

ДО 150 РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ РІХАРДА ШТРАУСА

НЕБОЛЮБОВА Л. С.

«САЛОМЕЯ» РІХАРДА ШТРАУСА: НА ПЕРЕПУТТЯХ ПАРАДОКСА

«Не ми слухаємо музику, а музика слухає нас».

Теодор Адорно.

«Саломея» – абсолютно геніальний, дуже сильний твір, який, безсумнівно, належить до найбільш значних зі створених у наші дні¹, – цю думку Густава Малера (1907) про творіння свого соратника і, в певному розумінні, суперника Ріхарда Штрауса можна вважати знаковою для більш ніж столітнього суперечливого оцінювання його епопеї. Точніше, це захоплення, позитивний полюс оцінок. А серед негативних – відгук про цей же твір і того ж року Ромена Роллана, послідовного прихильника композитора: «Оперу цю можна порівняти з потоком, який несе упереміш бруд, уламки, піну; вона гарна лише своєю несамовитістю; це суміш вульгарної італійщини, шаблонного Мейєр-бера, Вагнера (Трістана і Бекмесера) і самого Штрауса, знервованого, напруженого до істерії»². А через півстоліття Ернст Краузе, до речі, теж апологет Р. Штрауса скаже: «<...> Композитор майстерно і витончено використав художні засоби декадентського мистецтва для того, щоб перетворити на здобутки оперної сцени негативні явища суспільного розпаду. Якщо музика (“Саломея” – Л. Н.) продовжує жити і в наші дні, то патологічно-декадентські образи дійових осіб, пронизані зіпсованістю, пересиченістю, невтолимим бажанням, видаються нам потьмянілими, а пристрасті, які охопили їх, – марною розтратою душевних сил <...> Потворне, навіть якщо воно і пронизане хтивістю і життєвою силою, усе ж залишається потворним»³.

Цікаво, що і недоброзичливці, і апологети у своїх висловлюваннях про «Саломею» і про її автора майже неминуче вдавалися, ніби мимохіть, заради чесності, до різкої самоопозиції. Так, Г. Малер завершує свою осанну опері, порівнюючи її з купою сміття, під якою, щоправда, «живе і діє вулкан, підземний вогонь, а не простий феєрверк», і додає: «Мабуть, так само відбувається і з самим Штраусом як особистістю. Тому в нього так важко відокремити полуку від чистого зерна»⁴. А Ромен Роллан зізнається: «Опера мене відштовхує, і водночас я нею захоплююся <...> Музика, правда, нервова і

¹ Письмо Густава Малера Альме Малер от 10 января 1907 г. // Малер Г. Письма: 1875–1911 гг. / Густав Малер ; [под ред. И. А. Барсовой; сост., коммент. И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова; пер. с нем. С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапобергской]. – СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. – С. 564.

² Роллан Р. Выдержки из дневника / Ромен Роллан // Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузидат, 1960. – С. 140.

³ Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / Эрнст Краузе. – М. : Госмузидат, 1961. – С. 324–325.

⁴ Письмо Густава Малера Альме Малер от 10 января 1907 г. // Малер Г. Письма: 1875–1911 гг. / Густав Малер ; [под ред. И. А. Барсовой; сост., коммент. И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова; пер. с нем. С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапобергской]. – СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. – С. 564.

хвороблива, навіть близька до істерії, але зовсім не чуттєва, її можна було б навіть вважати холодною, якби не було чудових оркестрових барв і розумового напруження»¹.

Звичайно, з часом ситуація змінилася, тепер Р. Штраус – загально визнаний класик ХХ століття, його «Саломея» – одна з найбільш репертуарних опер. Однак не зникло (хоча й пом'якшало) відчуття двоїстості у сприйнятті й оцінюванні всього, що з ним пов'язано, причому на всіх рівнях, починаючи від особливостей життєвого і творчого шляху композитора, естетичного кредо і завершуючи інтонаційно-образною драматургією, інтонаційною палітрою кожного конкретного твору. І не дивно, така двоїстість становить своєрідний генотип Р. Штрауса як особистості і як творця. І це можна вважати парадоксальністю. Природно, що у межах статті розкрити сутність цього феномена на всіх рівнях неможливо, тому розглянемо його в опері «Саломея» – у її задумі, літературному першоджерелі, процесі роботи, інтонаційній драматургії, історії постановок тощо.

Нагадаємо деякі атрибутивні ознаки парадокса: парадокс (від давньогрецьк. Παράδοξος – несподіваний, дивний і від давньогрецької Πάρα-δοξέω – здаюся) – ситуація, висловлювання, твердження, судження або висновок, які можуть бути в реальності, але не мають логічного пояснення². У найширшому сенсі, парадокс розуміють як вислів, зміст якого не збігається із загальноприйнятою думкою і видається нелогічним (найчастіше, тільки з першого погляду). Парадокс зазвичай вражає своєю несподіваністю. У ньому звична істина руйнується на очах, і навіть висміюється. Більш широке розуміння парадоксальності – несподіванка, незвичність, суперечність собі, вихідним засновкам, загальноприйнятим, традиційним поглядам чи здоровому глузду як за змістом, так і за формою³. Як художній прийом, парадоксальність надзвичайно поширена, її застосовують із різною метою і в усіх видах і жанрах мистецтва.

Ріхард Штраус, повторимо, як особистість і як творець, буквально, перенасичений парадоксальністю. Нагадаємо: за своє довге життя композитор пережив кілька локальних і дві світові війни, які стали потрясінням для всього людства і в яких його країна була на перших ролях; він – свідок зміни трьох режимів: вільгельмівської монархії, Веймарської республіки і фашистського «Третього рейху». Він народився, коли Німеччини як країни ще не було, а полишив світ, коли вона як держава після страшного краху тільки почала відроджуватися. Однак усі ці катаклізми епохи зовсім не позначилися навіть на загальному характері творчості Р. Штрауса. Дивує його майже повна відмежованість у творчості від злободенних суспільно-політичних подій⁴, хоча він ішов у ногу зі своїм часом і його завжди сприймали як композитора сучасного. Звична логіка зв'язку творчості і часу тут не спрацьовує, бо вона парадоксальна. Так само можна оцінювати й несподівану згоду Р. Штрауса, який ідеоло-

¹ Роллан Р. Выдержки из дневника / Ромен Роллан // Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузидат, 1960. – С. 140–141.

² Слід розрізняти парадокс і апорію. Остання, на відміну від парадокса, є цілком вигаданою, навіть логічно вивірною, але не може бути в реальності.

³ Наприклад, відомі перлини О. Уайльда: «Взаємне нерозуміння – найбільш придатна основа для шлюбу», «Утрюх у сімейному житті весело, а удвох нудно», «Жінці, яка зізнається, скільки їй років, не можна довіряти» і т. п.

⁴ Заради справедливості уточнимо: є один виняток – «Метаморфози», з ноткою парадоксальності позначені автором як етюд для 23 соліючих струнних інструментів, зазвичай називають «Плачем за Мюнхеном». Цей симфонічний «плач» було написано під враженням від зруйнованого Мюнхена.

гічно, естетично, життєво нічого спільного не мав із нацистським режимом, на офіційний контакт із ним. Щоправда, цей парадокс на довгі роки надзвичайно згубно позначиться на його реноме.

