

**ПРОЯВИ ГРОТЕСКУ
В МІНІ-МОНООПЕРІ К. ЦЕПКОЛЕНКО
«СЬОГОДНІ ВВЕЧЕРІ „БОРИС ГОДУНОВ”»**

У статті подано аналіз міні-моноопери К. Цепколенко «Сьогодні ввечері „Борис Годунов”» з позиції предмету дослідження. Крім того, вказано на гротеск як на тип художнього мислення, властивий багатьом композиторам сучасності; розкривається проблема осмислення гротеску в системі естетичних категорій.

Ключові слова: *гротеск, міні-моноопера, оперний виконавець, поєднання непоєднуваного, деформація, система естетичних категорій.*

Міні-моноопера К. Цепколенко «Сьогодні ввечері „Борис Годунов”» – перша українська комічна моноопера і сьома всесвітня комічна моноопера.

Твір був представлений українському слухачеві у 2009 році на щорічному одеському фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики». Міні-моноопера «Сьогодні ввечері „Борис Годунов”» написана для бас-баритона та інструментального ансамблю. Традиційний для славнозвісної російської опери трагізм та психологізм поступаються місцем гротеску та комічності ситуації. Сюжет (лібрето Крістіне Торнквіст) переносить нас до оперного театру, де готується до вечірньої прем'єри опери М. П. Мусоргського «Борис Годунов» соліст Руперт Бергманн¹. Певна іронія полягає вже в тому, що героєм міні-моноопери є реальна постать, відомий австрійський оперний співак, для якого і був спеціально написаний твір. Таким чином, у виставі К. Цепколенко він грає самого себе.

Досліджуючи особливості гротеску, власне, в музичному мистецтві, ми визначили ряд характерних ознак даного художнього прийому, опираючись на ряд досліджень і власний практичний досвід

¹ Руперт Бергманн брав участь в постановках таких оперних труп як віденська Фольксопера, Камерна опера, Віденський оперний театр, Нова віденська опера, Музична віденська майстерня, фестиваль Відень Сучасний, оперних театрах Німеччини. В останні роки регулярно представляє програми сучасної музики у Відні, Нью-Йорку, Вашингтоні, Монреалі, Москві, Одесі і Сантьяго-де-Чилі.

при аналізі обраних творів сучасних українських композиторів (М. Скорика, Б. Буєвського, О. Козаренка, Ю. Ланюка, Ю. Іщенко, Є. Станковича, В. Рунчака, С. Зажитька).

Гротеск як прийом, на нашу думку, ґрунтується на трьох основних принципах:

1. Поєднання непоєднуваного. В широкому сенсі – як принцип – воно так чи інакше резонує зі спостереженнями А. Цукера (логічний алогізм [15]), Т. Малишевої (ненормативність [10]), Т. Куришевої (парадоксальність появи музичного матеріалу недоречного в даному контексті [8]), Т. Мошонкіної (суміщення якостей властивих даному жанру з якостями принципово йому не властивими, а доданими штучно [12]) і може проявлятися:

а) у вертикальному розрізі музичної тканини (те, на що вказував А. Цукер, говорячи про особливого роду контрапункт, гротескний контрапункт [15, с. 45]). Хрестоматійними прикладами тут можуть служити сцена в монастирі з опери «Дуенья» С. Прокоф'єва, практично вся партитура опери «Мавра» І. Стравінського², балет «Ніч перед Різдом» Є. Станковича.

б) по горизонталі, процесуально. При цьому характерною виявляється робота з готовими музичними даностями (на чому наголошував Б. Бородін [4, с. 37]), як це, наприклад, у «ТанГОпаку» Ю. Ланюка, творах М. Скорика («Бурлеска», Фінал Третього фортепіанного концерту, Фінал Другої скрипкової сонати, скрипкові концерти № 6, 7). Вельми характерними для останнього є театралізовані теми-маски – перед нами наче крутиться чарівний калейдоскоп, на який (як альтернативу) переключається автор, щоб відсторонитися від глибоких, насущних питань буття (розробка Скрипкового концерту № 7 М. Скорика).

