

Natalia Maliutina

Uniwersytet w Białymstoku

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРОЦЕССОВ КУЛЬТУРНОЙ ТРАНСГРЕССИИ: ПРЕДЕЛЫ И ЗАПРЕДЕЛЬНОЕ

Музыка не случайно воспринимается как трансгрессивный феномен, то есть, используя определение Жоржа Батая, феномен перехода непроходимой границы между возможным и невозможным¹. Способность к преодолению границ можно считать условием её (музыки) существования, которому именно субъект придаёт состояния устойчивости, повторяемости, воспроизводимости.

Одной из характеристик современной, испытывающей влияние постмодерной культуры музыки можно считать состояние трансгрессии, в соответствии с теми метафизическими значениями, которые придают исследователи этому понятию².

Можно, по-видимому, говорить о некоторых способах (само-)организации современного искусства, музыки в связи с имманентной потребностью к выходу художественного явления за собственные пределы, в связи с установлением некоего представления о пределе в пространстве культуры, информации, коммуникации.

Свои наблюдения над семиотическими процессами реализации высказывания в современной опере основываем на идеях постструктуралистов (Мориса Мерло-Понти, Жюльена Делёза) о способности динамической материи к самоорганизации. Речь идёт о состоянии междискурсивной трансгрессии, поскольку высказывание актуализируется одновременно в разных жанрах, видах искусств, масс-медиа, можно сказать, осуществляется на разных языках для создания театрального действия с доминирующим планом художественного воплощения Голоса и музыки в их единстве, слиянии и неслиянности. Это понятие мы используем в том значении, которое придавал ему Мишель Фуко: «Трансгрессия – это жест, который

¹ Ж. Батай, *Теория религии. Литература и зло*, Минск 2000, с. 102.

² См. об этом, напр., Р.Ткаченко, *Проблема трансгрессии в философии постмодернизма*, [в:] «Общество: философия, история, культура», 2015, № 4, с. 12-14.

обращён на предел;.. Возможно, даже, что та черта, которую она пересекает, образует всё её пространство»³.

Способность формы искусства (оперы) к саморазвитию связывается со стремлением к возобновлению преодоленного предела.

Возможно, прорывы достаточно устойчивой структурности, которая мыслится как полагание формы оперы, позволяю сохранить её способность к всё большему завоеванию культурного пространства, отстоять перспективы в меняющемся мире.

В этой статье попытаюсь рассмотреть некоторые формы трансгрессии оперы как межвидового театрального действия, природа которого проявляется во взаимном влиянии разных видов искусств, в том числе литературном влиянии. При этом воздействие литературы далеко не ограничивается использованием либретто. Думаю, что разные формы литературного высказывания находят своё отражение в опере, равно как и некоторые оперные приёмы – в литературе.

Оперу принято считать высшим проявлением человеческого духа. Как известно, Сьорен Кьеркегор видел в ней особую форму бытия, составляющую противоположность этике и религии. В работе «Или–или» (1843), размышляя об эротическом характере звучания человеческого голоса и музыки в опере, датский философ отмечал также, что опера выходит за сферу философии с имманентно присущими ей рационализмом, панлогизмом, системностью, завершенностью и т.п. Она не только воспринималась С. Кьеркегором как иррациональная сфера искусства, но и как демоническая сила, воплощением которой, конечно, являлся для него Дон Жуан Моцарта. Абсолютизируя чувственность в музыке, С. Кьеркегор, как пишут критики, в прямом смысле вслушивался в оперную музыку с закрытыми глазами, выйдя из зала в коридор. Только на таком расстоянии, невидимая, она входила в его душу наиболее естественно⁴.

Можно предположить, что во все эпохи опера существовала в ситуации культурной трансгрессии, то есть в состоянии выхода за пределы различных границ внутри и вне системы искусства. Её рождение связывалось с её обреченностью на смерть⁵, о чем еще пойдёт речь дальше.

Именно эта внутренняя интенция к бесконечным переходам границы возможного / невозможного, присутствия / репрезентации, условности / гиперреальности обусловила особый статус оперы как культурной формы и вида искусства в каждую культурную эпоху. Так, в эпоху романтизма опера стала универсальной культурной формой, удачно воплотившей все художественные особенности сознания того времени в творчестве

³ М. Фуко, *О трансгрессии*, [в:] Танатография Эроса, С.-П. 1994, с. 117.