Р. Штрауса нерідко звинувачували (і не безпідставно) у декадентстві, естетстві, епатажності, навіть у проповіді аморальності. Вимальовується образ такого собі розкутого, богемного декадента, хоча Р. Штраус хотів, щоб його сприймали як справжнього джентльмена. Він і справді був людиною світською, якоюсь мірою не цурався франтівства. У побуті він був типовим баварцем, схильним до своєрідного, дещо важкуватого гумору, любив домашній затишок і життєві зручності. Недаремне друзі називали його Тілем. Чи не парадоксальний такий портрет? Варто додати, що композитор працював багато і невтомно, не вимагаючи для цього якихось особливих умов. Денді-трудівник і буржуа-пустун – справді, незвичне поєднання!

Парадоксальність можна вбачати і в тому, що «аполітичний конформіст» Р. Штраус був украй принциповим і непохитним, коли йшлося про суто творчі питання, тут він не йшов на жодні компроміси, навіть із сильними світу цього. Так, він категорично не погодився на купюри в «Кавалері троянд», на яких наполягали «з найвищого повеління», щоб надати змісту опери більшої «пристойності». Він заборонив вносити запропоновані «поправки» у «Згаслий вогонь» під час постановки в Берліні¹. А оскільки на протест композитора не захотіли зважити, він відмовився «як від честі вперше поставити оперу “Згаслий вогонь”, так і від привілею побачити на сцені Берлінського оперного театру постановку будь-якого мого драматичного твору»². Це свідчить про серйозність і велике почуття відповідальності, з яким митець ставився до питань творчості. У цій сфері – жодних парадоксів!

Можна вбачати парадокс у тому, що «бездоганний сім'янин і благопристойний джентльмен» Р. Штраус у своїй третій опері – «Саломеї» – звернувся до творчості свого, мабуть, найбільш скандального сучасника Оскара Фінгала О'Флаєрти Уїлса Уайльда, «того самого ірландського дегенерата, чие ім'я не вимовляють у пристойному товаристві»³. Але внутрішній штраусівський генотип парадоксальності не дрімав, він відгукнувся у безпосередньому театральному контакті на заклик генія парадокса⁴. У ті часи ім'я О. Уайльда, його спосіб життя, його імідж шокував усю культурну Європу. «Непередбачуваний, утаємничений, скандальний, чутливий <...> Насмішник, цинік, який епатував публіку і схилився перед Красою і Мистецтвом, Уайльд безжально висміював святенництво і забобони сучасників. Ним захоплювалися, його наслідували, його таврували і проклинали»⁵. Р. Штраус просто не міг не піддатися чарівності таланту цього письменника. Композитор згадував: «Я був у Берліні, у Малому театрі Рейнхардта, у якому мені хотілося побачити Гертруду Ейзольдт у “Саломеї”

¹ Широко відомий також випадок, коли Р. Штраус в умовах уже нацистського режиму 30-х років боровся за те, щоб на афішах його опери «Жінка, що мовчить» було вказане ім'я «неарійського» лібретиста – письменника Стефана Цвейга. Він домігся свого. Гітлер і Геббельс, які мали намір відвідати прем'єру і вже вирушили до театру, дізнавшись про це, повернулися з півдороги.

² Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / Эрнст Краузе. – М. : Госмузиздат, 1961. – С. 70.

³ Росс А. Послушайте [Електронний ресурс] / А. Росс. – М. : Астрель ; Corpus, 2013. – Режим доступу: <http://rusplt.ru/society/muzka-kompozitoy.html> – Дата доступу: 10.02.2015 р.

⁴ Штраус завершив партитуру 20 червня 1905 року.

⁵ Элман Р. Оскар Уайльд / Ричард Элман ; пер. на рус. Л. Мотылева. – М. : Азбука-Аттикус, Колибри, 2012. – С. 6. Американський літературознавець Річард Елман двадцять років працював над біографією Оскара Уайльда, відзначеною National Book Critics Circle Award і Пулітцерівською премією. За книгою Елмана знято відомий фільм «Уайльд» (1997) зі Стівеном Фраєм, Ванессою Редгрейв і Джудом Лоу в головних ролях.

Уайльда¹. Після вистави я зустрівся з Генріхом Грюнфельдом, який сказав мені: «Штраус, ось оперний сюжет для Вас». Я відповів: «Уже пишу»².

П'єсу «Саломея» О. Уайльд створив 1891 року. Цікаво, що написана вона французькою мовою³, бо в той час, за англійським законом, заборонялося зображувати святих персонажами п'єс, унаслідок чого за життя письменника п'єсу так і не було поставлено в Англії. Англійською її переклав лорд Альфред Дуглас. Утім, О. Уайльд був незадоволений цим перекладом і пізніше відкоригував його. Уперше «Саломею» було опубліковано в Парижі 1893 року (у французькому, авторському варіанті) з присвятою другу О. Уайльда П'єру Луї, французькому письменнику і поету. У 1894 році англійський переклад драми вийшов друком із присвятою Альфреду Дугласу, перша її постановка відбулася в Парижі 1896 року, коли О. Уайльд ще відбував тюремне ув'язнення. Вона стала значною культурною подією, викликавши шквал відгуків – від апологетичних до вкрай негативних.

О. Уайльд далеко не першим звернувся до образу Саломеї. Безумовно, він знав оповідання Густава Флобера «Іродіада» (1877), яке справило на нього сильне враження. Саме у Г. Флобера він запозичив грецьку форму імені «Іоанн»: «Іоканаан»⁴. Істотно вплинув на драму О. Уайльда і М. Метерлінк, а особливо С. Малларме як своїми естетико-художніми принципами, так і зацікавленістю сюжетом про страту Іоанна Хрестителя й Іродіаду. Щоправда, «Іродіаду» С. Малларме завершив пізніше, ніж була написана «Саломея» О. Уайльда, та й героїні на ім'я Саломея у нього немає. Цей образ набув надзвичайної популярності у творах живопису. О. Уайльд багато знав про іконографію Саломеї: П. П. Рубенс, Леонардо да Вінчі, А. Дюрер, Д. Гирландайо, Ван Тюдєден, Реньо, та особливо йому подобалася «Саломея, яка танцює для Ірода» Г. Моро⁵. Тому він не став першовідкривачем імені, якого, до речі, немає і в біблійному переказі.

Нагадаємо, що в Євангелії від Матвія і Марка (Матвій 14: 3-11, Марк 6:17-28)⁶ розповідається, що Ірод, тетрарх Іудеї, страчує Іоанна Хрестителя, підбурюваний

¹ Із текстом п'єси Р. Штраус був уже ознайомлений, уперше він прочитав її в адаптації віденського письменника Антона Ліндлера, а з часом у повному перекладі Гедвіга Лахмана. Саме цим перекладом і скористався М. Рейнхардт.

² Штраус Р. Размышления и Воспоминания / Р. Штраус // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 186.

³ Питання про те, чому Уайльд написав цю драму французькою, за словами професора М. Г. Соколянського, досі не можна вважати до кінця з'ясованим. Припущення, що він писав її спеціально для знаменитої французької актриси Сари Бернар, відкинув ще виконавач духівниці Уайльда Роберт Росс, який стверджував, що Сара Бернар зацікавилась уже написаною драмою (Соколянський М. Оскар Уайльд. Очерк творчества / М. Соколянский. – К. : Либідь, 1990. – С. 128).

