

Ольга Коменда (Луцьк)

МУЗИЧНІ МАСКИ “ЦАРЯ ЕДІПА” І. СТРАВИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МОДЕРНОГО ТЕАТРУ ХХ СТ.

У статті розглядається опера-ораторія І. Стравинського “Цар Едіп” (1927) в контексті настанов модерного театру ХХ ст. Аналізуючи театральні ідеї Е. Гордона Крега, В. Мейерхольда та Б. Брехта, автор приходиться до висновку про існування прямої залежності між особливостями музичної драматургії “Едіпа” і здобутками сучасного йому драматичного театру. Висуваючи поняття музичної маски, автор приводить приклади простої (одинарної) та складної (подвійної) маски або т. зв. маски-мікст. Результати аналізу підтверджують зміну ціннісних пріоритетів Стравинського – його поворот від романської до германської культури.

Ключові слова: модерний театр, театральна концепція, музична маска, музична драматургія.

Olga Komenda (Lutsk)

MUSICAL MASKS OF THE OPERA-ORATORIO “ŒDIPUS REX” BY I. STRAVINSKY IN A CONTEXT OF DEVELOPMENT OF MODERN THEATRE OF THE 20TH CENTURY

Musical masks of the opera-oratorio «Oedipus Rex» by I. Stravinsky in a context of development of modern theatre of the 20th century

In this work the opera-oratorio “Œdipus Rex” (1927) by I. Stravinsky is considered in a context of aesthetic principles of modern theatre at the 20th century. Analyzing theatrical ideas by E. Gordon Kreg, V. Meyerchold, B. Brecht, the author comes to a conclusion about existence of direct dependence between features of musical dramatic art of “Œdipus Rex” and modern to it by drama theatre. Applying concept of a musical mask, the author results examples idle time (unary) and complex (double) mask or so-called mask-mixt. The results of the analysis confirm change of the values priorities by I. Stravinsky – his turn from the Roman up to the German culture.

Key words: modern theatre, a theatrical concept, the musical mask, musical dramatic art.

Вісімнадцять крупних творів І. Стравинського із понад ста усіх створених композитором (тобто близько п'ята частина спадщини) є надбанням музичного театру. Починаючи від “Жар-птиці”, а, особливо, після “Весни священної” (1913 р.), робота композитора в театрі мала дуже плідні результати. У російський період ним було написано дев'ять музично-театральних творів, хоча в американський – інтерес композитора до театру значно послабшав¹. “Відданість” Стравинського музичному театру можна порівняти хіба що з “відданістю” іншого його великого сучасника – С. Прокоф'єва. Таким чином, справедливість постановки питання “Стравинський і театр” є більш, ніж очевидною.

Немає сумніву в тому, що, проводячи експерименти в галузі театру, композитор не міг не враховувати ті нововведення, які мали в ньому місце, пов'язані з діяльністю видатних режисерів ХХ ст., в т. ч. таких як Едвард Гордон Крег, Всеволод Мейерхольд, Бертольд Брехт.

Завданням даної роботи є, виокремивши найважливіші тенденції модерного драматичного театру ХХ століття, визначити міру їх стосунку до музичного театру Стравинського, виявивши це на прикладі твору, що відкриває серію неокласичних спектаклів композитора центрального періоду творчості – опери-ораторії “Цар Едіп”.

Розглянемо основні ідеї, які постулював модерний драматичний театр ХХ ст.

Автором грандіозної театральної концепції, що зробила вплив на мистецтво різних країн був відомий англійський режисер і художник 1-ї пол. ХХ ст. Едвард Гордон Крег. Поетичний

¹ До 1923 року включно Стравинським були створені балети “Жар-птиця”, “Петрушка”, “Весна священна”, “Пульчинела”, опери “Соловей”, “Мавра”, музично-сценічні твори “Байка про Лисицю...”, “Історія солдата”, “Весіллячко”. До 1953 р. – опера-ораторія “Цар Едіп”, балети “Аполлон Музагет”, “Поцілунок феї”, “Персефона”, “Гра в карти”, “Балетні сцени”. Після 1953 р. – балети “Орфей”, “Агон”, опера “Походеньки гульвіси”.

театр Крега був багато в чому антитезою “статичному театру” Метерлінка. Сценічна постановка, на думку Крега, мала бути найвищим вираженням дієвості, все мало складатися з дії. “Говорячи “дія”, – писав Гордон Крег, – я маю на увазі і жест, і танець – прозу і поезію дії” [9, с. 180]. “Театральне мистецтво, – вважав він, – бере початок в дії – рухові – танці” [9, с. 166], “глядачам буде більш цікаво *побачити*, що він (актор – О. К.) буде робити, ніж почути, що він *скаже*” [9, с. 167]. “Сьогодні вони (актори – О. К.) *втілюють* і тлумачать; завтра вони повинні будуть *представляти* і тлумачити; післязавтра вони повинні будуть творити” [7, с. 216]. Ці ідеї стали фундаментом театральної концепції Е. Гордона Крега.

“Театральне мистецтво, – вважав Гордон Крег, – це не виконання і не п’еса, і не декорація, і не танці; проте воно складається із всіх цих елементів, з яких складаються ці речі: з дії, що є душою акторської гри; слів, які є плоттю п’еси; ліній і барв, що є основою декоративного оформлення; ритму, який є сутністю танцю” [9, с. 166]. Біля витоків театру, на думку Крега, стояв не поет, а танцівник, рівний жерцю за своїм соціальним статусом.