2. Деформація знайомого, усталеного, звичного, що може проявлятися, відповідно до термінології Ю. Манна³, як:

а) деформація-зав'язка;

б) перехід від «недеформації» до деформації.

² Дет. про це див. [6].

³ У книзі «О гротеске в литературе» [11] Ю. Манн намічає два основних типи введення алогізму: алогізм-зав'язка (алогізм є відправною точкою всієї концепції) і поступове «проростання» алогізму, перехід від «негротеску» до гротеску. Принцип цієї класифікації ми застосовуємо до деформації.

У першому випадку найчастіше ми маємо справу з відомими інтонаемами, які композитор одразу цитує деформовано, піддаючи їх гротескній інтерпретації (за Т. Мошонкіною). Прикладом деформації такого типу є поява лейтмотиву Петрушки з одноіменного балету І. Стравінського у камерній кантаті «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка⁴, поява тем Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя у Маленькій партиті № 1 Ю. Іщенка.

У другому випадку (рух від «недеформації» до деформації) теми піддаються гротескній інтерпретації в процесі музичного розвитку. При цьому, особливості драматургії формують чинники, що породжують дану трансформацію-превтілення, утворюючи теми-перевертні. Тут варто вказати, що традицію, започатковану Г. Берліозом у «Фантастичній симфонії», продовжили Г. Малер, Д. Шостакович, в українській музиці – Б. Буєвський (Симфонія № 4), М. Скорик (Скрипковий концерт № 7).

3. Творення нового автономного світу. Естетичне підґрунтя цього принципу пов'язане з поетикою ексцентричного (ігрового) гротеску (за Т. Малишевою [10]), де акцент падає на ненормативність як умову для побудови чудернацьких комбінацій через поєднання реального та ірреального, в якому художній текст якби «театралізується», наповнюється сценічним началом (нерідко в музичному тексті можна зустріти цікаві авторські ремарки) – відтак, цінним виступає не результат, а сама гра. Яскравими прикладами тут можуть бути твори С. Зажитька (Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало-ямайського округу», «Туши» для струнних, фортепіано, туби і баритона, «Семюелю Беккету» для німого читця і фортепіано), В. Рунчака (Homo ludens V, VI, VII). Характерним стає десемантизація, десакралізація музичного тексту.

Проаналізувавши міні-монооперу К. Цепколенко з позиції предмету нашого дослідження, зупинимося на розгляді особливостей її драматургічних складових.

Гротеск як поєднання непоєднуваного на вербальному рівні:

Так, в моноопері співіснують два різні вербальні пласти. Перший – оригінальний текст – репліки-коментарі Р. Бергманна, породжені його реакцією на вокальні партії головних героїв славнозвісної опери М. Мусоргського «Борис Годунов», другий – це власне цитати з цієї опери.

⁴ Дет. про це див. [5].

Гротеск як поєднання непоєднуваного на рівні специфіки творення художнього образу головного героя:

Мається на увазі його гра в різних персонажів опери М. Мусоргського. Так, Р. Бергманн – виконавець ролі Бориса – пробує себе в ролі Шуйського і співає фрагменти з його партії (другий епізод моноопери), намагається ввійти в образ юродивого і тут же сам себе критикує (« Правда, он тенор, но публика меня полюбит!»).

Гротеск як поєднання непоєднуваного на рівні сценічного вирішення ролі головного героя:

Окрім того, що Р. Бергманн ‘вільно користується’ чужим музичним матеріалом, він приміряє костюми своїх персонажів, що, безсумнівно, викликає комічний ефект і працює на заниження в першу чергу образу самого Бориса. Насправді, в цьому творі на перший план виступає не Борис Годунов, а оперний виконавець, який би мав бути максимально розчинений в образі свого героя, а перед нами – грубувато-комічний Бергманн в домашньому халаті. Розхитування естетики академічного оперного виконавства розпочалося вже з ігрового перевтілення співака в різних героїв, а в кінцевому результаті призвело до її деструкції, коли Бергманн констатував відсутність власне самої опери: «Нет юродивого, нет Шуйского, нет царя. Сегодня вечером нет „Бориса Годунова”». До того ж, деструктивний елемент проявився і в особливостях власне самої вокальної партії головного героя (переважання говору, sprechstimme, покашлювання). Примхи настрою оперного співака і породили особливості його вокальної партії. Відбулася підміна високого на низове, категорії верха на категорію низу; те, що було осяяно ореолом трагічного постало у відверто спотвореному, комічному варіанті, де панує суцільний хаос.