⁴ До речі, цей твір Г. Флобера став основою для іншої «біблійської» опери – «Іродіади» Ж. Масне, яка мала свого часу великий успіх.

⁵ Щоправда, рубенсівську Саломею він лаяв, називаючи «апоплексичною розпусницею», у Леонардо вона видавалася йому надто безтілесною, у Реньо – «вульгарною циганкою» тощо.

⁶ Згідно з Євангелієм від Марка (6 : 21–28): «21. Та настав сприятливий день, коли Ірод на [день] своїх уродин учинив бенкет своїм вельможам, тисяцьким і старшинам галілейським. 22. Донька Іродіади увійшла, танцювала і догодила Іродові і тим, що лежала з ним. Цар сказав дівчині: Прости у мене, чого прагнеш, і дам тобі. 23. І присягався їй: Чого не попросиш у мене, дам тобі, навіть половину мого царства. 24. Вона вийшла і запитала у матері своєї: Чого просити? Та відповіла: Голову Івана Хрестителя! 25. І вона негайно пішла до царя, і квапливо просила, кажучи: Хочу, щоб ти мені зараз же дав на тарелі голову Івана Хрестителя. 26. Цар вельми зажурився; але заради присяги і тих, що лежали з ним, не захотів їй відмовити. 27. І негайно пославши зброєносця, цар наказав при-

своєю дружиною Іродіадою, розгніваною на святого за те, що він вважає її шлюб кровозмішним. Вона підбурює проти Ірода свою доньку, ім'я якої у тексті Священного Писання не згадується, але яку традиційно називають Саломеєю¹. «Для мистецтва *fin de siècle* ця біблійна історія стала своєрідною скринькою Пандори, сповненою найнеймовірніших, часом патологічних пристрастей, а дочка Іродіади – виразником цих пристрастей, дивовижності, відчуженості, заглибленості у стихійне “я”»².

Такою є «Саломея» і в О. Уайльда. Однак цей остаточний варіант п'єси ідейно парадоксальний відносно того, який письменник хотів оприлюднити спочатку, ще на етапі задуму: він хотів назвати п'єсу «Обезглавлена Саломея», а головній героїні надати святості. Ірод у ній наказує не вбити, а вигнати її в пустелю, де вона прожила багато років і, якимось зустрівши Ісуса, визнала його Месією і понесла слово Боже в інші країни. Загинула вона випадково, провалившись під лід озера, поблизу Рони, край крижини обезглавив її; перед смертю вона встигла вимовити імена Ісуса і Хрестителя. Такий фінал цілком узгоджувався з переконанням О. Уайльда, що і полум'яний проповідник Іоканаан і язичниця Саломея, яка згорала від чуттєвості, – надмірність, як і самообмеження, – однаково гідні смертельної кари. Однак у процесі роботи концепція письменника зазнала кардинальних змін, аж до протилежної: християнськи врятована Саломея перетворилася на патологічну еротоманку. Парадоксально? Безумовно. Зрештою, О. Уайльд створив драму, сповнену тривоги, очікування неймовірних подій, а може, і наближення катастрофи. Світ «Саломеї» – це світ ночі, освітленої жовтим промінням місяця, у якому кожен із героїв поглинений своїм почуттям і не бажає знати нічого іншого. Саломея – центр, зірка цього світу, приваблива і відразлива водночас. Її не можна назвати розпусною, бо вона не знає, що таке розпуста, як не знає, що таке чеснота. Саломея живе поза моральністю, у світі пристрастей. Єдиний ідол, перед яким схиляється юна принцеса, – це краса, яку можна знайти в любові, у насолоді, у жорстокості, навіть у смерті.

У Німеччині п'єсу О. Уайльда, на відміну від Англії, сприйняли прихильно, її з успіхом ставили у багатьох театрах. Р. Штраус цілком схвалював цю прихильність³. Що спонукало його до безпосередньої творчої реакції? Здавалося, у цьому були тільки труднощі і недоладності. По-перше, парадоксально складалася сама ситуація: німецький композитор звертається до твору англійського письменника, написаного французькою мовою, причому прагне її, не дуже близьку йому, зберегти⁴. У цьому переконує його листування з Роменом Роланом, у листі до якого композитор пише: «Оскар Уайльд написав “Саломею” французькою, і я хотів би використати цей оригінальний текст для мого твору. Я не можу доручити цю роботу перекладачеві, а хочу цілком зберегти текст Уайльда, тому музика має відповідати фран-

нести голову його. 28. Він пішов, відтяв йому голову у в'язниці і приніс голову його на тарелі, і віддав її дівчині, а юнка віддала її матері своїй».

¹ Ця традиція ґрунтується передусім на тому, що неназвана в Євангелії Саломея – персонаж історичний. Вона була донькою Філіпа, сина Ірода Великого, й Іродіади, онуки цього ж Ірода Великого, відомого своїм наказом про умиртвіння 14 тисяч віфлеємських немовлят, тому, за переказами, і помер жадливою смертю в Єрихоні, живо з'їдений черв'яками.

² Шум А. П'єса Оскара Уайльда «Саломея»: проблематика и вопросы поэтологии / А. Шум. – СПб. : Госуниверситет, 2007. – С. 10.

³ Версія Уайльда, до речі, мала оперне втілення ще до Р. Штрауса: оперу «Саломея» за драмою англійського письменника написав французькою мовою композитор Антуан Маріотте. Вона мала скромний успіх і тепер практично забута.

⁴ Чому він так хотів зберегти цю мову? Цього Р. Штраус у жодному з листів до Р. Роллана не пояснює і не коментує. Парадокс!

цузькому тексту. Та коли я закінчу роботу, хто перевірить, чи не погрішив я проти французької мови?»¹. Він задає Р. Роллану багато конкретних запитань про вимову певних слів, фраз, на які французький письменник найдокладніше відповідає. Про цю спільну роботу він писав у своєму щоденнику, що вона надала йому можливість «краще дізнатися про його (Р. Штрауса – Л. Н.) дивовижну німецьку самозакоханість, коли справа торкається французької поезії і музики, та водночас і про його абсолютну чесність і розум, позбавлений дрібного марнославства і здатний вдячно вислуховувати будь-яку щирі критику і скористатися нею»².

По-друге, так чи так, але обраний сюжет за походженням – біблійний, а Р. Штрауса релігійна тематика скоріше відштовхувала, ніж приваблювала. У своїх «Роздумах і спогадах» він пише: «Його (Ніцше – Л. Н.) полемічні висловлювання проти християнської релігії виявилися особливо близькі моєму серцю, обґрунтували і зміцнили мою неусвідомлену антипатію до цієї релігії, яка знімає з віруючих відповідальність за скоєні справи і проступки (за допомогою сповіді і покаяння). Ідеї Ніцше допомогли мені звільнитися від впливу релігії, до якої я відчував скептичне почуття ще у п'ятнадцятирічному віці»³. Скоріше, композитор вважав біблійну історію звичайним міфом, і йому, як справжньому вагнеристу, це було до душі.