Дія, надмаріонетка і маска – три найважливіші компоненти театральної концепції Крега. Ідея дії породжувала ідею надмаріонетки, яка, в свою чергу, висувала ідею маски². Ніколи не використовуючи слів “образ”, “характер”, Крег стверджував, що актори повинні творити “символи”. Надмаріонетка (актор вільний у своєму мистецтві від усього дріб’язкового, повсякденного, ви-

² Не треба плутати інтерес Крега до лялькового театру маріонеток (Крег колекціонував ляльок європейських і східних театрів, а також маски) і його мрію про надмаріонетку для драматичного театру, де діють люди-актори. До речі, І. Стравинський у “Діалогах” згадує про Крега саме в такому контексті. “Мене також запитували, чому я не зробив ще один крок і не використав ляльки, – говорив Стравинський, – як одного разу зробив мій покійний друг Роберт Едмонд Джонс для постановки “Едіпа” в Нью-Йорку. Ця думка дійсно приходила мені в голову, і на мене зробили враження ляльки Гордона Крега, коли він демонстрував їх мені в Римі в 1917 р. Але я також люблю маски, і під час створення першої арії Едіпа я вже уявляв його собі в світлій стрільчатій масці на подобу китайського бога сонця – точно так само, як створюючи музику диявола в “Потопі”, я уявляв собі співака, що здавався прозорим мов скорпіон” [11, с. 179 – 180].

падкового) Крега служить символом людини, маска – символом людського обличчя, виразність якого доведена до граничної межі. “Маски володіють переконливістю <...>, – вважав Крег, – бо художник обмежує кількість виразів, які він їм надає. Лице актора позбавлене такої переконливості: воно набуває занадто багатьох миттєвих виразів – нестійких, неспокійних, тих, які непокоять” [8, с. 237].

Розривом з реалістичними традиціями школи “переживання” була відзначена нова концепція драматичного театру видатного російського режисера, актора і театрального діяча Всеволода Мейерхольда. Висунувши програму *умовно-естетичного театру*, пов’язану з поетикою символізму та стилізацією, він відстоював підпорядкування сценічної дії живописно-декоративному і музично-ритмічному початкам. За словами Мейерхольда, до пошуків в цьому плані його привели п’єси Метерлінка, постановка яких потребувала “граничної нерухомості, майже маріонеточності” [14, с. 769]. Пізніше (з 1914 р.) Мейерхольд звертався також до принципів театрального традиціоналізму, використовуючи досвід старовинного театру. Висуваючи на перший план майстерність актора, Мейерхольд трактував спектакль як вишукане святкове видовище, разом з тим тяжів до гротеску, вважаючи, що таким чином “підкорює психологізм декоративності” [14, с. 769]. Театр Мейерхольда поєднував риси символізму з традиціями видовищного вуличного мистецтва. З початку 1920-х р.р. режисер переніс свої експерименти у сферу агітаційно-політичного, мітингового театру, відзначеного рисами конструктивізму, футуризму, ексцентрики. З Гордоном Крегом Мейерхольда поєднувало прагнення надати сценічному образу символічної узагальненості, умовності, водночас прагнення надати спектаклю чіткого музично-ритмічного строю.

Відзначені тенденції модерного театру знайшли продовження у концепції “епічного театру”³ німецького драматурга, режисера і театрального діяча Бертольда Брехта. Відмінність театру Брехта від, за його словами, “арістотелівського” театру співчуття полягала у заміні драматургії *співпереживання* драматургією *здивування* і *цікавості*. З цією метою Б. Брехт вводить прийом, який називає “ефектом очуження”, за допомогою якого представляє знайоме явище з неочікуваного боку. Порушуючи натуралістичну ілюзію, відчуття “справжності” того, що відбувається на сцені, Б. Брехт забезпечував новизну усвідомлення відображуваного явища. “Якщо відображені події очужуються, – писав Б. Брехт, – то вони <...> позбавляються простого та наївного судження <...> Така манера гри є критичною <...> епічний актор сприймає людину не так, як натуралістичний чи як актор старої школи, який *стилізує незмінні натури* (курсив – О. К.). Епічний актор розглядає людей як таких, що можуть бути змінені, а незмінне як таке, що може бути усуненим” [2, с. 293 – 294].

“Простий спосіб для актора очужити жест, – пояснював Б. Брехт, – полягає в тому, щоб *відділити його від міміки* (курсив – О. К.). Акторові необхідно лише одягти маску, щоб спостерігати свою гру у дзеркалі <...> Сам *факт вибору жестів* (курсив – О. К.) уже викликає ефект очуження” [4, с. 291]. “За допомогою маски, – продовжував Брехт, – актор очужує також і мову. Йому зрозуміло, що він мусить <...> колекціонувати вибрані інтонації” [4, с. 292].

³ Запозичивши термін у Шіллера і Гете, Брехт зазначав його умовність. Див.: Брехт Б. // Театральная энциклопедия. Т. 1. Гл. ред. С. С. Мокульський. М.: “Советская энциклопедия”, 1964. – С. 698-699.

Брехт рекомендує актору, глибоко проаналізувавши вчинки героя і їх породжуючі мотиви, підійти до створення образу з позиції свідка на суді, пристрасно зацікавленого у виясненні істини (“метод від свідка”). Будуючи мізансцени за принципом кінокадру, він використовує “метод моделі” (фіксація на плівці окремих мізансцен і поз актора з метою їх закріплення). Порівнюючи свій метод із методом Станіславського, Брехт зазначав: “Як драматург, я вимагаю від актора якомога повнішого вживання в образ і повнішого перевтілення <...> проте, крім того і насамперед, я вимагаю *дистанції від образу* (курсив – О. К.)” [3, с. 339].