Деформація-зав’язка і творення нового автономного світу:

Врешті-решт, деформації підкорилася концепція твору в цілому, адже репетиція класичної оперної вистави перетворилася на балаган одного актора і це ж породило неочікувану художню реальність – новий автономний світ.

Підводячи підсумки, можемо констатувати те, що гротеск проявляється тут практично на всіх рівнях драматургії твору і формує його естетичну платформу (Т. Магда). Міні-моноопера К. Цепколенко – один із найяскравіших зразків сучасного українського оперного мистецтва.

Що стосується проблеми осмислення гротеску в системі естетичних категорій, то тут ми дійшли до наступних висновків.

Так склалося в історії естетичної думки, що гротеск відносять до категорії комічного, але в той же час практично завжди вказується на важливу роль потворного, жахливого, трагічного в його прояві (в силу основоположного принципу поєднання непокєднуваного). Роздуми з цього приводу підвели нас до деяких припущень.

Наявність в гротеску комічного і трагічного дійсно присутнє і підтверджується художньою практикою. Гротеск має місце як у творах комічного, так і трагічного напрямку (не говорячи вже про трагікомічні твори). Однак що може бути спільним між цими вкрай віддаленими категоріями естетики? тим спільним знаменником, завдяки якому гротеск одночасно може проникати і в зону комічного, і в зону трагічного? Цим, вважаємо, є відхилення від норми – теза, висунута Б. Дземидоком в книзі «Про комічне» [7] як основоположний принцип прояву комічного. На нашу думку, не тільки комічне, а й трагічне є відхиленням від норми, тільки в першому випадку воно викликає сміх, а в другому – сльози, співпереживання.

Отже, ми визначаємо гротеск як художній прийом в мистецтві і літературі, що може проявлятися в зоні комічної і трагічної естетичних категоріях на основі спільного для них відхилення від норми.

Крім зазначеного вище ракурсу ми розглядаємо гротеск і в широкому загально-естетичному сенсі – як тип художнього мислення (розвиваючи думку Н. Бекетової [3]). Так, це вельми характерно для багатьох українських композиторів сучасності (М. Скорик, С. Зажитько, В. Рунчак) і характеризується антистереотипністю (до речі, цим яскраво відрізняється і давньоримський орнамент, що в епоху Відродження отримав назву «гротеск»), особливим умінням працювати з готовими музичними (і немудичними) данностями, експонуючи їх в достатньо дивному, незвичному освітленні, викликаючи здивування і, тим самим, оновлюючи і освіжаючи музичну мову зсередини.

На фоні інтенсивного прояву гротеску в сучасній культурі відчувається, як в один такт з початком ХХІ століття синхронно пульсують хронологічно віддалені, але споріднені по духу епохи Античності (творення гротеску як архітектурного орнаменту) і Ренесансу (період розкопок підземних приміщень – гротів – і відродження до життя чудернацького орнаменту).

Незважаючи на те, що музичне мистецтво є мовою закодованою і амбівалентність може проявлятися ‘тут як тут’ при будь-якому аналізі (герменевтичному чи теоретичному), ми все-таки задалися ціллю виявити принципи втілення гротеску, суть даного феномену там, де панують мінливість і неоднозначність, де задають тон емоції – в царстві музичної мови. Вже достатньо досліджені і досліджують на даному етапі особливості прояву гротеску в літературі (В. Кайзер, А. Дежуров та ін.), образотворчому мистецтві (В. Кайзер, Ф. Конеллі та ін.). Наше дослідження є спробою осмислення гротеску у сфері музичного мистецтва на українському національному ґрунті і потребує подальших наукових розвідок, адже актуальність гротеску в сучасній культурі важко переоцінити.