Замилування патологією – цього у Р. Штрауса ще не було. Недаремне один із перших його біографів Фріц Гізі не без сарказму вказав на цей парадокс: «Штраус, який ще недавно виступав у своїй “Домашній симфонії” поборником бюргерського сімейного щастя, описав у “Саломеї” цілковиту руйнацію подружніх відносин при дворі Ірода»⁴. Але це все «нестиковки» житейські, відкриті. Набагато важливіші парадокси творчі, які втілилися безпосередньо в партитурі опери і вказують, як саме Р. Штраус інтонаційно прочитав п'єсу О. Уайльда і, скажімо задалегідь, концепційно-драматургічно переінакшив її.

Думки про конфлікт, про інтонаційну розстановку сил в опері майже в усіх зарубіжних і вітчизняних штраусознавців загалом близькі. Головна опозиція: з одного боку, Іоканаан, з іншого, – усі інші, з головною героїнею включно. Справді, «Іоканаан, предтеча Христа, ідучи до народу не тільки з любов'ю і всепрощенням, а й з мечем морального правосуддя, є антиподом Саломеї. Але йому протистоїть і Ірод і не менш фанатичні, ніж він, але позбавлені морального пафосу іудейські сперечальники»⁵. У цьому плані, Р. Штраус, як і О. Уайльд, дотримується біблійного першоджерела. Але це – макроконфлікт, однозначний, епічно заданий, недвозначно вирішений; він, водночас, породжує багато конфліктів внутрішніх, психологічних, якими пов'язані й уражені всі інші «опозиційні» персонажі. Саме вони і здійснюють безпосереднє становлення драматургії. Безумовно, володаркою драматургічної опозиції є Саломея,

¹ Письмо Р. Штрауса Р. Роллану от 5 июля 1905 года // Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузидат, 1960. – С. 26.

² Роллан Р. Выдержки из дневника / Ромен Роллан / Р. Штраус // Там само, с. 134.

³ Штраус Р. Размышления и Воспоминания / Р. Штраус // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 186.

⁴ Gysi F. Richard Strauss / F. Gysi. – Potsdam : Athenaion, 1934. – P. 49. Фріц Гізі – підрядковий швейцарський музикознавець, професор Цюріхського університету, дослідник творчості Р. Штрауса.

⁵ Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник : сб. ст. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 227.

чарівна, еротична голубка-монстр¹. Характер складний, м'яко кажучи, нестандартний, амбівалентний – ласий шматочок для музикознавців і, природно, співачок. Він зацікавлює з погляду парадоксальності, та, на жаль, майже всі її парадокси позбавлені головного свого атрибута – неможливості логічного обґрунтування. Справді, «Любов і мстивість, бажання і відраза, примха і холодний розрахунок, невгамовність і непохитність ката, поетичні мрії, ніби уражені отрутою нищих спонукань, – усе поєдналося в Саломеї, знаменуючи стрімке занурення в безодню тваринних інстинктів, у темне царство чуттєвості і жорстокості»². Але все це досить яскраво і художньо достовірно – хоч не в такому великому обсязі і не так деталізовано – раніше опрацювали романтики. (У часі найближчою є Кундрі з «Парсифаля» Р. Вагнера). Звичайно, такого потужного збігу суперечностей, може, й не було, але проти логіки становлення характеру вони не грішили, як і Саломея. Дослідники часом вибудовують цю логіку як перемогу її підсвідомості над свідомістю, спираючись на фрейдистські постулати, але сумнівно, що це входило в наміри композитора, який ставився до ідей З. Фрейда скептично, праць його, по суті, не читав і, живучи з ним в одному місті, навіть не намагався з ним познайомитись³.

Мабуть, лише фінальний монолог Саломеї, натхненний, захоплений, «потрістанівськи» п'яний гімн любові, натякає на парадокс: цей пафос, усе ж, виливається на відрубану голову. Але це щодо вербальної і ситуаційної сторони. У музиці немає навіть натяку на некрофілію, немає жодних інтонаційних ознак негативу – гротеску, незв'язності, траурних інтонацій: у словах – «любов і смерть», у музиці – тільки Любов. Цілком справедливі слова дослідника: «Штраус у монолозі Саломеї втілює стан блаженства і галюцинацій, вдоволеність почуття, яке не втамувалося і не втолилося, а тріумфує перемогу»⁴. Щоправда, сучасний український дослідник Л. Каверіна, констатує (в «жодному пункті опери партія Саломеї не досягла такої широти, сміливості мелодичного рисунка, теситурного напруження, такого рівня поєднання з оркестром»), усе ж, вважає: «<...> Образний зміст монологу – торжество помсти <...> в цьому торжестві – трагічне розуміння втрати, невимовний жаль за нерозділеним коханням – усе це зв'язано в якийсь єдиний тугий вузол»⁵. Уточнимо: трагічності в музиці монологу немає. Трапляються і зовсім «безлюбівні» характеристики фінального виступу Саломеї, який оцінюють лише як «ліричний гімн смерті пізньоромантичного складу, але позначений уже крижаними, хворобливими емфазами і жорстокістю»⁶.

¹ Кількісно і якісно тематизм Саломеї настільки переважає, що твір нерідко і цілком справедливо називають монооперою.

² Орджоникідзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникідзе // Музыкальный современник : сб. ст. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 222–223.

³ Gysi F. Richard Strauss / F. Gysi. – Potsdam : Athenaiion, 1934. – 159 p.

⁴ Орджоникідзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникідзе // Музыкальный современник : сб. ст. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 226. І тут же дослідник пише: «Цей епізод нагадує моменти любовного блаженства із пізніх симфонічних поем – “Житті героя” і “Домашній симфонії”» (там само).

⁵ Каверіна Л. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру) / Л. Каверіна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. – К., 2013. – С. 74.

⁶ Маркези Г. «Саломея» Р. Штрауса [Електронний ресурс] / Г. Маркези; пер. с нем. Е. Гречаной. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/salome.html> – Дата доступу: 10.02.2015 р.

Однак сам Р. Штраус спочатку опирався трактуванню Саломеї як *femme fatale*: «Роль Саломеї, цнотливої (курсив – Л. Н.), незайманої східної принцеси, має бути виконана дуже просто, із жестами гідності. Тієї миті, коли вона зазнає поразки у зіткненні з дивом іншого, великого світу, Саломея має викликати не жах і огиду, а співчуття»¹. Інакше ніж парадоксальною цю авторську характеристику героїні не назвеш. І в цьому, безумовно, композитор суперечить О. Уайльду, як і автори більшості наступних постановок опери, оскільки виконавська практика переважно утвердила уайльдівське трактування образу цієї героїні.