⁴ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć Opery*, Warszawa 2008, s. 91.

⁵ Об этом., напр., рассуждают словенские культурологи Славой Жижек и Младен Долар, [в:] S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć Opery*, Warszawa 2008.

Дж. Россини, Д. Доницетти, В. Беллини, К. Вебера, Г. Берлиоза, Ш. Тома, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Масне, раннего Дж. Верди.

Во второй половине XIX века опера стала стилем жизни, формой самоидентификации среднего класса, что даже позволило привлечь к ней бюргерский класс. При этом она не стала доступнее в плане восприятия, о чём свидетельствуют оперы зрелого периода в творчестве Дж. Верди, Дж. Пуччини, Ж. Масне, русской композиторской школы: П. Чайковского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и др.

Магистральный путь к музыкальной драме ознаменовал трансгрессию оперы в творчестве Рихарда Вагнера, поскольку в ней обозначились тенденции выхода за границы, традиционно определенные для этого вида искусства.

Известный музыковед Е. С. Цодоков связывает это явление с объективными процессами в культуре, состоящими в нарушении органического союза музыки и слова, которое в эпоху романтизма было подчинено музыке⁶. Как известно, Рихарду Вагнеру принадлежит фраза: «Ошибка в художественном жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) средством»⁷. Целостность драматургической концепции поневоле влияла на характер вокальных партий, утративших свой самостоятельный и всё подчиняющий себе статус.

По мнению Е. Цодокова, в музыкальных драмах Вагнера существуют как бы две параллельные художественные стихии – драма и музыка. Речь идёт о том, что симфонизм подавлял вокальную эстетику, речитативное многословие нарушало музыкальную художественную целостность.

К тому же творчество Вагнера было (и есть) понятно лишь элитарному, образованному зрителю, способному проникнуть в её мифологизм, мистериальную сущность, синкретизм драматургии и музыкальной основы.

Творчество Вагнера исследователи называют началом конца оперы, впрочем, подсказанного самой логикой развития этой культурной формы.

Уже упоминаемые культурологи Славой Жижек и Младен Долар считают небезосновательным вывод о том, что уже изначально, по своей природе, опера была обречена на смерть. По их наблюдениям, появление психоанализа в начале XX века совпадает с упадком оперы и большинство опер, претендующих на статус «последней оперы» (в их числе хотя бы «Лулу» Альбана Берга), так или иначе воплощают концепцию З. Фрейда⁸.

⁶ Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков, *Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в её историческом развитии*, [в:] «Культура культуры», 2016, <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks-ob-opere-2-transformatsii-kulturnoy-formy-opera-v-ee-istoricheskom-razviti-i> (дата обращения: 28.02.2017).

⁷ Там же.

⁸ S. Žižek, M. Dolan, *Druga śmierć Opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 5.

Среди аргументов в защиту тезиса о смерти оперы словенские культурологи называют её анахронизм, утрату автономии как вида искусства, тотальную условность, уход (эскапизм) в сферу иррационального.

Отмечая власть логики фантазии в опере, которая для современного человека кажется примитивной, нежизнеспособной, даже смешной (глупой), Младен Долар приводит фразу одного из самых известных исследователей оперы, английского музыкального критика Эрнеста Ньюмана, который, якобы, отметил следующее:

«Оперный театр как институция отличается от психиатрической больницы только тем, что его подопечных ещё официально не диагностировали»⁹.

В эпоху авангарда, язык которой признан основным способом выражения в искусстве XX века, в эстетике доминируют принципы разрушения личности, внутреннего мира человека, подавления его стремлений вследствие объективных процессов постиндустриальной цивилизации, коммерциализации и т.п., деконструкции формы, «...уже не отвечающей субъективному импульсу художника, показывающего «демонов» своего внутреннего мира, отрицая законы и каноны, творящего искусство в соответствии со своими представлениями»¹⁰.

