

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

АРХІТЕКТОНІКА «ТАНЦЮ СЕМИ ПОКРИВАЛ»**З ОПЕРИ РІХАРДА ШТРАУСА «САЛОМЕЯ»****КРИЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ**

Розглянуто феномен популярності опери Р. Штрауса «Саломея» в умовах нової парадигматики сценічного мистецтва, обумовленої переосмисленням творів доби модерну в контексті постмодерністської естетики. Здійснено комплексний міжгалузевий інтегрований аналіз музикознавчого, іконографічного, культурологічного, теологічного, соціального, психолого-фізіологічного компонентів твору. Визначено методологію ключових аспектів дослідження: особливості музичної драматургії — жанрово-стилістичний; контенту стародавніх розваг — історико-стильової реконструкції; створення психологічних портретів персонажів — системного аналізу; концепту танцю в опері — інтерпретаційний метод. Зіставлено лібрето опери з драмою О. Уайльда з виявленням відмінностей у вирішенні образу головної героїні: у драмі — дві «лінії Саломеї», в лібрето — три з додаванням «Танцю семи покривал» як важливої у розв'язанні конфлікту сцени, що уособлює історію трагічного кохання юної царівни. Досліджено особливості музичної драматургії танцювальної сцени в опері, окреслено дві протилежні точки зору щодо її ролі і місця в партитурі твору, думки композитора Р. Штрауса з цього приводу. З'ясовано характер танцювальних розваг при дворах стародавніх володарів, специфіку виконання танців альмей і гавазі, які могли послужити прообразом «Танцю семи покривал» у виконанні царівни Саломеї. Описано стилістику танців альмей, яка передбачала демонстрацію високохудожньої еротики, танців гавазі — вакхічного зваблення. Визначено, що в танцювальній сцені можливе поєднання означених протилежних зразків у контексті вирішення музичної драматургії номеру. Проаналізовано психолого-фізіологічні особливості віку Саломеї. З'ясовано її характерні риси, які пояснюють логіку вчинків юної царівни. Складено психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади, які безпосередньо або опосередковано впливають на специфіку інтерпретації танцювальної сцени. Визначено ключові аспекти архітектоніки означеної сцени, змістовне наповнення її частин, відповідність характеру виконання танцю їх контенту, що обумовлює наукову новизну дослідження. Зіставлено результати дослідження з сучасними втіленнями танцювальної сцени в опері. Виявлено їх часткову відповідність в чотирьох із п'яти частинах драматургії танцю, окрім розвитку дії. Доведено необхідність використання концепту різних галузей знань задля встановлення цілісної картини розвитку подій в означеній сцені.

Ключові слова: Ріхард Штраус, опера «Саломея», «Танець семи покривал», музична драматургія, архітектоніка танцю.

Постановка проблеми... На сучасному етапі розвитку науки вже доведена актуальність звернення до теми Саломеї в умовах постмодерністської культури; з'ясований вплив іконографічних джерел XII – початку XXI століття на пластично-хореографічне вирішення образу юної царівни у театральному мистецтві; проаналізовані режисерські та балетмейстерські модернові знахідки в інтерпретації «Танцю семи покривал» за драмою О. Уайльда, які заклали підґрунтя для трактування означеної сцени в музично-театральних виставах (Касьянова, 2021). Найбільш ґрунтовним, комплексним і перспективним дослідженням даного образу вважається аналіз його втілення в оперному творі, де синтез і взаємодія окремих видів мистецтв (музики, поезії або драматургії, співу, живопису, інколи — кінематографу, новітніх арт-технологій, хореографії, акторської майстерності тощо) спрямовані на створення цілісної музично-театральної вистави. У даному контексті особливий інтерес викликає «Саломея» Ріхарда Штрауса (1905) як смілива модернізація міфологічної основи опери, «... спроба вирішити у рамках біблійного та античного міфу проблеми сучасності, вийти на прямий контакт, діалог з аудиторією» (Мікеладзе, 1991, с.10). Одна з перших опер, в якій розроблені засади музичного експресіонізму і неокласицизму, «Саломея» поєднала в собі «... експресію художньої мови, нові музично-драматичні та сценічні форми впливу на аудиторію з найвидатнішими досягненнями попередніх епох і стилів класичного та романтичного мистецтва» (Мікеладзе, 1991, с.10), що спонукає необхідність нового наукового осмислення цієї тематики в умовах соціокультурних викликів сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Особливості музичної драматургії твору, специфіку її втілення у вокальних партіях досліджували Л. Каверіна (2013), Л. Неболюбова (2015), Г. Орджонікідзе (1984), частково охарактеризувавши музикознавчий аспект «Танцю семи покривал». У дисертаційному дослідженні Г. Мікеладзе (1991) на підставі музикознавчого аналізу розглянуто декілька режисерських версій трактування «Саломеї» в контексті музичного театру Р. Штрауса, але без огляду танцювальної сцени. Різні точки зору на місце танцювальної сцени в музичній драматургії опери висвітлені

в роботах Л. Каверіної (2013), Дж. Марека (2002), Є. Цодокова (2015), а також у спогадах композитора Р. Штрауса (1975).

Роботи Г. Абрамової (2003) та Е. Шпрангера (2003) з вікової психології та фізіології склали підґрунтя для створення психологічних портретів головних героїв опери. Бесіда журналістки Н. Горшкової з архімандритом Маркелом (2017) з приводу рясофільства послужила основою для встановлення причин хворобливого сексуального потягу Саломеї до Пророка, який став фатальним для Іоканаана.

Аналіз наукового доробку з означеної проблематики дозволяє констатувати відсутність комплексного міжгалузевого інтегрованого дослідження сучасних втілень танцювальної сцени в оперному мистецтві крізь призму театральної естетики постмодернізму.

Мета дослідження — визначити жанрово-стильову специфіку архітекtonіки «Танцю семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея» в контексті історичної реконструкції стародавніх подій, їх дотичності до трактувань твору в умовах сьогодення.