Знаменитий танець семи покривал Саломеї теж оповитий ореолом парадоксальності. Це виявляється, насамперед, у його сприйнятті й у критичних оцінках, які й досі прямо протилежні². Ось одна з останніх оцінок авторитетного штраусознавця Джорджа Марекка: «Критикувати його (танець – Л. М.) вже стало модним. Це явно вставлений фрагмент <...> Побоювання Малера, що Штраус не зможе потрапити в русло потрібного настрою, виявилися небезпідставними <...> Тема танцю видається дещо чужорідною і дещо занадто “здоровою”. Загалом же, музика танцю дещо вульгарна, нагадує вишукування східних мотивів. Іншими словами, її еротична привабливість досить тривіальна»³. Опозиція іншого авторитету: «Танок семи покривал – вираз гніву, ображеного почуття Саломеї, відштовхнутої Пророком, це історія її трагічного кохання <...> Це новий етап взаємодії раніше викладених тем. І зараз <...> вони звучать агресивно, судомно, фатально, навіть приречено. Оркестр із великою психологічною достовірністю передає ту складну, болісну роботу, яка відбувається в підсвідомості героїні»⁴. Тут про його «вставлення» не може бути й мови. Р. Штраус теж вважав танець семи покривал не декоративною вставкою, а драматургічно важливим, як і завершальний монолог Саломеї. Щоправда, він, на противагу думці, яка склалася пізніше, не вважав його ні болісно еротичним, ні агресивним, ні фатальним⁵. Це мав би бути «<...> справжній східний танець, можливо, більш серйозний і розмірений, цілком благоприсойний, по можливості, виконуваний на одному місці, ніби на молитовному килимі. Тільки в епізоді *cis-moll* рух, кроки наприкінці – такт 2/4 – оргіастичне піднесення»⁶, – так Р. Штраус прагнув представити свою героїню, «невиховане дитя», а не істеричку. Постановники опери дуже швидко, визнавши, мабуть, це бажання композитора звичайним його парадоксом, зазвичай інтерпретують танець Саломеї як своєрідний гімн на честь Еросу, Танатосу і Фатуму.

Особливі «нестиковки» з авторським бажанням трапляються у постановках і в інтерпретаціях головного образу-позитиву, носія божественної істини Іоканаана, з

¹ Штраус Р. Размышления и Воспоминания / Р. Штраус // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 187.

² З постійною апологетичністю до нього ставляться не лише майстри балету. Концертних постановок «Танцю Саломеї», блискучих за своєю фантазією і майстерністю, надзвичайно багато.

³ Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик / Джордж Марек; [пер. с англ. И. С. Маненко, Р. С. Бобровой]. – М. : Центрполиграф, 2002. – С. 192.

⁴ Каверіна Л. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру) / Л. Каверіна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. – К., 2013. – С. 72.

⁵ Від початку Р. Штраус вважав, що оперну примадонну в танці буде замінити професійна балерина, тому, не вагаючись, написав музику для технічно складної партії.

⁶ Цит. за: Цодоков Е. «Саломея» Р. Штрауса [Електронний ресурс] / Е. Цодоков. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/salome.html> – Дата доступу: 10.02.2015 р.

його непохитною волею, суворістю і непримиренністю до розпусти. В опері його інтонаційна характеристика задана уже від початку і надалі істотних змін не зазнає. Досить часто у постановках він постає як образ-символ духовного. Усі підстави для цього об'єктивно закладені в партитурі. Як же тоді розцінювати стримане ставлення автора до цього символу світла? Р. Штраус одного разу зізнався С. Цвейгу, що Іоканаан йому несимпатичний, бо є щось абсурдне в тому, що проповідник живе в пустелі, що його розповіді про Галілейське озеро банальні. А в бесіді з відомим французьким музичним критиком Жаном Марнольдом він сказав зовсім несподіване: «Я не хотів надто серйозно трактувати Іоканаана. Знаєте, він же дурень. У мене немає жодної симпатії до таких людей. Мені хотілося, щоб він передусім був смішним»¹.

І тут ми підходимо до найголовнішого: що ж насправді хотів (свідомо чи ні) створити Р. Штраус, звертаючись до «Саломеї» О. Уайльда: написати болісно-еротичну, емоційно перенапружену ліричну трагедію чи розповіді про неї, точніше, переказати, практично, точно (навіть у мові) зміст літературного першоджерела, але втілити у цьому переказі своє ставлення, причому, далеко не побожне. У цьому разі цілком зрозуміла і логічна авторська характеристика жанру опери: «скерцо зі смертельним результатом». «Саломея» – скерцо? Три моторошні смерті і жарт? Парадокс! Але цей жанр у гротескному відтворенні справді є плоть і кров цього, дуже незвичайного, нестандартного твору. Р. Штраус і хотів, і зумів розсипати блискітки іронії по всій інтонаційно-драматургічній тканині свого творіння.

Цілком недвозначно смішні релігійні опоненти Іоканаана. Позбавлений «опорного» тематизму квінтет «іудейських сперечальників», який вривається майже на початку опери, – справжній, хоча й не дуже злий гротеск. Збуджений, тонально невизначений, різко, крикливо оркестрований, з багатьма нелогічними вигуками, перебиваннями, нашаруваннями, тупими повторюваннями, суєтністю, цей квінтет щонайменше нагадує суперечку про «високі матерії», про моральне вчення, а найбільше – дріб'язкову балаканину. Можна погодитися з думкою як маститого штраусознавця, який назвав цю сцену «словесним побоїщем»², так і сучасного критика, який вважає цю сцену просто пародійною: «Цей карикатурний ансамбль, єдиний справжній ансамбль в опері, пронизаний удаваною строгістю – це дуже вдале гротескне фугато, у якому голоси намагаються перекрити один одного»³.

Р. Штраус тут не відмовляє собі в жарті, пов'язаному не з контекстом опери, а з композиторськими новаціями свого часу. Ідеться про атональність, яка все більше утверджувалася в партитурах молодих композиторів того часу і до якої Р. Штраус ставився негативно, точніше, саркастично. Пов'язавши в «Саломеї» атональність із балаканиною, карикатурою, він цей сарказм утілив, художньо обґрунтовано «сублімував». Не зайве нагадати, що Р. Штраус уже мав досвід у створенні такого, псевдов-

¹ Роллан Р. Выдержки из дневника / Ромен Роллан // Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузидат, 1960. – С. 151.

² Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник : сб. ст. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 229. Щоправда, дослідник не вбачає у цьому квінтеті нічого комічного і вважає, що він «непрямо обґрунтовує ту атмосферу загострених пристрастей, у якій розігрується драма іудейської принцеси» (там само).

³ Цодоков Е. «Саломея» Р. Штрауса [Електронний ресурс] / Е. Цодоков. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/salome.html> – Дата доступу: 10.02.2015 р.

ченого типу образності, написавши блискучі зразки його у симфонічних поемах «Тіль Ойленшпігель» і «Так казав Заратустра» (епізод «Про науку»).

«Єврейський квінтет», ця комічна блискітка номер один в опері – лише короткий епізод. Набагато привабливіші «скерцозно-іронічні» відтінки в інтонаційних характеристиках драматургічно важливих персонажів. І тут пальма першості, безумовно, належить Іроду, тетрарху Галілеї.