Кінцевим результатом творчого акту, за концепцією Б. Брехта, виявляється не перевтілення актора у героя (таке допустиме лише на репетиції), а демонстрація героїв, подій, їх *показ*.

Тенденції нового драматичного театру проявилися не тільки у діяльності вказаних режисерів, хоча, можливо, саме у них найвиразніше, але й, – наприклад, Рейнгардта, Йеснера, Копо, Аппія, Жовена, Віларта, Станіславського і Таїрова, Анненкова, Свободи і багатьох ін.

Підсумовуючи сказане, виділимо основні засади модерного (умовного) театру ХХ ст.:

- посилення ролі жестово-мімічних, пластичних засобів задля для того, щоб глядач міг *“побачити”* (а актор показати) постановку, а не для того, щоб глядач міг *“почути”* (а актор продекламувати) п’єсу;
- акцентуація музично-ритмічного та живописно-декоративного факторів як засобів створення *дієвого динамічного* спектаклю;
- *представлення, показ і тлумачення* образу-емоції замість натурального наслідування, відображення, втілення;

- інтелектуалізація емоції за допомогою вільного оперування *максимально виразної в емоційному плані маски*, пов'язане з цим *дистанціювання актора від героя*,
- *символічність* дії як спосіб узагальнення показуваного явища, позбавлення образу всього випадкового, миттєвого.

За допомогою цих настанов і пов'язаних з ними прийомів народжувався, як показав подальший історичний розвиток, театр “пластичної драми”, яка йшла на зміну “драмі словесній”. Такий хід подій не міг бути не відомим І. Стравинському, композитору, який славився рідкісною ерудицією, і, за словами сучасників, був надзвичайно добре обізнаний з сучасною літературою, театром, живописом, мав багато приятелів серед діячів театру, з якими був набагато ближчим (як це не парадоксально), ніж з сучасними йому композиторами. Все це говорить на користь гіпотези про наявність безпосереднього зв'язку між основними принципами модерного драматичного театру і музичним театром І. Стравинського.

Для підтвердження або спростування цього розглянемо наявність зазначених естетичних принципів і драматургічних особливостей в опері-ораторії Стравинського “Цар Едіп”.

Як відомо створюваний у 1925-27 р.р. “Цар Едіп” І. Стравинського писався композитором у співдружності з французьким поетом Жаном Кокто. Звертання до відомої трагедії Софокла не було випадковістю, адже відомо, що цей твір, перебуваючи у полі зору Стравинського з юних років, належав до улюблених творів композитора. Спонукала до цього і міфічна основа сюжету як така, що забезпечувала, з одного боку, символічну узагальненість і сконцентрованість думки, з іншого – семантичну багатозначність, зашифрованість тексту. Звертання до міфу знімало для Стравинського проблему “ненависної” йому “літературщини”, а саме – відкритого емоціоналізму, сентиментальності, чуттєвості.

Звертання до трагедії Софокла, її загальновідомого сюжету, як і способи його втілення свідчать про мислення Стравинського категоріями нового часу. В “Діалогах” композитор говорив, що ні в якому випадку не хотів створити “драму з дією, а дещо на зразок “натюрморту” [11, с. 177]. Цим пояснюється і характер поведінки персонажів на сцені, і роль Спікера, і особливості музичної драматургії твору. Протівник музичної драми в її вагнерівському розумінні, Стравинський старанно оминав все, що могло її нагадувати. Противажною моделлю стала антична трагедія⁴, але використана лише як модель, настільки оригінально, індивідуально вона була потрактована. Звернувшись античної трагедії, Стравинський щедро оснастив свій твір особливостями модерного театру, з його тяжінням до оповідальності та показу. Музика “Едіпа”, за словами Б. Асаф’єва, “розповідає” і “представляє” події в лініях масивного фрескового письма і суворого і жорсткого фрескового колориту” [1, с. 256].

Важливу роль у знятті неприйняттого Стравинському емоціоналізму відграло трактування ролі Спікера. “Перед кожним значущим моментом або поворотом дії, – писав Б. Асаф’єв, – оповідач (Le Speaker) повідомляє слухачам в плакатно-лаконічній формі (подібно кінематографічному прийому викладу змісту картини, яка має бути показана) сутність наступного ходу трагедії” [1, с. 256]. Можливо, як вважає Ярустовський, уведення Спікера було зумовлено практикою німого кінематографа, де подібні лаконічні титри-вступи пояснювали зміст фільму [див.: 16, с. 192].

Дистанційованість Спікера від інших героїв (як тут не згадати про Брехта) підкреслена і його вбранням (сучасний костюм конферансьє), і наданою йому можливістю рухатися по сцені. Він єдиний “живий” герой твору. Але він – мовою критики Стравинського того часу, як і інші герої “Едіпа”, – “безсердеч-

⁴ “Перед слухачем, – зазначав Б. Асаф’єв, – проходять суворі і величаві маски античної трагедії” [1, с. 259].

