.org/world_music.pdf) – Дата звернення: 15.01.2016.

160. The Complete Illustrated Lewis Carroll – London: Wordsworth Edition Limited, 2008. – 1232 p.

161. Van der Aa M. One [Электронный ресурс] / Michel Van der Aa. – 2004. – Режим доступа: <http://www.vanderaa.net/one> – Дата звернення: 15.01.2016.

162. Villars C. Imagined Stage Production of Morton Feldman's Opera, "Neither" [Электронный ресурс] / Chris Villars. – 2012. – Режим доступа: [http://cnvill.net/mfneither\\_staging.htm](http://cnvill.net/mfneither_staging.htm) – Дата звернення: 15.01.2016.

163. Villars C. Neither in Lisbon / Three Feldman Concert Reviews [Электронный ресурс] / Chris Villars. – 2004. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfreviews.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

164. Volans K. Conversation with Morton Feldman [Электронный ресурс] / Kevin Volans. – 1985. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfvolans.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

165. Whiticker M. Morton Feldman: Conversation without Cage [Электронный ресурс] / Michael Whiticker // Australian journal Ossia: a journal of contemporary music. – 1989. – Режим доступа: <http://cnvill.net/mfwhtckr.htm> – Дата звернення: 15.01.2016.

166. Wilhoite M. Feldman the Rug-maker, Weaving For John Cage [Электронный ресурс] / Meg Wilhoite. – 2008. – Режим доступа: [https://megsnewmusicblog.files.wordpress.com/2015/09/wilhoite\\_feldman-fjc.pdf](https://megsnewmusicblog.files.wordpress.com/2015/09/wilhoite_feldman-fjc.pdf) – Дата звернення: 15.01.2016.

167. Wolff C. "... then some music was really happening": Preface to John Cage, Morton Feldman, Radio Happenings I-V [Электронный ресурс] / Christian Wolff. – 1992. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfwolff2.htm#wolff3> – Дата звернення: 15.01.2016.

168. Wolff C. Tender and Tough as Nails: Three Statements on Morton Feldman [Электронный ресурс] / Christian Wolff. – 1987. – Режим доступа: <http://www.cnvill.net/mfwolff2.htm#wolff3> – Дата звернення: 15.01.2016.

169. Wolfgang Rihm in conversation with Winrich Hopp [Электронный ресурс] // Berliner Philharmoniker. – 2016. – Режим доступа: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/23694-3> – Дата звернення: 15.01.2016.