Як не парадоксально, Р. Штраус стверджував, що в цьому творі поведінка співаків-акторів на сцені має не відштовхуватися від музики, а, скоріше, протистояти, суперечити їй: «На противагу надто збудженій музиці, гра артистів має обмежуватися великою простотою (розрідження Р. Штрауса – Л. Н.)». І наголошував: «Особливо це стосується Ірода, який замість того, щоб зображати неврастеніка, який розривається, має прагнути, як східний вискочка, зберігати перед гостями з Риму, за всіх миттєвих виявів еротизму, поставу і гідність, наслідуючи великого римського Цезаря. Шаленіти на і перед сценою одночасно – це вже занадто! Досить оркестру!»¹. На жаль, дослідники не погоджуються з автором, стверджуючи як аксіому: «Головні риси в характері тетрарха, який символізує розпад особистості, – хвороблива уява й еротизм <...> Він боїться усього: видінь, майбутнього, помсти якихось утаємничених сил. До Штрауса ще нікому не вдавалося настільки яскраво втілити в музиці стан істерії, занурення у світ жахливих видінь»². Таким Ірод нерідко постає і на оперних сценах. Однак, якщо бути неупередженим, це, скоріше, Ірод О. Уайльда, ніж Р. Штрауса. В опері характер цього персонажа видається не таким однобоким і повністю патологічним. Аргументуємо: Р. Штраус не раз і не двічі втілює у партії Ірода інтонаційні утворення, властиві такому типажу, як басо-буффо. Так, у вокалі – швидкі переходи від подрібненої, ковзної скоромовки до велично протягнених фраз, часта, настирлива повторюваність одного й того ж мотивного утворення, постійні раптові перебивання, «інтонації страху», причому, неаргументовані. Можна, звичайно, вважати це неврастенією, а можна і внутрішньою неспроможністю, розбещеністю, боягузством, зрештою! Р. Штраус, вважаємо, мав на увазі саме останнє, коли говорив про жалюгідне наслідування величі і миттєвості спалахів еротизму. Він іронічно оповідає про Ірода О. Уайльда.

Його гріховну подругу і дружину Іродіаду, яка відіграє важливу роль у п'єсі О. Уайльда, Р. Штраус узагалі музично відсуває на другий план (десь у сферу сторожі), наділяючи її однозначною, одіозно-агресивною інтонаційною характеристикою. Можна в чомусь навіть погодитися з дещо парадоксальною оцінкою критика, що Іродіада – це «образ узагалі безбарвний, позбавлений характеру, це просто жадібна, чужа ідеалам жінка, яку Штраус не удостоює розкішшю своєї музики»³. Знову – іронічне прочитання чуттєвої, ображеної Іродіади О. Уайльда, яка страждає.

Таку своєрідну, скептичну відстороненість композитора від розгортання дії відзначав ще Ромен Роллан. У листі Р. Штраусу він пише: «Ви геніальним чином відчуваете тільки Вашу власну особистість (і все, що їй так чи інакше зріднене). А оскільки, крім Вашого генія, Ви маєте дуже великий розум і велику волю, то Ви зав-

¹ Штраус Р. Размышления и Воспоминания / Р. Штраус // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 187.

² Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник : сб. ст. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 228.

³ Маркези Г. «Саломея» Р. Штрауса [Електронний ресурс] / Г. Маркези; пер. с нем. Е. Гречаной. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/salome.html> – Дата доступу: 10.02.2015 р.

жди можете зрозуміти інші почуття й інші характери і їх висловити, – але ззовні, не відчуваючи їх глибоко в самому собі (розрідження скрізь Р. Роллана – Л. Н.)»¹. Звідси й нотки іронії при, здавалося б, точному відтворенні фабули і тонкощів літературного першоджерела. Така іронія щодо того, про що розповідається в «Саломеї», найбільше спрацьовує на жанр «скерцо з трагічним результатом».

Однак не менш сильні в опері ознаки й іншого жанру, які сам композитор прекрасно усвідомлював, назвавши одного разу твір «симфонією в драматичній формі, психологічною, як і будь-яка музика»². Блискучу, відточену техніку симфонізації опери відзначали всі дослідники, і це переконає. Досвід, який набув Р. Штраус у своїх програмних симфонічних поемах, сповна виявився в «Саломеї». Опера одноактна, побудована на чергуванні досить чітко розмежованих епізодів, однак надзвичайно цілісна – завдяки єдності тематизму, віртуозній техніці переінтонування, розвиненій і внутрішньо динамічній системі лейтмотивів. Це свідчить про зв'язок як із вагнерівською традицією, так і з авторським методом поемності. «Поєма для оперної сцени»³ – такий правомірний висновок штраусознавців. Важливо додати, що це поєма не так кохання і смерті, як «непростого», надмірного, «надтрістанівського» Кохання, оскільки недвозначні і вражаючі інтонаційні атрибути смерті, за винятком, мабуть, імперативно-фатальної, тричі повторюваної остинатної фрази Саломеї («Дай мені голову Іоканаана»), тут не задіяні.

Отже, у «Саломеї» поєднані два музичних жанри: романтична любовна поєма і скерцо, а за театральною класифікацією, – лірична драма і комедія. Звичайно, ці жанри не можна вважати антагоністичними, хіба що досить контрастними, тим більше, що лірика у цьому випадку підкреслено екстраординарна. Тому якісь елементи парадокса тут «відсвічують».

Що дає цей об'ємний, розгалужений комплекс парадоксів музичній, оперній практиці, виконавцям, диригентам, постановникам, а також слухачам, публіці, зрештою? Надає можливість об'єктивно, на основі самої музики, припускатися суттєвих відмінностей у тлумаченні образів і концепції твору загалом. «Саломею» ставлять на сценах оперних театрів усього світу, кожен постановник прагне додати щось своє, часом це виглядає переконливо, часом не дуже. Природно, що охарактеризувати всі постановки неможливо фізично. Стисло порівняємо три з них, по-своєму показові для постановочних тенденцій «Саломеї»: спектакль Німецької опери в Берліні (1990, диригент Джузеппе Сінполі), Віденської опери (1974, диригент Карл Бем) і Королівського оперного театру Ла Моне у Брюсселі (2012, диригент Карло Ріцци).

Берлінський спектакль найбільш радикальний і послідовний у відтворенні атмосфери перезбудження, екстатичності, патологічної еротичності. Комізму тут немає, навіть у деталях. Тільки у перші хвилини звучання опери (чуттєво-романсові фрази-зітхання закоханого Нарработа) панує дещо м'який спокій. Та з появою Саломеї (Кетрін Малфітано) усе і відразу насичується струменями невірноваженого напру-

¹ Письмо Р. Роллана Р. Штраусу от 14 мая 1907 г. // Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузидат, 1960. – С. 82–83.

² Дослідники часто уточнюють: «Неправильне уявлення про “Саломею” як про “симфонію у супроводі голосу” є плодом непорозуміння» (Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / Эрнст Краузе. – М. : Госмузиздат, 1961. – С. 328).

³ Del Mar N. R. Strauss. A critical commentary of his life and works. – V. 1 / Norman Del Mar. – London : Barrie & Jenkins, 1962. – P. 286.

ження, хворобливої еротичності зі сплесками істеричної збудженості. Вона заражає усіх своїми почуттями. Ірод, удаючись до штраусівського визначення, постає тут «метушливим неврастеніком», який судорожно й безладно розмахує руками, б'ється в пароксизмах страху, навіть намагаючись виявити свою «римську» велич. Такими ж є Іродіада, гості, сторожа. Навіть «єврейський квінтет» втрачає свою гротескну сміхотворність, вона зливається із загальним хворобливим настроєм. Це справді моноопера (так іноді називають «Саломею») не тільки в музичному, а й театральній-сценічному плані.