Экстериоризация внутреннего мира, ярко выраженная в искусстве XXI, например, на полотнах Эдварда Мунка, проявилась также в опере в гротескно-карикатурных, сатирических или иронических формах. Достаточно вспомнить хотя бы гротескную оперу-буфф Д. Шостаковича «Нос», аллегорическую оперу-сказку С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», оперы Альбана Берга «Воццек», «Лулу», оперы-баллады Б. Бартока «Замок герцога Синяя борода» и др. По-видимому, пародийно-иронический и фантастически-сатирический модус в авангардной опере позволил более определённо выразить авторскую идею. Нередко иронично-гротескная условность воплощалась при этом в традиционно лирической, даже чувственно-сентиментальной форме. Видимо, не случайно Евгений Замятин, написавший либретто сцены пробуждения Ковалёва из оперы «Нос», считал иронию движущей силой современных ему лирической оперы и балета, по его мнению, насквозь искусственных условных жанров»¹¹. В качестве примера он приводил балет С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» (1919) и оперы австрийско-американского композитора Эрнста Кшенека: «Орфей и Эвридика» (1923), на либретто

⁹ Idem, s. 14.

¹⁰ Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков, *Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в её историческом развитии*, [в:] «Культура культуры», 2016, <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks-ob-opere-2-transformatsii-kulturnoy-formy-opera-v-ee-istoricheskom-razvitiu> (дата обращения: 28.02.2017).

¹¹ Е. Замятин, *Будущее театра*, [в:] *Проза, киносценарии, статьи, лекции, рецензии*, Мюнхен 1988, с. 434.

О.Кокошки, «Джонни наигрывает» (1927), «Таинственное королевство» (1926-1927), «Диктатор» (1926).

В опере Д.Шостаковича «Нос», как отмечают музыковеды, пародийность доведена до абсурда, обнаруживаются приёмы издёвки над закосневшими оперными штампами, использование традиционных жанровых форм в их гипертрофированной или резко деформированной подаче (вальс, полонез, похоронный марш), и весьма призрачные аллюзии на широко известные фрагменты классической музыки». Исследовательницы А. Демченко и Ю. Филиппова приводят примеры пародийной цитации сцен из «Пиковой дамы», «Евгения Онегина» П. Чайковского и др.¹².

Гротескно-пародийный авангардный стиль современной оперы, с присущей ему эстетикой абсурда, по-видимому, проявляется как в оперных постановках, представляющих традиционно «высокий» модус этой культурной формы, так и в пограничных формах оперы-мюзикла, фолк-оперы, рок-оперы, зонг-оперы, оперы-фарса и т.п.

Осмысляя тенденции «современной оперы «под знаком мюзикла», Елена Андрущенко отмечает, что между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на «пограничной территории» «экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов»¹³.

Так, в ряде опер Е. Андрущенко выявила «творческий диалог» с музыкой Э. Ллойда-Уэббера, автора мюзиклов «Призрак оперы», «Кошки».

В комической опере-буфф «Плутни Скапена» Ю. Фалика, по её мнению, проявляются уэбберовская идея «мюзикла-концерта», характерные лейттемы оперы-буффа, «мини-сюиты», заключительный хоровой «апофеоз» («во славу Мольера» – на текст композитора)¹⁴.

Нередко в современных рок-операх, операх-мюзиклах, к числу которых можно отнести и очень популярную рок-оперу А. Рыбникова «Юнона и Авось», наблюдается заметный уклон в популярные, почти эстрадные песенные жанры, а структура постановок напоминает дивертисмент со вставными сценами-номераами. Подобный уклон в сферу попкультуры, кажущийся средством популяризации оперных форм, адаптации их для широких слоёв публики, на самом деле, по-моему, ведёт к разрушению оперы как вида искусства, который, прежде всего, благодаря возбуждению чувственных ощущений и воображения,

¹² А. И Демченко, Ю. Г. Филиппова, «Нос» Гоголя и Шостаковича: два авангарда, [в:] «Современные проблемы науки и образования», 2013, № 5; URL: [https:// www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297](https://www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297) (дата обращения: 28.02.2017).

¹³ Е. Ю. Андрущенко, *Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья1)*, [в:] «Южно-Российский музыкальный альманах», 2015, Вып. 4 (21), с. 89, 90.

¹⁴ Там же.