Завдання дослідження:

- 1) порівняти лібрето опери з драмою О. Уайльда для виявлення відмінності у вирішенні образу головної героїні;
- 2) проаналізувати особливості музичної драматургії танцю в опері, різні точки зору на його роль і місце в загальному контексті партитури;
- 3) з'ясувати контент танцювальних розваг при дворах стародавніх володарів, екстраполюючи його на характер виконання танцю Саломеї;
- 4) скласти психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади з визначенням їх безпосереднього або опосередкованого впливу на жанрово-стильову специфіку трактування танцювальної сцени в опері;
- 5) обґрунтувати ключові аспекти архітекtonіки означеної сцени на основі порівняння їх із сучасними втіленнями опери Р. Штрауса «Саломея».

Виклад основного матеріалу дослідження... Аналітичну базу дослідження склали: праця С. Худекова (2009) в контексті історичної

реконструкції танцювальних розваг при дворах стародавніх володарів; драма О. Уайльда «Саломея» (2010) та лібрето однойменної опери (Штраус, 2009) для з'ясування відмінностей у вирішенні образу юної царівни; стаття О. Касьянової (2021) з визначенням модернових пошуків та експериментів у трактуванні танцювальної сцени в драмі О. Уайльда, що лягла в основу лібрето оперного твору; фрагменти танцю з різних версій опери для виокремлення найбільш дієвих, перспективних прийомів і засобів виразності в умовах сьогодення.

У наукових дослідженнях пошуки нових пластично-хореографічних і пантомімічних засобів виразності танцю Саломеї, які відбувалися у драмі та балеті майже по усьому світу, завжди були успішними (Касьянова, 2021). Але найбільш складним виявився цей процес в опері, оскільки у ній постала проблема професіоналізму виконавиці одночасно у двох видах мистецтв — співі та танці. З цією проблемою не могли не зіштовхнутися ані Ж. Масне в опері «Іродіада» за Г. Флобером, ані А. Маріотте в опері «Саломея» за О. Уайльдом, які створили свої опуси до Р. Штрауса. Необхідність розв'язання цієї дилеми постала перед композитором, коли він вирішив написати свою «Саломею» після перегляду уайльдівської драми в Берліні, у Малому театрі М. Рейнгардта в листопаді 1903 року.

Створюючи в музиці образ Саломеї, Р. Штраус наповнив його протиріччями. Він не збирався робити з царівни іудейської ані закінчену еротоманку, ані хворобливу німфетку-неврастенічку. Вочевидь, композитор хотів показати зіпсоване дівчисько, яке виросло у розкоші та достатку, не знаючи відмови у своїх бажаннях, але яке по суті, завжди залишалося самотнім, без батьківської уваги, бо тим усякчас було не до неї. А скільки зараз таких недолюблених дітей, чиї заможні або владні батьки зайняті невідкладними справами, бізнесом, влаштуванням особистого життя, компенсуючи брак уваги і турботи до своїх нащадків дорогими подарунками, виконанням будь-яких їхніх забаганок? А потім, коли ті без батьківської ласки й уваги стають у дорослому віці жорстокими егоїстами, щиро дивуються: чому з них виросли моральні монстри, які не мають ані етичних заборон, ані співчуття, ані совісті? Чи не

криється одна із причин сучасного інтересу та популярності образу Саломеї в аналогічних проблемах батьків і дітей?

При порівнянні твору О. Уайльда з лібрето опери впадає в око різниця у кількості основних моментів розвитку «лінії Саломеї». У драмі О. Уайльда дві ключові сцени розкривають характер героїні, уособлюючи теми пристрасті та помсти: це сцени з Пророком Іоканааном (за грецьким правописом) та тетрархом Іродом. З приводу танцю тут тільки одна ремарка: Саломея танцює «Танець семи покривал», котра не надає жодного уявлення, яким чином царівна іудейська справила таке приголомшливе враження на Ірода, що він наважився віддати наказ відтяти голову Пророку. Але у бесіді Пажа і Сирійця є досить цікаве порівняння Саломеї з місяцем і голубкою, яка танцює у повітрі. «Тема голубки» стане родоначальницею цілої низки танцювальних тем Саломеї, пов'язаних із пластикою руху. «І це дуже важливо, бо пластичне начало, образ Саломеї, що реалізує себе у танці, ляже потім в основу драматургічного рішення оперного образу героїні» (Каверіна, 2013, с. 59). Тому в опері додається ще одна — третя «лінія Саломеї» — «Танець семи покривал», яка виконує важливе драматургічне завдання у розв'язанні конфлікту твору.

З приводу танцю Саломеї в опері Р. Штрауса існують дві протилежні точки зору. Прибічники першої вважали танцювальну сцену в опері дещо чужорідною, а музику вульгарною (Марек, 2002, с. 192), що являє собою декоративний вставний номер, доданий до партитури пізніше, доволі слабкий у музичному вирішенні, надуманий за ритмом (Цодоков, 2015, с. 7). Опонуюча сторона (Каверіна, 2013, с. 72) вважала танець дотичним музичній драматургії опери, таким, що розкриває історію трагічного кохання головної героїні. Сам композитор (Штраус, 1975, с. 187) визнавав танець важливим компонентом у драматургічному вирішенні оперного твору, який він разом із заключною сценою написав одним із перших. Думка Р. Штрауса про первісний музичний задум образу танцю, який сприяв подальшому написанню опери, дозволяє вважати його органічним, невід'ємним від дії складником, який не міг бути штучно доданим пізніше до партитури. Характер виконання цієї сцени

композитор уявляв як східний танець, більш серйозний і розмірений, цілком благопристойний, за можливості виконуваний на одному місці, ніби на молитовному килимі, з прикінцевим оргіастичним піднесенням для забезпечення динамічної виразності заключної арії Саломеї з фінальним екстазом (Цодоков, 2015, с. 8).