Література

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1965. – 527 с.
2. Бекетова Н. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / Н. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / ГМПИ им. Гнесиных: Сб. трудов. Вып. 96. – М., 1988. – С. 101–117.
3. Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (К проблеме содержания гротескной концепции) / Н. Бекетова // Вопросы музыкального содержания. Сб. трудов. Вып. 136. М., 1996. – С. 126–145.
4. Бородин Б. Комическое в музыке / Б. Бородин. – Монография. Екатеринбург, 2002. – 206 с.
5. Дімініяца О. Гротеск у камерній кантаті «П'єро мертво петлює» О. Козаренка / О. Дімініяца // Музична україністика: сучасний вимір / ІМФЄ ім. М. Т. Рильського, 2011. – Вип. 6: Зб. наук. ст. пам'яті доктора мистецтвознавства, проф., заслуженого діяча мистецтва України Миколи Гордійчука. – С. 244–250.
6. Дімініяца О. Опера «Мавра» як приклад комічного жанру в творчості Стравінського / О. Дімініяца // Київське музикознавство Зб. статей. – Вип. 19. – К., 2006. – С. 210–215.
7. Дземидок Б. О комическом. / Б. Дземидок. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
8. Курьшева Т. Театральность и музыка. / Т. Курьшева. – М. : Советский композитор, 1984 – С. 137–167.
9. Магда Т. Гротеск как феномен культуры / Г. Магда // Философия XX века: школы и концепции. – Спб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 134–136.

10. Малышева Т. Гротеск в русском и советском музыкальном театре первой трети XX века: Дисс. на соис. учен. степ. канд. искусствоведения / Т. Малышева. – М., 1986. – 212 с.
11. Манн Ю. О гротеске в литературе / Ю. Манн. – М. : Советский писатель, 1966. – 161 с.
12. Мошонкина Т. Гротеск в «Истории солдата» Стравинского. / Т. Мошонкина // О музыке. Статьи молодых музыковедов.– М.: Сов. композитор, 1980. – С. 40–64.
13. Розенберг Р. М. Специфические черты и жанровые инновации в современном оперном творчестве одесских композиторов / Р. Розенберг [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://mognovse.ru/req-r-m-rozenberg-specificheskie-cherti-i-janrovie-innovacii-v.html>;
14. Сетун О. Д. Риси комічної опери у міні-моноопері К. Цепколенко «Сьогодні вечері „Борис Годунов”» / О. Сетун. – [Електронний ресурс]: Режим доступа: [http://Mz_2013_23_15%20\(2\).pdf](http://Mz_2013_23_15%20(2).pdf) ;
15. Цукер А. Особенности музыкального гротеска. / А. Цукер // Сов. музыка, 1969. – № 10. – С. 42–45.

Диминьяца О. М. Проявления гротеска в мини-моноопере К. Цепколенко «Сегодня вечером „Борис Годунов”». В данной статье изложен анализ мини-монооперы К. Цепколенко «Сегодня вечером „Борис Годунов”» с позиции предмета исследования. Кроме того, указано на гротеск как на тип художественного мышления, свойственного многим композиторам современности; раскрывается проблема осмысления гротеска в системе эстетических категорий.

***Ключевые слова:** гротеск, мини-моноопера, оперный исполнитель, соединение несоединимого, деформация, система эстетических категорий.*

Diminyatsa O. Manifestations of Grotesque in the Miniature One-Man Opera «“Boris Godunov” Tonight» by K. Tsepkoenko.

K. Tsepkoenko's one-man opera «“Boris Godunov” Tonight» is the first Ukrainian comedic one-man opera, and seventh in the world.

Before analysing the piece itself we need to point out that grotesque as a method, in our opinion, is based on three main principles:

1. Combination of incongruous elements. As a principle it intersects with research by A. Zucker, T. Malisheva, T. Kurisheva, T. Moshonkina and can manifest itself:

a) vertically (as pointed out by A. Zucker in his views on grotesque counterpoint);

b) horizontally, in the process of development. *Here a typical element is working with already existing musical data (as underlined by B. Borodin).*

2. Deformation of the ordinary, the usual, the normal, which is implemented, according to Yu. Mann's terminology, in:

a) deformation-connection;

b) «non-deformation» becoming deformation.