позволяет нам выйти из состояния повседневности. Опера обладает особым магнетизмом, способным ввести зрителя, готового подчиниться её магии, в состояние экстаза от переживания возвышенного. При этом трудно не отметить, что общекультурные процессы стирания грани между «высокой» и «массовой» культурой привели к созданию многочисленных гибридных форм¹⁵.

Кажется, что во время постановки рок-оперы зрительный зал пребывает во власти некоего коллективного бессознательного (не хочу сказать психоза!), вызванного суггестией ритма. По крайней мере, тут, мне кажется, срабатывают иные рефлексy эскапизма¹⁶ в область инстинктов, физиологии, или, как уже отмечалось, фрейдовского психоанализа.

Восприятие оперы, сохранившей облик традиционной культурной формы, всё же индивидуализировано и позволяет выявить способность субъекта к творчеству.

От подобного «соскальзывания» современной оперы в сферу попкультуры, по-видимому, её удерживают: либретто на известные литературные, театральные, кинематографические сюжеты, медиатизация оперного представления, в частности, компьютерные эффекты визуализации, а также, использование изобразительно-выразительных средств драматического балета, живописи, театра., усложнение музыкального языка и композиции и др. Тем не менее, нередко, в форме мюзикла или рок-оперы пишут произведения на сюжеты сложнейших литературных произведений. Среди подобных современных опер, идущих сегодня на сценах театров, можно назвать рок-оперу «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, «лёгкую» оперу или оперу-мюзикл «Мёртвые души» Александра Пантыкина, оперетту или оперу-мюзикл «Мелкий бес» Алексея Журбина, оперу «Братья Карамазовы» Александра Смелкова, рок-оперу «Мастер и Маргарита» Александра Градского и др.

Новую оперную волну можно связать с постмодерными операми Альфреда Шнитке («Жизнь с идиотом» на либретто Виктора Ерофеева), Леонида Десятникова («Бедная Лиза» и «Дети Розенталля», на либретто Владимира Сорокина), операми Джорджа Бенджамина («Написано на коже», либретто к которой на основе песен трубадуров создал Мартин Кримп), Йорга Видмана (опера-мистерия «Вавилон», текст для которой написал либреттист-философ Петр Слoderдаjk) и др.

Как отметила в своей диссертации Александра Самохвалова, эти оперы представляют собой театр абсурда. Причём, по её мнению,

¹⁵ Е. Н. Шапинская, *Опера в контексте посткультуры: игры с классикой и конфликт интерпретаций*, [в:] «Философия культуры», http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=24784 (дата обращения: 28.02.2017).

¹⁶ Об эскапизме в сферу оперной условности, с одной стороны, и её модернизации, с другой, пишет Е. Н. Шапинская. См. Е. Н. Шапинская, *Опера как пространство эскапизма*, [в:] «Полигнозис», 2012, № 1-4.

сочинение Альфреда Шнитке – Виктора Ерофеева «...знаменует собой рождение нового типа музыкального спектакля, в котором доминирует синтез слова, сценического действия и музыки, направленной на выявление сути и подтекста либретто». Искусствовед назвала «Жизнь с идиотом» «оперой с психоделическим уклоном, когда раздвоенное сознание героя утрировано различными иррациональными побуждениями и действиями»¹⁷.

В операх «высокого» (назовём условно мистериально-ораториального) модуса ощущается влияние традиции опера–сериа, часто подобные произведения создаются на известные сюжеты классических произведений, сакральных или фольклорных текстов.

Мистериально-ораториальный модус в современной опере представлен, например, операми Кшиштофа Пендерецкого «Страсти по Луке», «Потерянный рай», «Дьяволы из Лудена», «Чёрная маска» (по пьесе Г. Гауптмана); Николая Каретникова «Мистерия апостола Павла» и «Тиле Уленшпигель», Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» (1972), «Король Лир» (2000–2001) и «Видения Иоанна Грозного» (1994), опера-мистерия Александра Смелкова «Братья Карамазовы».