Працюючи над темою танцю, композитор написав музику для технічно складної хореографічної партії від початку вважаючи, що оперну співачку в цій сцені замінить дублерка — професійна балерина. Так і відбувалося під час перших вистав. Але різкий контраст між вокальним і пластично-хореографічним вирішенням партії-ролі двома виконавицями призвів до необхідності поєднання обох утілень в одній особі, що стало дуже нелегким випробовуванням для режисерів, балетмейстерів і співачок, враховуючи майже дев'ятихвилинну тривалість сцени. А це спонукало пошук нових синтетичних засобів виразності вирішення «Танцю семи покривал», спираючись на його концептуальне бачення композитором й відображене в особливостях музичної драматургії даного ключового епізоду опери.

Для запобігання режисерсько-балетмейстерських та виконавських похибок у трактуванні танцю Саломеї доцільно визначити його характерні ознаки в контексті історичного моделювання придворних розваг стародавнього Сходу, екстраполюючи їх на сучасні можливості оперної сцени. За свідченням історичних джерел, що лягли в основу монументальної праці С.Худекова(2009), у палацах заможних іудеїв часто-густо виступали єгипетські танцівниці – альмеї та гавазі, які кочували по різних державах, розважаючи своїм мистецтвом бенкетуючих багатіїв. Цілком ймовірно, що вони виступали і при дворі тетрарха Ірода, де їх мистецтвом могла захопитись присутня там Саломея, наслідуючи рухи танцівниць із Єгипту, оскільки відомості про наявність світських танцювальних шкіл у стародавній Іудеї відсутні. В Іудеї, як і в Єгипті, при храмах навчали майбутніх жриць мистецтву священних ритуально-обрядових танців, які неможливо було виконувати у будь-яких інших, тим паче дозвіллевих ситуаціях. У стародавньому Єгипті, на відміну від Іудеї, існували ще й корпорації альмей,

які готували танцівниць для придворних розваг фараона та його найближчого оточення.

Виходячи з композиторських ремарок про характер танцю Саломеї, спираючись на аналіз музичної драматургії сцени, можна провести аналогію між «Танцем семи покривал» та танцями альмей і гавазі. І хоча останні за стилем свого виконання були антагоністами, цілком ймовірний їх синтез у відображенні психологічних протиріч образу головної героїні при вирішенні її емоційних зламів.

Альмеї ще з часів фараонів вважалися «ученими», освіченими танцівницями, які досконало вивчали музику, обов'язково володіли звучним голосом, були обізнаними з різноманітними поетичними творами. Альмеї створювали дійства на історичну тематику з сивої давнини, розкриваючи їх зміст у співі та танці. У стародавні часи ні одне свято не обходилося без альмей. Під час трапези їх розташовували на особливій трибуні, де вони співали під акомпанемент музичних інструментів. Після її завершення вони спускалися до гостей та презентували їм хореографічні видовища. «“Таїнства любові” служили провідною основою при виконанні ними в мімічній формі цілих сцен із повсякденного життя. Гнучкістю тіла вони передавали найживіші відчуття, які, однак, не повинні були порушувати ані грації, ані загальної гармонії всього корпусу» (Худєков, 2009, с. 48).

Один із мандрівників початку ХХ століття так описував танець альмей часів Гомера, який він побачив у Луксорі. «Вона виконувала справжній танець альмей: у ньому всі па були проробленими за давніми традиціями та узгодженими з античними позами і рухами. Схожа на змію, альмея корчилася, звивалася та згиналася. Вона хиталася під тягарем пристрасних відчуттів. По закінченні танцю, знаходячись вже у стані знесилення, вона кидалася на коліна то до одного, то до другого із присутніх, набуваючи поз, що б'ють по нервах та роздражнюють. Усі рухи цієї жінки були цілковито художніми та не викликали того відразливого почуття, що відчувається при спогляданні артисток, які мандрують по трактирах міст середземноморського узбережжя, які варті жалю,

продаючись за копійки» (Худеков, 2009, сс. 49–50).

Під час виступу альмея оголяла верхню частину свого тіла, залишаючись у спідниці або шароварах та з прикрасами на грудях. Виконуючи «Танець живота», вона стояла непохитно на одному місці, то піднімаючи очі догори, то опускаючи їх донизу, симулюючи пізнану насолоду. Ноги її і корпус тремтіли від любовної жаги, надаючи можливість глядачам чоловічої статі отримати естетичне задоволення, втамувати своє лібідо. За стилем виконання танці альмей тяжіли до високохудожньої еротики, демонструючи найсуттєвіші рухи, пози, жести в естетично-прекрасних формах, що сприяло задоволенню любовних переживань глядачів, не провокуючи їх до нищих вчинків. Еротика — за визначенням психолога Е.Шпрангера (2003, с. 501) — естетична любов, при якій тіло людини сприймається як вияв душі.

Танці гавазі були повною протилежністю танцям альмей і вважалися сороміцькими. Їх характер виконання був занадто відвертим. Враження мандрівників від їх перегляду були неприховано фізіологічними: «Спочатку рухаються повільно, потім ритм збільшується; пози набувають зухвалості і насолода пристрастю передається виразною мімікою, жестами, позами. Танцівниця не соромиться, виказуючи свою плотську жагу так пристрастно, що під кінець вона падає в любовному трансі» (Худеков, 2009, сс. 55–56). Під час танцю гавазі скидали з себе одяг, залишаючись повністю нагими, виконуючи грудьми обертально-коливальні, оголеним животом — різноманітні хвилеподібні рухи, крутячи стегнами праворуч і ліворуч, потрушуючи причепленою до середини лона китицею. За стилем виконання танці гавазі тяжіли до неприхованої порнографії, демонструючи відверто тілесні хтиві рухи, пози, жести в брутально-зухвалих формах, провокуючих на низькі думки та вчинки.