Режисерський задум ясний: сценічно підкреслити значення, вплив центральної героїні на весь маленький світ палацу тетрарха. І це режисеру вдається. Саломея сильна, значна, впливова і... хвора. Так, тут задіяні і медичні чинники. Професійні психіатри стверджують, що в берлінській виставі у поведінці, реакції Саломеї цілком достовірно і переконливо відтворено клінічний перебіг шизофренії, аж до її кризового загострення. Але це настільки переконливо втілено художніми засобами, що слухач під час вистави і не згадає про медицину. Кетрін Малфітано справляє незабутнє враження. Можна схилитися перед співачкою, здатною так цілісно, без жодних вокальних і артистичних похибок виконати роль у такому неймовірно важкому, навіть психофізично, тонусі. Результат вражає. Напевно, вразив би він і самого Р. Штрауса, хоча, враховуючи його натуру і його задум, навряд чи він таке передбачав.

Можна припустити, що у цьому випадку постановник увиразнив фрейдистський потенціал п'єси О. Уайльда, підпорядкувавши йому авторську концепцію. Щоправда, він додав у виставу парадокс, якого композитор ніяк не припускав. Справа в тому, що партію Іоканаана виконує прекрасний співак, потужний баритон Клеменс Бібер, але він чорний, він негр. І коли Саломея патетично-напружено вигукує: «Твоє тіло біле, як лілія луків, яких ще ніколи не косили. Твоє тіло біле, як сніги, що лежать на горах Іудеї. Немає нічого на світі білішого за твоє тіло», виникає несподіваний ефект розбіжності вербального і візуального рядів. Зауважимо, що ефект цей не викликає сміху, швидко гасне, розчиняється у бурхливих емоціях Саломеї-Малфітано. Р Штраусу така ситуація, напевно, сподобалася б.

Вистава Віденської опери 1974 року, за якою було знято фільм, становить, метафорично висловлюючись, помірне крило і, може, найбільш наближена до штраусівської концепції. Тут Саломея панує, але не пригнічує оточуючих. Скоріше, навколишні прагнуть приборкати це «невиховане дитя». Тереза Стратас представляє свою героїню не як потенційну хвору з поганими пристрастями, які дримають у підсвідомості, шукають приводу вирватися назовні, а спочатку як дівчинку, якій нестерпно перебувати в атмосфері п'яних веселощів іродівського бенкету. Вона з'являється на сцені справді – відповідно до метафори Нарработа – як «голубка в білому», невимушена і дещо інфантильна. Протягом вистави вона змінюється, але без схильності до патологічного. Її реакції цілком природні і зрозумілі: переляк, потяг до невідомого, бажання домогтися свого наказом, проханням, умовляннями – адже вона принцеса!¹ І від зовні страшного, зарослого Іоканаана вона спочатку відсахується («Він жадливий!»), але в її очах, жестах уже проступають і жалість, і співчуття, і зацікавлення. Так було, доки не прокинулося бажання «побачити зблизка». Відтепер її починають захоплювати інші емоції, відбуваються поступові перетворення. Саломея відчула те, про що досі не відала: спочатку потяг, потім любов. Як принцеса, вона не сприймає жодних відмов, а з пробудженням пристрасті тим більше, вони тільки підштовхують

¹ Вона не стільки зваблює Нарработа, скільки ластиться до нього як дитина, якій не дають бажану іграшку.

її. Жодного разу у неї не виникало ненависті до Іоканаана. У цьому спектаклі, як не дивно, Саломея душевно не деформується, а розкривається з різних боків, і зрештою, її поглинає любов, любов-скорбота, любов-туга, вища за умовності і саму смерть¹. Р. Штраус так і задумував свій твір – викликати співчуття. Т. Стратас це вдалося.

У віденській постановці дещо змінено образ Іоканаана, він ніби більш реалістичний. І справа не в тому, що він, скажімо, виходячи з темниці, прикриває руками очі, відвиклі від світла. Це лише штрих, а головне, – актор (Берд Вайкль) у сцені з Саломеєю підносить свого героя не лише як обвинувача і викривача, а і як жертву своїх же принципів і переконань. У якісь моменти відчувається, що він підпадає під чари Саломеї, йому доводиться долати спокусу, долати тяжко. І тільки самогубство Нарработа ставить крапку у цій боротьбі. Іоканаан іде зі сцени пониклий, ніби знесилений: діалог із Саломеєю дався йому нелегко.

Та особливо свіжо, з увиразненням усіх побажань композитора постановник інтерпретував образ Ірода. Усі його потяги, бажання, дії, страхи показані ніби у своєрідних межах сімейної сцени, в атмосфері звичного скандалу з тиранічною дружиною. Його метання, страхи, пориви поверхові, вони щоразу перериваються і «переспрямовуються» імперативно-сварливими репліками Іродіади. Оркестр не раз акцентовано обіграє опереткові звороти, навіть інтонації побутової «легкої» музики. Ірод тут постає як підкаблучник, який зважується бунтувати, але, втомившись, повертається під крило дружини: «Сховаємося в нашому палаці, Іродіадо. Я починаю боятися». Його наказ «Убийте цю жінку!» – це останній сплеск протесту і проти Саломеї, і проти остогидлої дружини. Ірод у віденській виставі і смішний, і жалюгідний. Безумовно й однозначно смішні тут тільки іудеї, які безглуздо сваряться.

Нарешті, «Саломея» – у Королівському оперному театрі Ла Моне (Брюссель), поставлена 2012 року (постановник Гі Йост, диригент Карорі Рицци). Це вже звичне осучаснення. У виставі дія відбувається у наші дні, Ірод (Крісс Меррит) – великий мафіозі, свита – сек'юриті, яка постійно нишпорить із пістолетами, Іоканаан (Скотт Хендрікс) – таємний улюбленець Ірода, «свій» проповідник, «приручена опозиція». Сам Ірод любить поблазнювати, обожнює істерики і провокації, скандали, сам провокує їх (за допомогою Іоканаана) і знімає на відео. Пустує в алкогольному угарі Іродіада (Доріс Зоффель). Саломея (Аманда Ечалаз) фліртує з Іродом як досвідчена кокетка, цинічно шантажує його, розмахуючи касетою з компроматом. Голова Іоканаана потрібна їй не для тамування пристрасті, а для доказу перемоги над тиранічною системою, у якій жінка безмірно й у всьому пригноблена. Сенс компромату з'ясовується у стриптизному танці, під час якого Саломея запускає відеозапис, у ньому зафіксовано педофільні дії Ірода. Вона спрямовує зображення спочатку на екран, а потім у зал, звинувачуючи всіх присутніх. У танці Саломея не розкриває приспаних раніше бажань, а ностальгічно оплакує їх, адже вони були опошлені вже давно, над ними поглумилися, не давши їм розкритися. Перемога Саломеї примарна: вона довго «розмовляє» зі своїм страшним трофеєм, кров не перестає стікати на білосніжну скатертину. Після наказу «Убийте цю жінку!», в останню мить перед фінальною темрявою раптом з'являється сам Іоканаан: це розплата, помста і глузування над жіночими амбіціями.