Среди её жанровых инвариантов, отражающих способ видения мира, возможно, опирающийся на нарративную структуру, Светлана Алеева называет оперы-жития (или «святожитейные» оперы-мистерии, к которым относятся обе оперы Николая Каретникова), «квазижития» и «антижития» (две оперы Сергея Слонимского). По её наблюдениям, «насыщенность музыкального языка сочинений Н. Каретникова веками отработанной и канонически закреплённой музыкальной символикой вкупе с додекафонией и внушительным пластом молитвословий и молитвопений указывают на эзотерический тип мистериального действия. Однако, если в «Мистерии апостола Павла» мы имеем дело с модифицированным каноническим типом «апостольской мистерии», то в «Тиле Уленшпигеле» перед нами – квазижитийный вариант мистериального жанра»¹⁸.

В обеих операх Сергея Слонимского она отметила укрупнение inferнально-демонического плана, семантическое обогащение образов и языка деструктивных сил мироздания¹⁹. Отсюда и яркие картины шабаша, оргий, «плясок смерти».

Черты мистериально-ораториального действия часто дополняются в современной опере балетной пластикой, видеорядом, компьютерными эффектами.

¹⁷ А. Самохвалова, *Феномены театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*, М. 2011, www.dissercat.com (дата обращения 20.03.2017).

¹⁸ С. Алеева, *Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра*, с. 69, http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_02_-_06_Aleeva.pdf (дата обращения: 20.03.2017).

¹⁹ Там же, с. 70.

Хочу подробнее остановиться на опере-балете в 2-х действиях Виталия Губаренко «Вий», премьеры которой состоялась на сцене Одесской оперы в 2014 году. Однако, впервые она была поставлена в Одесском театре в 1984 году. Сохранилась рецензия на этот спектакль Галины Челомбитько, в которой, в частности, отмечается следующее: «Многомерная масштабность создаётся в результате взаимодействия всех образных компонентов жанра оперы-балета, а, точнее (как определил его Е.Лысик²⁰) – мистерии, где достигнута художественная гармония в процессе взаимообогащения искусства музыки, вокального слова, пластики, живописи»²¹.

Нынешняя постановка гоголевского «Вия» характеризуется выразительной игрой симулякров, имеющих подчас китчевую окраску (характеристику). В начале действия появляется фигура Гоголя-призрака, вокруг которого (словно по закону творческого притяжения) движутся его персонажи. Мистически обретая дар провидения, превращаясь на сцене в человека-сову, Гоголь под влиянием трансцендентных сил «высисживает» плод своего воображения – яйцо, из которого и выходит Панночка. Трудно удержаться от искушения придать образу-симулякру яйца те же значения, которые предложены в работе Жоржа Батая «История глаза». В один метафорический ряд культуролог поставил глаз-яйцо-солнце-арену корриды. Так что связь этого трансгрессивного образа со зрением (видением, мировосприятием) мне кажется довольно убедительной.

Интересно, что все персонажи «Вия», ассоциирующиеся в восприятии зрителя с реальными, можно сказать, отражающими срез украинской культурной среды, людьми: Сотник, Хома Брут, Нянька Панночки, Дорош, Торговка Бубликами – наделены вокальными партиями. Персонажи же лишь в воображении зрителя, виртуально наделённые определённым художественным образным миром (Гоголь, Панночка, Никита, казак Шептун и его жена) «высказываются» на сцене при помощи языка балета. В этом, по-видимому, проявляется наслоение культурных кодов действия, присутствующее мистерии.

Образ Хома Брута представлен двумя раздвоенными ипостасями: вокальной партией и танцевальными движениями исполнителя балета (дублёра Хома-вокалиста).

Движение сюжета, по-видимому, организует идея выхода гоголевских персонажей из-под воли автора. Они все больше отрываются, отдаляются от художественного мира повести, а, значит, разрушается целостная картина, связанная с традиционным зрительским восприятием повести «Вий» Н. Гоголя.

²⁰ Е. Лысик, художник-постановщик спектакля в 1984 г., народный художник УССР, лауреат государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко.

²¹ Г. Челомбитько, *Сохраняя дух гоголевской поэтики*, [в:] «Советский балет», 1985, № 2.