Екстраполуючи отриману інформацію на танець Саломеї в опері, можна зробити деякі припущення з приводу його вигляду в контексті музичної драматургії сцени та ремарок композитора. За характером просування, окрім початку танцю з виходом Саломеї, він повинен виконуватися на обмеженому майданчику. По-перше, це відповідає баченню композитора: східний танець, по-

можливості, на одному місці, ніби на молитовному килимі. По-друге, за характером виконання у східних танцях пріоритет надається рухам рук і корпусу, ноги тільки «акомпанують» їм у доволі обмеженому просторі. У європейській танцювальній культурі, навпаки, домінують рухи ніг з активним просуванням у просторі, руки і корпус тільки «акомпанують» їм.

Для більш глибокого розкриття психологічного стану Саломеї під час танцю можливе незначне її просування на майданчику між тронем Ірода та цистерною, в якій ув'язнений Іоканаан. Це відповідатиме поступовому розвитку музичної драматургії сцени, в якій, по суті, розкривається історія трагічного кохання царівни, психологічний злам в її душі за нехтування першими любовними почуттями, що підсвідомо приводить Саломею до думки помсти і покарання кривдника, використовуючи пристрасть Ірода. Характер танцю — за баченням композитора — серйозний, розмірений, благопристойний. Саме такій характеристиці відповідає танець альмей, який і домінує у більшій частині сцени. Але ремарка Р. Штрауса — наприкінці танцю — «оргіастичний підйом» — говорить про можливість застосування у заключній частині сцени танцю гавазі — неприхованого тілесного плотського зваблення Ірода задля досягнення Саломеєю своєї потаємної мети.

Для композиційного моделювання хореографії сцени в контексті її музичної драматургії необхідно скласти психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади, які допоможуть визначити дотичні пластичні засоби виразності, котрі відповідатимуть характеру сценічного спілкування персонажів як впродовж театрального дійства, так і у цій його частині.

Аналіз мотивації дій Саломеї загалом та у різних частинах композиції танцю зокрема доцільно провести, спираючись на вікові психолого-фізіологічні особливості героїні (Абрамова, 2003, сс. 546–550). Даний вік (13–17 рр.) характеризує мрійливість, задумливість, спонтанну закоханість в особу протилежної статі, що виявляється у створенні статевих фетишів. У цей час особистість відчуває підвищену чутливість до запахів, у неї загострюється сприйняття кольорів, голосу як фактору душевних хвилювань. Спостерігається

захопленість новими почуттями та переживаннями, потяг до яскравого, бурхливого в особистих стосунках. Водночас віку Саломеї притаманний переломний характер душевного стану; підвищене, не завжди контрольоване збудження, що іноді приводить до підсвідомих несподіваних вчинків; немотивоване почуття сорому, неймовірна уразливість, особливо за обставин привселюдних обр'яз. У особистості виразно проявляються ознаки максималізму, що у деяких випадках можуть перейти у фанатизм з категоричним і радикальним вирішенням світоглядних проблем, «руйнуванням» будь-яких авторитетів як психологічною потребою, передумовою власного морального пошуку. У ряді випадків особи даного віку здатні тішитися своїми нещастями, якщо вони несуть з собою відчуття подолання перепон, неординарності у житті, можливості виокремлення своєї особистості з оточуючого середовища.

Щодо з'ясування природи хворобливого любовного інтересу та потягу Саломеї до постаті Пророка є пояснення теологів, які спираються на багатовікові спостереження цього явища з визначенням шляхів його подолання задля запобігання негативних наслідків для обох сторін. За трактуванням теологів (Бесіда Н. Горшкової з архімандритом Маркелом, 2017, с. 20) проблема закоханості у монахів та священнослужителів існує з давніх-давен. Дівчат та жінок, які зазнавали таких почуттів, називали рясофілками. Коли людина залишається наодинці зі своїми проблемами, вона шукає душевного заспокоєння у спілкуванні з пастирем, мимоволі захоплюючись його зовнішністю, голосом, достоїнствами. Церква радить рішуче боротися з означеними проявами, оскільки усе аморальне починається на рівні помислів, а потім людина все глибше і глибше провалюється у трясовину гріховності. Особистість, у якої немає мотивації для обмеження себе, переборення гріховних помислів, нерідко втрачає розум. Якщо вона не обмежує себе ні в чому, то неминуче стає жорсткою, незворушною, нездатною до співчуття, співрадісті. Коли людина зациклена на власній персоні, особистих бажаннях, вона стає хворою та небезпечною для спільноти.

Психологічні особливості віку Саломеї та церковні роз'яснення щодо

явища рясофільства дозволяють глибше збагнути й логічно обґрунтувати мотивації вчинків царівни іудейської у різних життєвих обставинах. Стає зрозумілим загострене сприйняття Саломеєю зовнішності Пророка («ти прекрасний»), його очей («вони подібні чорним озерам»), тіла («воно біле, немов лілії, <...> як сніг, <...> як слонова кістка»), волосся («воно подібне гронам чорного винограду»), уст («вони подібні гранату»), його голосу («твій голос п'янить мене»), запаху («він, мов кадильниця, що сходить дивними ароматами»), які характеризують її першу романтичну закоханість у людину-пастиря («я покохала тебе», «я жадаю твоєї краси», «я поцілую твої уста»). Водночас смертельна образа за нехтування її першим почуттям до Пророка як до чоловіка приводить головну героїню до несподіваного й непереборного бажання «зруйнувати» його авторитет, помститися, досягти своєї мети — задовольнити пристрасть до предмету любові, навіть, ціною смерті останнього. Тому лірико-поетичні порівняння зовнішніх рис Пророка набувають в устах ображеної та розгніваної Саломеї загрозливо-негативних характеристик: «твої очі жахливі, <...> вони як чорні дірки», «твое тіло відразливе, <...> воно схоже на тіло прокаженого», «твое волосся страхітливе, <...> воно схоже на клубок чорних змій». Такі метаморфози у настрої царівни свідчать про її глибоку душевну травму і обґрунтовують трансформацію образу головної героїні з лірико-романтичного до загострено-драматичного з переходом у трагічний, що неодмінно повинно бути відображено в хореографічній інтерпретації танцю.