Загалом, у постановці панують карикатура, фарс і кітч. Важко сказати, наскільки це співвідноситься з концепцією Р. Штрауса, хоча, нагадаємо, він же парадоксальний і

¹ Тільки танець семи покривал дещо випадає із такого контексту. Тут Саломея агресивна, збуджена й еротична. До речі, танець обставлений пишно, декоративно, із підтанцюванням, цілком у дусі палацу Ірода, у якому постійно бенкетують.

завжди прагнув бути сучасним. Хто знає, може, він зі звичайною іронічною посмішкою і сприйняв би цей спектакль, який у суто музичному відношенні був на високому рівні.

На завершення відзначимо, що парадоксальність, пов'язана з оперою Р. Штрауса «Саломея», нормативна для його натури і творчого методу загалом. Штраус-жартівник, Штраус-Тіль цілком свідомо розсипав блискітки своєї невичерпної дотепності у переважній більшості своїх творів. Яюсь, уже напередодні свого 60-річчя, він зізнався: «Я не виношу трагічної атмосфери сучасності. Мені хочеться створювати веселе. Це моя потреба»¹. На його думку, трагічне цілком уже вичерпав Р. Вагнер. І в «Саломеї» Р. Штраус пішов далі свого великого попередника: він наповнив міф іронією, точніше, самоіронією, що загалом завжди бентежило і обеззброювало критику. Адже мудрувати з приводу дотепності взагалі яюсь безглуздо, тому в «Саломеї» її намагалися просто не помічати. А Р. Штраус із ледь помітною іронічною посмішкою, «перехворівши» трагедіями (ще в «Електрі»), із блискучою композиторською майстерністю розповівши про них, «видужав» у комедії «Кавалер троянд», найбільш близькому для нього жанрі. А загалом, штраусівська парадоксальність, «потреба створювати веселе» на противагу всім труднощам дуже нелегкого часу завжди заражала і тепер заражає слухачів, мабуть, найбільш потрібним – оптимізмом, внутрішньою силою, радістю життя у «цьому кращому з усіх можливих світів».

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Ріхард Штраус / Асаф'єв Б. О музыке XX века / Б. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1982. – С. 119–122.
2. Эллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Эллман ; пер. на рус. Л. Мотылева. – М. : Азбука-Аттикус, Колибри, 2012. – 704 с.
3. Каверіна Л. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру) / Л. Каверіна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. – К., 2013. – С. 55–78.
4. Краузе Э. Ріхард Штраус. Образ и творчество / Эрнст Краузе. – М. : Госмузиздат, 1961. – 435 с.
5. Марек Дж. Ріхард Штраус. Последний романтик / Джордж Марек ; [пер. с англ. И. С. Маненок, Р. С. Бобровой]. – М. : Центрполиграф, 2002. – 398 с.
6. Маркези Г. «Саломея» Р. Штрауса [Електронний ресурс] / Г. Маркези ; пер. с нем. Е. Гречаной. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/salome.html>
7. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Ріхарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник : сб. ст. – Вип. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 214–245.
8. Письмо Густава Малера Альме Малер от 10 января 1907 г. // Малер Г. Письма: 1875–1911 гг. / Густав Малер ; [под ред. И. А. Барсовой; сост., коммент. И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова; пер. с нем. С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапобергской]. – СПб. : Изд-во имени Н. И. Новикова, СПб., 2006. – С. 563–565.
9. Письмо Р. Роллана Р. Штраусу от 14 мая 1907 г. // Ріхард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузиздат, 1960. – С. 82–84.
10. Письмо Р. Штрауса Р. Роллану от 5 июля 1905 года // Ріхард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузиздат, 1960. – С. 26–29.

¹ Роллан Р. Выдержки из дневника / Ромен Роллан // Ріхард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц. М. П. Волконского; ред. пер. И. И. Мугдусиева; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузиздат, 1960. – С. 161.

11. Роллан Р. Выдержки из дневника / Ромен Роллан // Штраус Р. Переписка. Выдержки из дневника / [пер. с франц.; вступ. ст. и примеч. А. А. Николаевой]. – М. : Госмузидат, 1960. – С. 105–165.
12. Росс А. Послушайте [Электронный ресурс] / А. Росс. – М. : Астрель: Corpus – 2013. – Режим доступа: <http://rusplt.ru/society/muzka-kompozitoy.html> – Дата доступа: 10.02.2015 р.
13. Соколянский М. Оскар Уайльд. Очерк творчества / М. Соколянский. – К. : Лыбидь, 1990. – 199 с.
14. Цодоков Е. «Саломея» Р. Штрауса. [Электронный ресурс] / Е. Цодоков. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/salome.html> – Дата доступа: 10.02.2015 р.
15. Штраус Р. Размышления и Воспоминания / Р. Штраус // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 181–194.
16. Шум А. Пьеса Оскара Уайльда «Саломея»: проблематика и вопросы поэтологии / А. Шум. – СПб. : Госуниверситет, 2007. – 41 с.
17. Del Mar N. R. Strauss. A critical commentary of his life and works / Norman Del Mar. – London : Barrie & Jenkins, 1978. – 552 p. (1962. – V. 1. – 286 p).
18. Gysi F. Richard Strauss / F. Gysi. – Potsdam : Athenaion, 1934. – 159 p.

Неболюбова Л. С. «Саломея» Рихарда Штрауса: на перепутьях парадокса. Розглянуто таку особливості творчої особистості і творчого методу Р. Штрауса, як парадоксальність, яка проступає на біографічному, життєво-побутовому, художньо-естетичному і творчо-музичному рівнях. За музичну основу аналізу взято оперу «Саломея», у якій поєднано всі основні види штраусівської парадоксальності. У зв'язку із «Саломеєю» порушено деякі проблеми творчості «генія парадокса» О. Уайльда. Наголошено, що феномен парадоксальності надає особливі можливості для контрастних інтерпретацій опери в театральних постановках.

Ключові слова: парадокс, музичний образ, симфонізація, психологізм, гротеск.

Неболюбова Л. С. «Саломея» Рихарда Штрауса: на перепутьях парадокса. Рассмотрена такая особенность творческого облика и творческого метода Р. Штрауса, как парадоксальность, проступающая на биографическом, житейски-бытовом, художественно-эстетическом и творческо-музыкальном уровнях. Музыкальную основу анализа составляет опера «Саломея», совмещающая все основные виды штраусовской парадоксальности. В связи с «Саломеей» затрагиваются некоторые проблемы творчества «генія парадокса» О. Уайльда. Делается вывод, что феномен парадоксальности дает особые возможности для контрастных интерпретаций оперы в театральных постановках.

Ключевые слова: парадокс, музыкальный образ, симфонизация, психологизм, гротеск.

Nebolyubova L. S. “Salome” by Richard Strauss: at the Crossroads of Paradox. The article investigates the characteristics of the creative persona and the creative method of one of the classics of the 19–20 centuries, Richard Strauss, in terms of his paradoxical nature, which reveals itself on the biographical, domestic, artistic, aesthetic, creative, musical levels. As a musical basis for the analysis, the opera “Salome” appears in the article as a model object that somehow crossed all major types of Strauss’s paradox. Along with “Salome”, the article addresses some problems of the work of the “genius of paradox” Oscar Wilde. It is concluded that the phenomenon of paradox provides special opportunities for contrasting interpretations of the opera in the theatrical stage productions.

Keywords: paradox, a musical image, symphonic, psychology, grotesque.