ний”⁵. “Інтонація тексту” Спікера, не та, яка озвучувана (Стравинський рекомендує тут безпристрасну об’єктивність), а та, яка звучить у самому тексті – вибір і ув’язка морфем і лексем – гранично очужена (як у Брехта), максимально іронічна (це стосується і місії Спікера – “позбавити слух і пам’ять слухачів від надмірного навантаження”, – і це в контексті того, що Спікер розповідає лише те, що добре відомо кожній освіченій людині, що, почувши один раз, забути неможливо). Це – характерне для композитора (а Стравинський так сумлінно працював над лібрето Кокто, що як сам потім зізнавався, вже і не знав, що там від Кокто залишилося) “висміювання трагедії”, Едіпа, Креонта і разом з ними взятого слухача, “мила гра із серйозними речами”, застосована композитором на зразок “ефекту очуження” Брехта. Таке, спрямоване на знецінення особистої трагедії з метою задуматися над фактом трагедії як таким, дозволяє поглянути на добре відомі речі з неочікуваного боку, викликавши зацікавлення замість співпереживання.

З цією ж метою в “Едіпі” застосована латинь. “Мені завжди здавалося, – писав Стравинський в “Хроніці мого життя”, – що для передачі піднесеного душевного стану потрібна особлива мова, не та, якою ми говоримо кожен день” [цит. за: 16, с. 160]. Латинь “Едіпа” – не тільки засіб зняття уваги слухача з смислового навантаження тексту, але – прийом нейтралізації емоцій на користь підкреслення умовності того, що відбувається. Текст таким чином, як відзначав Б. Ярустовський, використовувався композитором як звуковий матеріал, він розкладав його так, як хотів (йдеться в т. ч. про коли-не-коли заміну букви “с” (“ц”) буквою “к”, якої немає в пізньому латинському алфавіті), приділяючи увагу, в першу чергу, ритміці вірша [див.: 16, с. 160 – 161, 193].

⁵ Див.: Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1971. – С. 184.

З цим пов'язані і особливості постановки. Концепція “статуарності”, сценічної нерухомості “Едіпа” неодноразово підкреслювалася Стравинським. “Перш за все і сильніше за все, – писав він у “Діалогах”, – я був переконаний у тому, що у хористів не повинно бути видно обличч” [11, 178] і далі “персонажі цієї п'єси спілкуються один з одним не жестами, а словами” [11, с. 179].

У “Едіпі” – нерухомих не тільки хор, але і діючі особи, які згідно до авторської ремарки в партитурі “одягнені в особливі костюми і маски. У них рухаються тільки руки і голови, і вони мають робити враження живих статуй” [12, с. 6]. В “Діалогах” Стравинський уточнював: “Актори повинні носити котурни і стояти на підвищенні – кожний на своїй висоті позаду хору. Ніхто тут не “діє”(не в розумінні “дії” Гордона Крега, а в розумінні стилізованого під дійсність театру – О. К.), єдиний, хто взагалі рухається, це оповідач і то лише для того, щоб підкреслити свою відокремленість від інших фігур на сцені” [11, с. 178].

“Едіп як людина, – висловлювався композитор, – це об'єкт для символічного трактування⁶ <...> Моя публіка не байдужа до долі цього персонажу, але, я думаю, вона набагато більше зацікавлена персонаєю долі <...> Але оскільки зорова реалізація може посилити ефект, фігури на сцені стають ізольованішими і беззахиснішими саме тому, що вони пластично німі, і зображення особистості як жертви обставин при такому статичному представленні більш вражає. Перетинання доріг є не особистими, а геометричними фактами; мене зацікавила власне геометрія трагедії, невідворотне перетинання ліній” [11, с. 179].

⁶ Показовою щодо цього є думка Б. Асаф'єва. “Роль Едіпа, – писав він, – вимагає від артиста <...> зразкової декламації – виразної подачі слова і глибокого проникнення у відтінки драми, яскравого темпераменту і разом з тим уміння тримати себе в руках. Вона вимагає також виняткової стилістичної майстерності <...> “Нутром” цієї ролі не взяти, і тільки артист великого життєвого досвіду і настільки ж великої інтелектуальної культури зможе сповна оволодіти образом Едіпа” [1, с. 259].

Статичність постановки, як і латинь “Едіпа”, покликана підкреслити умовність опери-ораторії. М. Друскін припускає, що подібний задум визрівав у Стравинського, можливо, до речі, не без впливу Мейерхольда. Адже той ще в 1908 р., далеко до того часу, коли почав впроваджувати риси традиційного театру у власну режисерську практику, писав: “Потрібний Нерухомий театр. І він не є чимось новим, ніколи не бувалим <...> Найкращі із древніх трагедій: “Евменіди”, “Антигона”, “Електра”, “Едіп в Колоні”, “Прометей”, “Хоефори” – трагедії нерухомі. В них немає навіть психологічної дії, і не тільки матеріального, того, що називається “сюжетом” [цит. за: 6, с. 82].

Як зазначав дослідник, у 1911 р. ці ідеї були втілені Мейерхольдом у постановці “Орфея і Еврідіки” Глюка в Маріїнському театрі. На його думку, Стравинський не міг не знати того резонансного спектаклю, як і статичної постановки “Золотого півника” Римського-Корсакова в Парижі. “Але те, що було лише сценічною формою, не без насильства застосованою до твору Римського-Корсакова, твору, який належав іншій театральній традиції, – писав М. Друскін, – проникло всередину, вглибину драматургії “Едіпа”, і народився новий вид спектаклю, який в різних інтерпретаціях виявив великий вплив на музичний театр ХХ ст.” [6, с. 82 – 83].