На жаль, Саломея не змогла самотужки справитися зі своїми почуттями, і ніхто із оточуючих не допоміг їй розв'язати нагальну психологічну проблему. Привселюдно ображена («ти говорив зі мною, царівною Іудейською, як з розпусницею»), можливо, знаходячись у хворобливому стані тимчасового помутніння розуму, Саломея йде на тяжкий, згубний для її душі та особистості вчинок — поцілувати уста Пророка, якщо не живого, то мертвого. «Я поцілую твої уста, <...> я укушу їх зубами, як стиглий плід», «я прагну твого тіла», «ані вино, ані плоди не вгамують моєї пристрасті» — ці передостанні фрази Саломеї говорять про неадекватність головної героїні в оцінці своїх дій, неспроможність

її психіки витримати глибоке душевне потрясіння. Вважаючи головною причиною нехтування її почуттями відмову Пророка побачити її («ти закрив обличчя словами і прокльонами») Саломея щиросердно вважала: якби він її угледів, то неодмінно покохав би, бо «... таїна любові більше, ніж таїна смерті. Тільки любов має значення». Такими були останні думки головної героїні в момент душевного прояснення перед загибеллю. Увесь цей спектр душевних переживань Саломеї повинен знайти своє відображення у пластично-хореографічному вирішенні сцени як передбачення трагічної розв'язки сюжету.

У вирішенні хореографічної драматургії танцювальної сцени в контексті музичної неабияке значення мають психологічні портрети Іоканаана, Ірода та Іродіади, які хоч і не є безпосередніми учасниками танцю, але їх реакція на ті чи інші дії Саломеї, її візуалізовані марення та думки дуже важливі для композиційної побудови номеру.

На перший погляд, образ Іоканаана в опері вирішений скупко, однопланово, аскетично, як образ релігійного фанатика, що лякає усіх своїми страхітливими пророцтвами. Але, як і усі люди, створені з плоті і крові, відлюдники так само піддаються спокусам. Заради їхнього подолання вони віддаляються від мирської метушні, усамітнюються, ведуть праведний аскетичний спосіб життя, вгамовуючи свої тілесні бажання молитвою та суворими обмеженнями, що пригнічують плоть. Коли до праведника, як до пастиря, звертаються за розрадою, він знаходить потрібні слова, щоб вгамувати душевний біль людини, допомогти їй пережити горе, печаль. Якщо проаналізувати думки різних персонажів з приводу слів і дій Іоканаана, то вимальовується доволі неординарний психологічний образ Пророка. Перші протиріччя в його сприйнятті вже виникають при аналізі розмови двох солдат. Один з них вважає, що Пророк верзе якусь нісенітницю, тому треба заставити його замовкнути. Інший, погоджуючись, що його пророцтва страшні та незрозумілі, водночас вважає Іоканаана ввічливою, вдячною, святою людиною, у якої, не дивлячись на її молодість, багато прихильників і учнів. Доповнює цю характеристику перше враження Саломеї від зустрічі з Пророком: «Він такий худий <...>. Я впевнена,

що він такий же чистий, як місяць». Якось не вписується в образ релігійного фанатика і лексична конструкція звернення Іоканаана до молодого сирійця з запитанням, що за жінка дивиться на нього своїми золотавими очима з-під визолочених вій? І тут же, ніби схаменувшись, зовсім інше лексично-категоричне завершення фрази: «Я не хочу знати, хто вона... Хай вона піде». Характер даного звернення може говорити про душевний неспокій відлюдника від свого мимовільного, підсвідомого, чоловічого інтересу до дівчини, виявленого у поетичній формі, та спробу його подолання різкою відповіддю. «Випадає» з образу релігійного фанатика і стилістична форма спроб Іоканаана навести на розум молоду рясофілку, непокоячись за її душевний стан. Предтеча багаторазово намовляє царівну знайти Того, хто приходить до усіх нужденних, і просити Його про відпущення гріхів, перш ніж проклинає її за настійливі бажання поцілувати уста Пророка. Складається враження, що тільки вичерпавши усі можливості вмовлянь Саломеї змінити спосіб життя, використати достойно свій потенціал, Іоканаан починає рішуче боротися з проявами рясофільства прокльонами та відмовою у подальшому спілкуванні. Спираючись на цей аналіз, автор статті вважає, що пластично-сценічне втілення образу Іоканаана потребує більш глибокого психологічного осмислення.

Немаловажним для композиційної розробки танцювальної сцени вважається і психологічний портрет тетрарха Ірода, який давно переступив межу моральності та своїми діями став каталізатором трагічної розв'язки біблійного сюжету, відображеного в опері. Братовбивця, старий розпусник, сластолюбець, він, не соромлячись, домагається прихильності власної падчерки за присутності її матері — своєї жінки. Перше враження про Ірода вже складається з розмови каппадокійця і солдата, з якої стає зрозумілим, яким чином тетрарх одружився на жінці свого старшого брата, порушивши моральні забобони, вступивши в кровозмішний шлюб. Заради влади та задоволення своєї пристрасті він дванадцять років протримав брата у цистерні-в'язниці, сподіваючись на його природну смерть. Але, не дочекавшись, велів кату придушити його, не боячись покарання за вбивство, надавши тому перстень смерті. Ступінь ницості його

мислення характеризує порівняльний аналіз різного сприйняття вигляду місяця ним і Саломеєю. Саломея сприймає місяць як чистий, холодний, прекрасний своєю незайманою красою, який не дозволяє нікому осквернити себе, не віддаючись людям, як деякі богині. У Ірода місяць асоціюється з божевільною, п'яною, нагою жінкою, яка, вештаючись повсюди, шукає собі коханців. Не менш огидними виглядають його сластолюбні залищання до падчерки: він дивиться на неї своїми масними очима; бажає випити вина з чаші, якої торкалися її яскраво-червоні губки; доїсти фрукти з відбитками її маленьких зубок. Він, навіть, недвозначно пропонує Саломеї присісти поряд з ним, уступаючи престол своєї жінки — її матері, домагаючись прихильності царівни. Зрозуміло, що такі прилюбні залищання викликали у Саломеї ледь приховану відразу. Тому її несподівана згода потішити старого еротомана чуттєвим танцем, використовуючи його як засіб досягнення прихованої мети — помсти Іоканаану за знехтуване почуття, тільки загострює драматургічне завдання хореографічного вирішення сцени.