In the first case we mostly deal with known intonemes which the composer quotes in a warped shape, giving them a grotesque interpretation (by T. Moshonkina); in the second case, the composer uses the method of grotesque interpretation in the process of musical development, with the features of dramaturgy being formed by the factors that also give way to transformation-reincarnation, thus creating warped motifs.

3. Creation of a new autonomous world. *The aesthetic ground of this principle is connected with eccentric grotesque (by T. Malisheva). The main thing here is rejection of the norm as a condition for weird combinations of the real and the unreal, thus introducing features of «theatricality» into the text (often in the sheet music we can see interesting remarks by the composer). This makes the process of performance the most valuable thing, not the end result.*

Grotesque as a combination of incongruous elements on a verbal level:

In the opera there are two different verbal layers. The first is the original text – Bergman's comments, generated by his reaction to the vocal parts of the protagonists of the famous opera «Boris Godunov» by M. Mussorgsky; the second are actual quotes from that opera.

Grotesque as a combination of incongruous elements at the level of the artistic image of the protagonist:

This refers to the vocalist playing different characters in the opera by M. Mussorgsky. Yes, Bergmann (a renowned singer, performer of the role of Boris) tries on the role of Shuisky and sings excerpts from his part (second episode of the one-man opera), tries to play the role of the fool and then criticizes himself («Although he's a tenor, the audience will love me!»).

Grotesque as a combination of incongruous elements at the level of the on-stage interpretation of the protagonist:

In addition to Bergmann's «free use» of other people's musical material, he's trying on his characters' costumes, which certainly creates comic effect and undermines the first image of Boris. In fact, in this work Boris Godunov is not on the forefront – the opera singer is, even though he should be dissolved in his character. Instead we see rough-edged, ridiculous Bergmann in a dressing gown. The undermining of the aesthetic of academic opera performance began as the main character started reincarnating into various characters, and

ultimately led to its destruction when Bergmann noted the absence of the actual opera: «There is no Fool, no Shuisky, no Tsar. Tonight there is no «Boris Godunov». The unstable mood of the opera singer affected the features of his vocals. Highs became lows, the elevated became the down-to-earth; what was illuminated by an aura of tragedy was transformed into a frankly bizarre, comic version of it – it became chaos.

Deformed exposition and the creation of a new autonomous world:

Deformation is seeped into the concept of the whole opera, because the rehearsal of a classic opera was turned into a farce, and that has generated an unexpected artistic reality – a new autonomous world.

As for the problem of understanding grotesque in the system of aesthetic categories, we come to the following conclusions.

It so happened in the history of aesthetic thought that grotesque is classified as comedy, but at the same time almost always points to the important role of the ugly, the horrible, the tragic in its manifestation (due to the fundamental principle of the combination of incongruous elements). Reflections on this matter brought us to make the following assumptions.

The comic and the tragic in grotesque are indeed both present, and this is confirmed by many works of art. Grotesque takes place in comedy as well as in tragedy (and, of course, in dramedy). However, what is the common denominator shared by those very distant aesthetic categories through which grotesque can penetrate both and comic zone, and the tragic zone? This, we believe, is abnormality – a thesis put forward by B. Dzemydok in the book «About Comedy» as a fundamental principle of manifestation of the comedic. In our opinion, not only comic but tragic is abnormal, but in the first case it makes us laugh, and in the second it brings us to tears, makes us empathise.

Thus, we define grotesque as an artistic device in art and literature that can occur in both the comic and tragic aesthetic categories based on them both being abnormalities.

In summary, we can state that grotesque is manifested at almost all levels of the dramaturgy of the miniature one-man opera «Boris Godunov» Tonight» and shapes its aesthetic platform (T. Magda); it is one of the most striking examples of modern Ukrainian opera art.

Key words: *grotesque, one-man opera, opera singer, combination of incongruous elements, deformation, system of aesthetic categories.*