“Образи-маски, люди – гальванізовані статуї, жертви все-сильного фатуму, фатального розвитку подій – ось головне, що приваблювало Стравинського в грецькій трагедії!” [16, с. 194] – зазначав Б. Ярустовський. Разом з тим, він, як і М. Друскін, не заперечує можливості зв’язку концепції “Едіпа” з сучасними Стравинському театральними-естетичними принципами – театром Гордона Крега чи молодого В. Мейерхольда.

Думка щодо ключової ролі статичності в музичній драматургії “Едіпа” була в свій час підмічена ще Б. Асаф’євим. “Це статика, – писав він, – але статика Генделівського порядку – статика міцно і компактно скомпонованих, послідовно нагнітаючих подію за подією, ведучих до фатальної розв’язки конфліктів-епізодів <...> це не пасивна статика від безсилля, а усвідомлена скованість, щоб обумовити невідворотність інтенсивного розряду шляхом прояву залізної дисципліни думки і емоціональної стриманості. Як поступали Гендель і Бетховен, так робить і Стравинський: він вибирає найпростіші звукосполучення <...> і з них висікає величаві образи, знаходячи у використовуваних інтонаціях джерело нових творчих можливостей” <...> Такий сміливий крок – обмежити свою мову загальними висловами <...> може дозволити собі тільки великий майстер. Трудність тут в тому, щоб через обмеження добитися збагачення і розширення мови, не впадаючи ні в малокровну стилізацію, ні у витончений архаїзм” [1, с. 256 – 257]. За допомогою музичної статичності Стравинський досягає переваги “показу” над “переживанням”. Музика розповідає, коментує, демонструє, породжуючи такий характерний для Стравинського відтінок іронії (адже все це – не насправді, все це всього-на-всього умовність, гра). Музика ніколи не “переживає”, навіть у фіналі, де йдеться про співчуття нещасному Едіпу. Вона максимально відсторонена, очужена як від героїв, так і від автора твору.

“Відходячи вбік від музично-суб’єктивного емоціоналізму XIX ст., – зазначав Асаф’єв, – і свідомо вибираючи для вираження своїх думок нейтральні, позбавлені <...> “суб’єктивно-нервового току” загальновідомі, навіть повсякденні інтонації <...> Стравинський приходив до класичного стійкого стилю і до величкого надіндивідуального вираження трагічної колізії

<...> Я не вірю, продовжував він, – ні в наслідувальне бахіанство, ні в таке ж генделіанство Стравинського <...> Можна говорити лише про *відповідність* принципів оформлення, особливо типових для епохи Генделя і для нього самого, а не про реставрацію і наслідування” [1, с. 258].

Ці зауваження, зроблені Асаф’євим невдовзі після написання “Едіпа”, вказують на своєчасно правильне розуміння ним тих нових тенденцій, які з’явилися у манері Стравинського 1920-х р.р. Вони, значно більше, ніж зауваження Друскіна та Ярустовського, схиляють до бачення безпосереднього зв’язку між сценічним оформленням “Едіпа”, літературним текстом твору і особливостями його музичної лексики. Латинь словесна, за словами Асаф’єва, викликає до життя “латинь” музичну, тобто використання “ходових” універсальних зворотів, мотивів, фраз і ритмів в аскетично стиснутій і ясній формі”⁷ [1, с. 268].

Особливості музичної драматургії “Едіпа”, виростаючи з естетичних засад древньогрецького театру, відроджуваних модерним театром, в т. ч. Крегом, Мейєрхольдом, а потім і Брехтом, спрямовані (це ж, до речі відзначав і Б. Ярустовський) на максимальну нейтралізацію індивідуального, особистісного начала в образах-персонажах трагедії. Адже, за словами Стравинського, він переслідував мету “зосередити трагедію не на самому Едіпі і інших персонажах, а на “фатальному розвитку <...> п’єси” [11, с. 179]. Проникнути в стан Едіпа-особистості згідно з настановами сучасного театру – неможливо як неможливо правдиво відобразити реальність. Але показати саме явище фатуму, “геометрію трагедії” [11, с. 179] – ось що цікавило авторів, ось в чому полягало завдання Стравинського.

⁷ Про це ж свідчить “замикання музики лірично важливих моментів в тричастинні аріозо і розвинуті арії” [1, с. 268 – 269].

Окрім вже зазначеного використання загальноновживаних, простих і добре засвоєних через традицію інтонацій, узятих Стравинським переважно із лексики XVIII ст., композитору тут став у пригоді прийом, який, зважаючи на особливості постановки та характер його неокласичних здобутків, можна назвати прийомом музичної маски. Маска сценічна інспірувала появу маски музичної.

Що показують і що ховають музичні маски “Едіпа”? Про те, що є і те, і інше свідчить знаменитий вислів Стравинського з “Діалогів”. “Музична манера царя, – говорив він, – маскує його серце, але не розпушений хвіст його гордості”⁸ [11, с. 183]. У музичних масках “Едіпа” проявляються властивості, характерні для сценічної маски. Оскільки сценічна маска покликана сховати все особисте, індивідуальне, випадкове і дріб’язкове, натомість показати – максимально увиразнене, узагальнене, типове, а тому – найбільш зрозуміле, то музична маска – показує, демонструє відібрані історичним розвитком, добре засвоєні в музичній практиці інтонаційні звороти, які мають окрім безпосередньої семантики ще й низку інтертекстуальних значень.