І, насамкінець, психологічний портрет Іродіади, гріховної подруги і дружини сластолюбного тетрарха, яка відіграє важливу роль у п'єсі О. Уайльда та, на жаль, відійшла на другий план в опері Р. Штрауса. На відміну від уайльдівського трактування її образу як чуттєвої, ображеної жінки, що страждає, в опері Іродіада постає одіозно-агресивною, жадібною, позбавленою будь-яких ідеалів особою, безхарактерною, безбарвною (Неболюбова, 2015, с. 43). Але якщо проаналізувати усі ключові події, які безпосередньо передують танцю та відбуваються одразу після нього, складається враження, що основним натхненником вбивства Іоканаана була Іродіада. Вона належить до того типу людей, які звикли вирішувати свої проблеми чужими руками. Подібно сірому кардиналу вона чітко розраховує можливий хід подій на багато кроків уперед та, вміло маніпулюючи людьми, як ляльковик маріонетками, поступово приводить їх до прийняття необхідного для неї рішення. Бачачи нездоровий інтерес свого чоловіка до падчерки як до жінки, розуміючи, що у будь-який час він може замінити її на престолі Саломеєю, Іродіада, як досвідчена інтриганка, починає

свою гру не на життя, а на смерть. Вдало маніпулюючи тетрархом, забороняючи сп'яніло-впертому чоловіку пристрасно дивитися на її дочку, вона влучно спровокувала розпаленого Ірода необачно дати слово при гостях і представниках Риму виконати будь-яку забаганку Саломеї в нагороду за танець. Побачивши дочку у збудженому стані неподалік в'язниці Іконаана, Іродіада підсвідомо відчула характер їх можливого спілкування. Розуміючи, на що здатна ображена жінка, тим більше аристократичного походження, вона інтуїтивно могла передбачити, яку нагороду може запросити її донька за свій танець. І хоча формально цариця забороняла Саломеї танцювати перед Іродом, але вона не могла не усвідомлювати, що та вчинить по-своєму, керуючись, насамперед, власними інтересами. Коли після танцю Ірод почав умовляти Саломею звільнити його від страшної клятви, дізнавшись про її ціну, Іродіада внутрішньо потішалася над чоловіком, зневажаючи його за боягузтво та нерішучість. Вимагаючи від Ірода виконання обіцянки, вона одночасно підбурює Саломею не уступати тетрарху, не відмовлятися від свого вибору, тим самим спритно маніпулюючи ними обома. Коли Ірод, знесилений словесною боротьбою з двома жінками одночасно, зрештою поступився, погодившись виконати клятву, Іродіада першою зняла з руки тетрарха перстень смерті, передавши його через солдата катові. У підсумку від загибелі Іоканаана виграла одна Іродіада: позбулася Пророка, який її привселюдно проклинав; усунула можливу суперницю, хоча і дочку; зайвий раз вказала Іроду на його місце, підкоривши тетрарха своїй волі. Цілком ймовірно, що роль Іродіади у сценічному вирішенні опери загалом й танцювальної сцени зокрема більш важлива і потребує значно глибшого осмислення.

Важливість танцювальної сцени у прикінцевому розв'язанні конфлікту оперного твору спонукає необхідність ґрунтовної розробки її архітектоніки, в якій повинні органічно поєднуватися всі основні складові композиційної побудови хореографії номеру: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Оскільки танець Саломеї є своєрідною історією її трагічного кохання, можна змоделювати розвиток подій по частинах його композиційної побудови в

контексті музичної драматургії сцени.

Експозиція танцю стрімка у музичному відношенні та надає можливість представити героїню, сповнену суперечливих почуттів після знехтування Іоканааном її коханням, як жінку, обурену жагою помсти. Характер танцю — динамічний, нервовий, близький до експресіоністичного.

У зав'язці музична тема змінюється на спокійний, розмірений, з нотками просвітлення характер, що звертає увагу глядача на початок історії: першу зустріч царівни з Пророком, її зацікавленість його особистістю, яка поступово переростає у закоханість з першими ознаками сексуального потягу та породжує риси майбутнього конфлікту. Характер танцю — лірико-романтичний, майже цнотливий, з поступовим переходом до лірико-драматичного.

У розвитку дії музика поступово набуває драматизму, який повільно зростає по висхідній. Ступеневий розвиток музичної драматургії свідчить про непростий характер спілкування Саломеї, яку охоплюють пристрасті, з Іоканааном, який умовляє юну царівну не піддаватися чуттєвим спокусам. Водночас у музиці цього компоненту архітектоніки танцю є умисні спади, які ніби-то повертають назад з метою накопичення засобів виразності для наступного її злету на більш високий ступінь. Вони ніби візуалізують спроби юної Саломеї повернутися до більш духовного спілкування з Пророком. Але під впливом суперечливих емоцій з наростанням музичної драматургії характер спілкування набуває загрозливих ознак конфлікту з прокльонами хтивої царівни, вирішення якого Саломея знаходить у бажанні помститися та досягти своєї мети у будь-який спосіб. Характер танцю з лірико-драматичного перетворюється на драматичний з окресленням еротичної стилістики.