Линия поведения персонажа – Гоголя построена по законам художественного авангарда, история же Панночки и Хомы все время подвергается декодированию в связи с её отдалением от сюжета повести. В финале появляется Вий, напоминающий китчевую стилизацию Бэтмана, что и вовсе разрушает связь с гоголевской мистикой. В последней сцене оперы-балета можно отметить один пластический акцент: на сцене остаётся только скульптурный бюст Гоголя. Можно думать, что от авторского сознания, активно порождающего образы, которые затем превращаются в симулякры, остаётся лишь материальный след. По мнению музыкального обозревателя Илоны Тамилиной, Гоголь в постановке Григория Ковтуна является как бы обратной стороной Вия («Гоголь и Вий в постановке Ковтуна – одно целое»). Метаморфозы души и тела Панночки, Хомы, Сотника, и создают почти мистерийное действо²².

Как заметил сам постановщик Вия, заслуженный деятель искусств России Георгий Ковтун, получилась фантазмодория, наполненная мистическими смыслами.

Огромная нагрузка в этой постановке лежит на хоровых партиях, которые вместе с вокальными партиями и оркестром создают настоящий симфонизм звучания. В целом, по-видимому, у зрителя не складывается представление об ораториально-мистерийном действе. Мне кажется, что балетное представление и вокальные партии существуют отдельными планами. Возможно, что это связано с тем, что Г.Ковтун соединил в этом спектакле написанную композитором оперу-балет и отдельно созданные им в конце жизни хореографические сцены. Связующими элементами служат пластические хореографические решения, хоры, живописный ряд сценографии.

Следует отметить, что постановки на стыке оперы и балета стали уже, можно сказать, современной тенденцией. Среди них можно назвать оперу-балет «Орфей и Эвридика» (на музыку Глюка) в постановке Анатолия Бердышева и балет-оперу «Пер Гюнт» в постановке хореографа из Словении Эдварда Клюга на сцене Новосибирского театра оперы и балета. Таким образом, опера-балет может служить хорошим примером «внутриязыковой трансгрессии», когда имеющиеся в наличии языковые средства не могут, вследствие обнаружения определённых границ, преодолеть их. Эту мысль находим в «Предисловии к трансгрессии» М. Фуко: язык раскрывает своё бытие в преодолении своих границ²³.

Современная опера немыслима без использования средств иных языков. Показательно, что в ней всё больше задействованы компьютерные и медиатехники. В одном из своих выступлений Кайя Саариахо,

²² И. Тамилина, *Гогольвий: хор на коленях*, [в:] <https://cultprostir.ua/ru/post/gogolvij-khor-na-kolenuakh> (дата обращения: 20.03.2017).

²³ Цитирую по работе: Е. Золотухина-Аболина, *Историко-философские этюды: (XX-й век и современность)*, Москва-Берлин 2015, с. 84.

создательница оперы «Любовь издалека» (*L'amour de loin*), в сезоне 2017 года идущей на сцене Метрополитен-опера, признала то, что стремилась избавиться от пут сериальности – языка современного авангарда. Используя возможности компьютерного спектрального разложения звуков, финско-французская композитор открыла бесконечный поток звуковых динамических и ритмических интонаций, удачно сочетаемый с компьютерной графикой при постановке. Статичная опера, в которой иммигрируется лишь движение по волнам (Жофре Рудель, Трубадур, вместе с Пилигримом издалека плывут к прекрасной Клеманс) приобретает впечатление некоторой динамики за счёт попытки выразить звуковые колебания средствами компьютерной техники.

Эффект компьютерного передвижения героев сливается с эффектом излучения (эманации) звуковых красок, часто кажущихся запредельными.

Восприятие этой оперы Кайи Саариахо, как и многих других, осложнено явлением «двойной медиатизации» – большинство зрителей может с ней познакомиться, прежде всего, во время непосредственной трансмиссии спектаклей, идущих на сцене в Метрополитен-опера. Компьютерные эффекты и видеоряд служат не только своеобразной нарративной и не только интерпретацией сюжетных перипетий, но и позволяют расширить план восприятия художественного мира оперы, создают контекст для означивания музыкальных образов. В этом тоже можно усмотреть эффект трансгрессии оперного искусства, размышления о смерти которого явно себя не оправдывают.