Що ми розуміємо під поняттям маски взагалі? У Великому тлумачному словнику сучасної української мови поняття маска пояснюється як “пов’язка зі щілинами для очей, що **закриває** (виділення тут і далі – О. К.) верхню частину обличчя”, а також “заслона, що **закриває** обличчя у **стилізованій** формі”, “персонаж італійської комедії середини 16 – 18 ст.”, “зовнішній вигляд, характерні риси, властиві акторові, що **зображує** (*показує* – О. К.) певний тип”, “зовнішній вигляд, що **приховує** справжню сутність когось, чогось” [5].

⁸ За музичними масками “Едіпа” сховане і “я” Стравинського, фатум композитора XX ст., приреченого на роботу в манерах, тобто неостилістику.

На відміну від маски – предмету побутового вжитку, яка виконує прикладну функцію, маска мистецька (сценічна, музична) служить засобом створення художнього образу. Виконуючи дві функції одночасно: показувати і ховати, вона несе в собі такі взаємопов'язані властивості як символічність, умовність і стилізація. Символічність художнього образу (маски) полягає в **умовності** позначення нею якогось поняття, явища, думки, ідеї, почуття (тому маска – умовний знак). Її умовність полягає в несправжності (**штучності**), уявності і вимисленності, а також – **невідповідності маски реальній дійсності**. Ховаючи щось одне, маска показує щось інше, тобто – надає одному рис і властивостей чогось іншого, іншими словами стилізує⁹. Цей процес, обумовлений характером творчого задуму, здійснюється намірено. Передбачаючи ознайомленість слухача з предметом стилізації, маска виконує роль художньої метафори, за допомогою знаків-символів¹⁰ утворюючи поле певних значень.

Що ми розуміємо під поняттям музичної маски? Музична маска – це відносно завершена одиниця музичного тексту, якій властива інтонаційна (жанрова, стильова) характерність і семантична виразність, що, виконуючи роль драматургічного прийо-

⁹ Стилізація – надання творів мистецтва характерних рис якого-небудь стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і т. ін. [див.: 5]; намірене відтворення типових рис якого-небудь стилю композитором іншої епохи, національної приналежності або творчої орієнтації, обумовлене характером конкретного художнього задуму, яке передбачає ознайомленість слухача з предметом стилізації. Об'єктом стилізації можуть виступати стиль, жанр, окремі елементи музичної мови якого-небудь стилю. [Див. також: 10, с. 521 – 522].

¹⁰ С. Шип стверджує, що “в якості музичного знака можна розглядати: окремий звук, інтонаційний зворот, ритмічний мотив <...> навіть музичний твір в цілому, тобто будь-яку одиницю музичної форми, яка має певне **значення** (семантичний зміст)” [15, с. 49]. Переважна більшість музичних знаків, як вважає С. Шип, є іконічними символами, тобто такими, що не пов'язані з денотатом, але мають з ним формальну подібність. Музичні знаки передбачають пов'язаність один з одним, тобто є системними, і на цій основі можуть бути охарактеризовані як мовні.

му у творі, а також засобу передачі його інтертекстуальних значень і відношень, ховає індивідуальні (в психологічному, образному, стильовому і ін. планах) властивості показуваного явища, натомість показує, акцентує загальні риси. Музична маска – це характерна інтонація (мелодико-ритмічний зворот, тембро-фактурна особливість, тематична алюзія, стилізація), пов'язана з передачею певних жанрових чи стильових закономірностей, які, несучи те чи інше смислове навантаження, виконують функцію знака в тексті твору.

Етапне явище музичного театру ХХ ст. “Цар Едіп” створений у бароковій манері¹¹, але амплітуда його масок-посилань – значно ширша. Вона охоплює стилі від старовинної монодії (григоріанського хоралу чи візантійського співу¹² (Едіп, Вісник) – через класицизм (Моцарт) до фактично “вчорашнього дня” для Стравинського – творчості Верді, Вагнера, Брамса, Мусоргського, Чайковського, а також – музики його сучасників – зокрема Г. Малера¹³. Крім власне стильових масок Стравинський послуговується (правда набагато менше) жанровими масками, звертаючись до траурного маршу, пасакалії, тарантели. Та й власне саме бароко представлене не стільки загальним колоритом, хоча є й це, скільки низкою музичних масок – “мелодичним викладом зм. 7”, “послідовністю зменшених септакордів”, “фугато та прийомом імітації”, “риторичною фігурою хреста”, “прийомом basso

¹¹ Це відзначають усі дослідники.

¹² Сам І. Стравинський в “Діалогах” зауважував наявність рис “візантійської” літургії у хорі Gloria, низки алюзій до Верді (слабкі доли в ц. 50, альбертієві басы в соло валторни, що супроводжують появу Вісника), вагнеріанські септакорди в ц.ц. 58, 74, схожість арії Едіпа (Nonne Monstrum) з арією Бекмесера (“Нюрнберзькі мейстерзінгери”) [11, с. 182 – 183] і ін. “Візантійський” склад “Едіпа”, а також вплив Мусоргського в хорах опери відзначав також М. Друскін [6, с. 61].

¹³ “Багато що в цій музиці, – говорив Стравинський, – Merzbild (тавро шлюбу – переклад з нім. в книзі за ред. М. Друскіна), утворене з того, що підвернулося під руку” [11, с. 183].

ostinato". У почерговому викладі цих масок немає різкого протиставлення – все поєднано суворою манерою музичної оповіді, драматургічною статикою. В такому викладі немає антитез, властивих полістилістиці. Всі маски “примирені” єдиним суворим (універсальним) колоритом “геометричного перетинання ліній”.