Кульмінація — вершина музично-хореографічної дії, де вирішується конфлікт. Ступеневе зростання музичної драматургії досягає найвищої позначки і триває всього лише декілька тактів. Але саме у цей момент відбувається психологічний злам у душі Саломеї з прийняттям жахливого рішення — поцілувати уста Пророка всупереч його волі, нехай навіть мертвого. Характер танцю — поривчастий, експансивний, з чітким переходом від еротичного до

вакхічного.

Розв'язка — логічне завершення музично-хореографічної дії, є своєрідним підсумком подій, що відбувалися на сцені. Музична драматургія знову набуває стрімкого розвитку з окресленням теми зваблення Ірода, ніби скидаючи останню — сьому ризу сорому. Оргіастичний характер музики спонукає відповідний вакхічний стиль танцю із хтивими, визивними позами, жестами, рухами, які спровокують Ірода заради чуттєвого задоволення прийняти жахливе рішення — відтяти голову Пророку. Розв'язка танцю повинна стати своєрідним містком до останньої сцени опери — заключного монологу Саломеї.

За визначеною архітектонікою танцювальних подій найбільш вдалим сценічним вирішенням, на думку автора дослідження, є постановка «Саломеї» Р. Штрауса в Нідерландській опері, здійснена режисером Іво ван Хове у 2017 році. І хоча він трактував оперу не як міфологічну, а реальну історію про сучасних людей, але переніс стародавні події у сьогодення, їх вирішення в постмодерновій, неосинкретичній стилістиці було доречним завдяки вдало знайденим режисерським прийомам. Одним із них був відеосупровід уявної любовної сцени Саломеї та Іоканаана, що уособлював її марення під час зваблювального танцю перед Іродом. Водночас хореографічне вирішення розвитку подій було недостатньо концептуально розробленим, малозмістовним, що приводило часом до втрати темпоритму вистави і партії-ролі. Але в цілому режисерська версія вистави співпала з експресіоністичним характером задуму композитора та явила собою вдалий зразок переосмислення опери доби модерну в постмодерновій театральній естетиці.

Висновки.

1. Порівняльний аналіз лібрето опери з драмою О. Уайльда дозволив виявити відмінності у вирішенні образу головної героїні: у драмі — дві ключові «лінії Саломеї», що розкривають теми пристрасті та помсти; в лібрето — три з додаванням «Танцю семи покривал», який концептуально підводить до завершення історію трагічного кохання юної царівни і виконує важливе драматургічне завдання у фіналі опери.

2. Музична драматургія «Танцю семи покривал» в опері Р. Штрауса «Саломея» є своєрідним уособленням історії трагічного кохання юної царівни до Пророка Іоканаана, важливою складовою цілісного твору, написаною, за свідченням композитора, однією із перших, а не штучно доданою пізніше за думкою опонентів.

3. На характер розваг при дворі тетрарха Ірода могла здійснити вплив єгипетська танцювальна культура альмей і гавазі, які кочували по різних державах, розважаючи своїм мистецтвом багатіїв та простий люд. Стилїстика танців альмей передбачала демонстрацію високохудожньої еротики, танців гавазі — вакхічне зваблення. У танцювальній сцені можливе поєднання цих двох протилежних зразків у контексті вирішення музичної драматургії номеру.

4. На підставі аналізу музичної драматургії оперного твору, літературних та іконографічних джерел були складені психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади, які безпосередньо або опосередковано впливають на характер видозмін в архітектоніці танцювальної сцени, особливості її інтерпретації.

5. Спираючись на результати означеного аналізу, був з'ясований контент ключових аспектів архітектоніки танцювальної сцени, що став відображенням змін емоційного стану головної героїні, її психологічного зламу. Розподіл контенту за визначеними частинами музичної драматургії (експозицією, зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією, розв'язкою) дозволив окреслити дотичність характеру виконання танцю в кожній складовій. Співставлення результатів дослідження із сучасними втіленнями танцювальної сцени в опері свідчать про їх часткову відповідність. Разом з тим вони дозволяють визначити проблеми зі сценічним вирішенням частини музичної драматургії, пов'язаної з розвитком дії, її ступеневим зростанням, що потребує подальших досліджень означеної проблематики.

Перспективи подальших розвідок... Подальші комплексні міжгалузеві дослідження концепту архітектоніки танцювальної сцени в опері Р. Штрауса «Саломея» крізь призму новітніх досягнень у сфері музичного театру

сприятимуть більш повному та драматургічно обґрунтованому наповненню кожної її складової синтезованими засобами сценічної виразності, що тяжіють до неосинкретизму, задля розвитку сюжетної лінії та забезпечення художньої цілісності вистави.

Список використаної літератури і джерел

1. Абрамова, Г. С., 2003. Основные психологические новообразования человека в возрасте 13–17 лет. В кн.: *Возрастная психология. 4-е изд.* Москва: Академический проект, сс.546–550.
2. Каверіна, Л., 2013. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 106: Культурологічні аспекти сучасного музичного дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної*, сс.55–78.
3. Касьянова, О., 2021. «Танець семи покривал» з драми Оскара Уайльда «Саломея» в режисерських інтерпретаціях доби модерну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 1 (50)*, сс.117–132.
4. Марек, Дж., 2002. *Рихард Штраус. Последний романтик.* Москва: Центрполиграф.
5. Микеладзе, Г. В., 1991. *О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса.* Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Москва: ГИТИС.
6. Неболюбова, Л. С., 2015. «Саломея» Рихарда Штрауса: на перепуттях парадокса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 1 (26)*, сс.34–48.
7. Орджоникидзе, Г., 1984. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере). *Музыкальный современник, 5*, сс.214–245.
8. Почему нельзя?, 2017. Беседа Н. Горшковой с духовником Киевских духовных школ, преподавателем аскетике, архимандритом Маркелом (Павуком). *Аргументы недели, 9 (433)*, с.20.
9. Уайльд, О., 2010. *Саломея. Драма.* Москва: Фортуна ЭЛ.
10. Худеков, С. Н., 2009. *Всеобщая история танца.* Москва: Эксмо.
11. Цодоков, Е., 2015. «Саломея» Р. Штрауса. Режим доступа: <<http://www.belcanto.ru/saljme/html>> [дата обращения: 15.02.2015.]
12. Шпрангер, Э., 2003. Эротика и сексуальность в юношеском возрасте. В кн.: *Возрастная психология: Детство, отрочество, юность.* Москва: Академия, сс.500–506.
13. Штраус, Р., 1975. Саломея. В кн.: *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы.* Москва: Музыка, сс.186–188.
14. Штраус, Р., 2008. Саломея. В кн.: *Опера. 123 либретто.* Санкт-Петербург: Композитор, сс.269–270.