Таким образом, можно отметить несколько видов или путей трансгрессии современной оперы, учитывая попытки «перекодировки» смыслов с одного языка на другой в связи с взаимодействием разных видов искусств, медийных практик, компьютерных технологий и т.п. в оперном спектакле. При этом неизменной оказывается, как мне кажется, литературная составляющая оперного действия: опера во многом обогащается содержанием и формой литературных жанров и, к тому же, всеми своими средствами создаёт некий художественный мир, подобный тому, который создаёт литература.

Bibliografia

- Žižek S., Dolan M., *Druga śmierć Opery*, Warszawa 2008.
- Алеева С., *Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра*, с. 69, http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_02_-_06_Aleeva.pdf (дата обращения: 20.03.2017).
- Андрущенко Е.Ю., *Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья1)*, [в:] «Южно-Российский музыкальный альманах», 2015, Вып. 4 (21).

- Батай Ж., Теория религии. Литература и зло, Минск 2000, с. 102.
- Демченко А.И., Филиппова Ю.Г., «Нос» Гоголя и Шостаковича: два авангарда, [в:] «Современные проблемы науки и образования», 2013, № 5, URL: [https:// www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297](https://www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297) (дата обращения: 28.02.2017).
- Золотухина-Аболина Е., *Историко-философские этюды: (XX-й век и современность)*, Москва-Берлин 2015.
- Самохвалова А., *Феномены театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*, М. 2011 // www.dissercat.com (дата обращения 20.03.2017).
- Тамилина И., *Гогольвий: хор на коленях* [в:] [https://cultprostir.ua/ru/ post/gogolviiy-khor-na-kolenyakh](https://cultprostir.ua/ru/post/gogolviiy-khor-na-kolenyakh) (дата обращения: 20.03.2017).
- Ткаченко Р., *Проблема трансгрессии в философии постмодернизма* [в:] «Общество: философия, история, культура», 2015, № 4.
- Фуко М., *О трансгрессии*, [в:] Танатография Эроса, С.-П. 1994.
- Челомбитко Г., *Сохраняя дух гоголевской поэтики*, [в:] «Советский балет», 1985, № 2.
- Шапинская Е., *Опера как пространство эскапизма*, [в:] «Полигнозис», 2012, № 1-4.
- Шапинская Е., *Опера в контексте посткультуры: Евгений Замятин. Будущее театра*, [в:] *Проза, киносценарии, статьи, лекции, рецензии*, Мюнхен 1988.
- Шапинская Е.Н., Цодоков Е.С., *Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в её историческом развитии*, [в:] «Культура культуры», 2016, <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks-ob-opere-2-transformatsii-kulturnoy-formy-opera-v-ee-istoricheskom-razviti> (дата обращения: 28.02.2017).

Natalia Maliutina

University of Bialystok

MODERN OPERA IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSGRESSION POSSESSES: LIMITS AND TRANSCENDENCE

Summary

In the article the processes of modern opera's cultural transgression are studied as an inter-specific phenomenon of art that has a constant need of simultaneous action by means of different languages, codes and media practices.

The tendency of opera's transformation into opera-musical or rock-operas is studied. Moreover, mysteriously-oratorical modus in modern opera is analysed for being based on literary plot (narration).

Artistic features of opera-ballets and operas with the use of computer visuals as a way of adding new implications are highlighted.

Key words: transgression, opera, syncretism, genre invariant (invariant en genre).

МАЛЮТИНА НАТАЛЬЯ ПАВЛОВА – доктор филологических наук, профессор кафедры украинской литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

Основное направление научной деятельности: теория драмы, проблематика и поэтика высказывания в современной русской и украинской драматургии, проблемы методологии, перформативный поворот в культуре.

Автор более 150 публикаций в том числе монографий:

Н. Малютіна, Українська драматургія кінця XIX-початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія / Н. П. Малютіна–Одеса, 2006. – 352 с.

Н. Малютіна, Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. / Н. П. Малютіна, Л. Скорина, Т. Свєрбілова; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.

Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій: монографія / Наталя Малютіна. Одеса Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2013. – 186 с.

Наталя Малютіна, Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя, Rzeszów, 2016, 180 с.

18 разделов в коллективных монографиях, изданных в г. Киеве, Казани, Самаре, Жешуве, Белостоке, Вроцлаве, Гиссене, Оломоуце, Одессе и др.