Підкреслюючи умовність того, що відбувається в “Едіпі”, музичні маски твору переважно прості (одинарні) укладаються в єдине ціле як кадри кіно, враховуючи й те, що Ярустовський називає “кочуванням” вкупі з переосмисленням мотивів¹⁴. Вступаючи у вертикальні стосунки, іноді вони утворюють феномен подвійної або складної маски (маски-мікст). Унаочнюючи монтажність методу Стравинського, прийом маски використовується в творі послідовно і широкомасштабно. Представлені у “Едіпі” маски можна розділити на такі підвиди: маски стилю (історичного, індивідуального), жанру, теми, мотиву (інтонації).

Серія масок історичного стилю представлена, в першу чергу, бароковими. Серед них – **мелодичний виклад зм. 7**, роль якого є особливо значною. Проходячи через всього “Едіпа” (ц. 4, хор; дует Іокасти і Едіпа, ц. 127; арія Іокасти ц. 94, ц. 113; арія Вісника, ц. 141; хор ц. 201, 202.), він викликає асоціації з аналогічними зворотами “Хроматичної фантазії” Й. С. Баха. Таким чином трагедійність “Едіпа” поглиблюється за посередництвом трагедійності бахівської фантазії.

Інша важлива історична маска – **поліфонічні форми і прийоми**, які спрямовують уяву слухача до музики XVIII ст., барокових контрастів ratio і emotio, поліпластової драматургії. Так у сценах “E peste” (ц. 11), “Trivium” (Іокаста, хор, оркестр), хорі “Sanguis” (ц. 187) використано фугато, у ц. 89 – канонічна імітація між оркестром і партією Едіпа. Поліфонічними прийомами щедро всіяні сцени Вісника і хору “Falsus pater”, “Aspikite” (ц. 192), “Ellum regem” (ц. 198).

¹⁴ Див.: Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Изд. 2-е. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 198.

Алюзія до “Crucifixus” Й. С. Баха не випадково озвучена хором, що відкриває оперу (1 т. до ц. 8, басы “Theba moritur”), і в якому йдеться про загибель Фів від чуми, а також арії Тіресія (оркестр, ц. 81), старця, що виголошує смертельний присуд Едіпу.

Маска старовинної монодії (*григоріанський хорал, знаменний спів*) вкладена в уста Едіпу (арія “Liberi, vos liberabo”), а також Вісника (арія Вісника) як земляка Едіпа (від. ц. 139). Вона ж заявляє про себе і в дуеті Вісника та Пастуха (ц. 159). (Обидва персонажі – символи минулого Едіпа).

“Класицистські реверанси” (*подвійні прохідні*) в арії Едіпа “Invidia fortunam odit” (ц.ц. 84, 86; дерев’яні дух., а також “чисте” звучання ансамблю струнних) натякають на типовий для класицизму сюжетний мотив. Едіп вважає Тіресія наклепником і бачить у його словах посягання на престол.

Алюзії до 4-ї симфонії Г. Малера (“мотив дзвіночків” і “мотив зозулі”) тісно пов’язані з образом Едіпа і крокують оперою разом з ним, уособлюючи невинність, душевну чистоту героя (див.: ц. 14 перед першою арією Едіпа; арія Едіпа, ц. 89; арія Едіпа, ц. 155). **Маска Малера** проглядає і в арії Іокасти, з її красивим, аж до гротеску, мелодичним рельєфом, секвенціями, паралельними терціями і сектами тощо. Змінюючись інтонаціями сентиментального романсу *ala Чайковський* (ц. 107), у ц. 108 (оркестр) вона відтіняється маскою В. Моцарта (“Lacrimosa”), яка реалізується через приховане багатоголосся та інтонацію *lamento*, переводячи гротеск і сентиментальність у площину високого трагізму.

Окрім зазначеного самим Стравинським, “тавро” Верді спостерігається у дуеті Іокасти з Едіпом (ц. 121) зреалізоване присутністю “хвилеподібної” фактури та потовщень вокальної партії оркестром; а також (за посередництвом Дж. Пуччіні) у альянсах до *передсмертної сцени Каварадоссі* у арії Вісника (ц. 145-146) та дуеті Вісника і Пастуха (ц. 160), з їх промовистими пасторальними мотивами флейт.

Брамсівській масці Стравинський також приділяє достатню увагу. Вона заявляє про себе, наприклад, *альязією до фіналу 4-ї симфонії* (тема пасакалії і соло флейти) у арії Вісника “Mortus est Polybus”, а також неодноразовим використанням акордово-хоральної, з багатократними потовщеннями *брамсівської фактури* (ц. 9-10 і багато ін.).

Три важливі маски (одна з них – згадане Crucifixus) пов’язані з образом Тіресія. Там, де Тіресій відмовляється говорити (“Dikere non possum”), – це **альязія до Пімена М. Мусоргського**; там, де зріє його рішення сказати Едіпу правду (“Miserande dico”), – **траурний марш в бетховенсько-малерівському дусі**; і лише коли Тіресій відкриває таємницю (ц. 81), – альязія до Crucifixus. Таким чином послідовно застосована низка масок, передаючи хід думок Тіресія, обростає для чутливого слухача низкою дуже важливих асоціацій і значень.

Найцікавішими і найбагатшими в плані семантичного навантаження є маски-міксти, хоча слід сказати, що жодній із складних масок “Едіпа” не властива образно-художня роздвоєність. Навпаки, за допомогою часом дуже далеких асоціацій (знаків), слухач приходить до єдиного змісту (означуваного), а часом ряд використаних, близькоспоріднених, асоціацій лише підтверджує і укрупнює початкове враження.

Прикладом такого може бути, наприклад, сполучення **риторичної фігури хреста** (Бах), нерідко повтореної тричі (проходить в оркестрі на текст “Caedit nospestis”) з **алюзією до лейтмотиву смерті Зігфріда** (Вагнер). Цей мікст з’являється вдруге – у дуеті Вісника і Пастуха (ц. 161, ц. 163), наступні рази – у монолозі Вісника (ц. 172, ц. 178, ц. 186, ц. 196, ц. 197, ц. 200, ц. 201).

Як маску-мікст слід розглядати і поєднання ознак **пасакалії (basso ostinato)** з ознаками **тарантели** (+ накладання третього ряду асоціацій – тріольної пульсації **шубертівського “Лісового царя”**) у “Edipus adest” (ц. 19) та “Delie exspectamus” (ц. 61), (ц. 198).

Те ж саме – **три зменшені септакорди підряд** (Бах), повторені тричі, в поєднанні з **риторичною фігурою хреста** (Бах): “dest pestis” (ц. 13, в оркестрі), арія Едіпа (ц. 16, в оркестрі), арія Едіпа (ц. 22, у флейти). Або ж **алюзія до “Tuba mirum” В. Моцарта** в поєднанні з **алюзією до героїчних арій Г. Ф. Генделя** у арії Креонта “Respondit deus”.

Запропонований перелік масок “Царя Едіпа” – далеко не вичерпний. Проникливий слухач зможе відкрити в цьому плані ще нерозвідані глибини. Для нас же важливою є констатація прийому і визначення його ролі в драматургії твору.

Вибір музичних масок відображає бачення Стравинським сучасного йому музичного контексту. Те, що композитор так багато уваги приділяє генделівсько-бахівським інтонаціям означає їхню величезну актуальність в сучасному Стравинському музично-історичному процесі. Кількість масок того чи іншого стилю чи жанру, використаних в творі, означає міру їх прочитуваності сучасним Стравинському (уявним) слухачем, а також міру значущості кожного з представлених таким чином явищ в ціннісній ієрархії самого Стравинського.

Кого обійшов таким чином Стравинський? Нововіденців, нову французьку школу... На чому він зосередив увагу? На австро-німецькій традиції, представленій масками не тільки Генделя і Баха, але Моцарта, Вагнера, Шуберта, Брамса, Малера... Це говорить про те, що німецькій музиці в контексті світових надбань на той час Стравинський відводив чільне місце. Це пояснює заключні слова статті “Цар Едіп” з “Діалогів”.

“Знаю також, – говорив І. Стравинський, – що пов’язаний – тільки як відросток – із німецьким стеблом (Бах – Гайдн – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Брамс – Вагнер – Малер – Шенберг); тут суттєво лише, звідки річ походить і куди вона приведе. Але бути відростком – можливо і перевага” [11; с. 186]. Аналіз “Царя Едіпа” з позицій аналізу прийому музичної маски підтверджує цю, на перший погляд, викликаючу подив сентенцію.

Засвідчуючи тісний зв’язок І. Стравинського з австро-німецькою традицією, а разом з тим і – поворот композитора від романської музики (“Пульчинела”, “Поцілунок феї”, “Персефона”), “Цар Едіп” виявляє смисл його слів про “відросток від стебла”. **Він – в іронії, брехтівському очуженні, перекладеному композитором на мову музичної маски.** За її допомогою І. Стравинський переносить драматургічні принципи театру показу в сферу музики, очужуючи музичний текст настільки, що і герої, і події “Едіпа” стають символами невідворотного руху і перетинання ліній світового музично-історичного процесу, а сам композитор – його геніальним режисером-інтерпретатором.

Література

1. Асафьев Б. “Царь Эдип” и новые балеты // Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – С. 256 – 277.
2. Брехт Б. Епічний театр, очуження // Брехт Б. Про мистецтво театру. Збірник. – К.: Мистецтво, 1977. – С.293 – 294.
3. Брехт Б. Станіславський і Брехт // Брехт Б. Про мистецтво театру. Збірник. – К.: Мистецтво, 1977. – С. 337 – 339.
4. Брехт Б. Створення ефекту очуження // Брехт Б. Про мистецтво театру. Збірник. – К.: Мистецтво, 1977. – С. 291 – 292.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови // <http://www.slovnkyk.net/?swrd=%EC%E0%F1%EA%E0>.
6. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – Ленинград: Советский композитор, 1982. – 207 с.
7. Гордон Крэг Э. Об искусстве театра. Актёр и сверхмарионетка // Гордон Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Искусство, 1988. – С.212 – 233.
8. Гордон Крэг Э. Об искусстве театра. Заметка о масках // Гордон Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Искусство, 1988. – С.233 – 240.
9. Гордон Крэг Э. Об искусстве театра. Искусство театра. Диалог первый // Гордон Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Искусство, 1988. – С.165 – 184.
10. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
11. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Ленинград: Музыка, 1971. – 413 с.
12. Стравинский И. Царь Эдип. Опера-оратория в двух действиях. Клавир. – М.: Музыка, 1971. – 104 с.
13. Театральная энциклопедия. Т. 1. Гл. ред. С. С. Мокульский. М.: Советская энциклопедия, 1964. – 1214 с.
14. Театральная энциклопедия. Т. 3. Гл. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1964. – 1086 с.
15. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. В.7. – К., 2001. – С. 47-57.
16. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Изд. 2-е. – М.: Советский композитор, 1969. – 319 с.