References

1. Abramova, G., 2003. The main psychological neoplasms of a person aged 13–17 years. In: *Vozrastnaja psihologija. 4-e izd.* [Age psychology. 4th ed.]. Moskva: Akademicheskij proekt, pp.546–550.
2. Kaverina, L., 2013. Opera «Salomeia» R. Shtrausa (do problemy osobystosti ta kharakteru) [Opera "Salome" by R. Strauss (on the problem of personality and character)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 106: Kulturolohichni aspekty suchasnoho muzychnoho dyskursu. Pamiati Liudmyly Kostiantynivny Kaverinoi*, pp.55–78.
3. Kasyanova, O., 2021. «Tanets semy pokryval» z dramy Oskara Uailda «Salomeia» v rezhyserskykh interpretatsiiakh doby modern ["Dance of the Seven Veils" from Oscar Wilde's drama "Salome" in the director's interpretations of the modern era]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 1 (50)*, pp.117–132.
4. Marek, Dzh., 2002. *Rikhard Shtraus. Poslednii romantik* [Richard Strauss. The last

romantic]. Moskva: Tsentrpoligraf.

5. Mikeladze, G., 1991. *On some trends in the musical theater of Richard Strauss*. Ph.D. in Art Criticism. Moskva: GITIS.

6. Neboliubova, L. S., 2015. «Salomeia» Rikharda Shtrausa: na pereputtiakh paradoksa ["Salome" by Richard Strauss: at the crossroads of paradox]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (26), pp.34–48.

7. Ordzhonikidze, G., 1984. «Salomeya» i «Elektra» Rikharda Shtrausa (k probleme ekmpressionizma v opere) ["Salome" and "Electra" by Richard Strauss (on the problem of expressionism in opera)]. *Muzykal'nyj sovremennik*, 5, pp.214–245.

8. Pochemu nel'zya?, 2017. Beseda N. Gorshkovoï s dukhovnikom Kievskikh dukhovnykh shkol, prepodavatelem asketiki, arhimandritom Markelom (Pavukom) [Conversation between N. Gorshkova and the spiritual father of Kiev theological schools, the teacher of asceticism, Archimndrit Markel (Pavuk)]. *Argumenty nedeli*, 9 (433), p.20.

9. Uajl'd, O., 2010. *Salomeja. Drama* [Salome. Drama]. Moskva: Fortuna EL.

10. Khudekov, S. N., 2009. *Vseobshhaja istorija tanca* [General history of dance]. Moskva: Eksmo.

11. Tsodokov, E., 2015. "Salome" by R. Strauss. Available at: <http://www.belcanto.ru/saljme/html> [accessed: 15 February 2015].

12. Shpranger, E., 2003. Erotika i seksual'nost' v yunosheskom vozraste. In: *Vozrastnaya psikhologiya: Detstvo, otrochestvo, yunost'* [Developmental psychology: Childhood, adolescence, adolescence]. Moskva: Akademiya, pp.500–506.

13. Shtraus, R., 1975. Salomeja. In: *Zarubezhnaja muzyka XX veka. Materialy i dokumenty* [Foreign music of the twentieth century. Materials and documents]. Moskva: Muzyka, pp.186–188.

14. Shtraus, R., 2008. Salomeja. In: *Opera. 123 libretto* [Opera. 123 libretto]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp.269–270.

OLENA KASYANOVA

ORCID ID: 0000-0002-8530-8156

Honored Artist of Ukraine,

Candidate of Art Criticism,

Professor of Opera Training and Music Directing

at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

ARCHITECTONICS OF THE "DANCE OF THE SEVEN VEILS"

FROM RICHARD STRAUSS'S OPERA "SALOME"

THROUGH THE PRISM OF HISTORICAL RECONSTRUCTION

The phenomenon of the popularity of R. Strauss's opera "Salome" is explained through the prism of a new paradigm of performing arts, which is due to the rethinking of works of the modern era in the context of postmodern aesthetics. A comprehensive intersectional integrated analysis of musicological, iconographic, culturological, theological, social, psychological and physiological components of the work has been carried out. The methodology of key aspects of the research is determined: features of musical drama — genre-stylistic; content of ancient entertainments — historical and stylistic reconstruction; creation of psychological portraits of characters — system analysis; the concept of dance in opera is an interpretive method. The libretto of the opera is compared with O. Wilde's drama highlighting differences in the image of the main character: in the

drama — two "Salome lines", in the libretto — three with the addition of "Dance of the Seven Veils" as an important scene in the conflict, personifying the story of the tragic love of a young princess. The peculiarities of the musical drama of the dance scene in the opera are studied, two opposing points of view on its role and place in the score of the work, the thoughts of the composer R. Strauss on this subject are outlined. The nature of dance entertainment at the courts of ancient rulers, the specifics of the performance of dances "Almeh" and "Ghawazi", which could serve as a prototype of the "Dance of the Seven Veils" performed by princess Salome is described in the article. The stylistics of the "Almeh" dances included a demonstration of highly artistic eroticism, and the "Ghawazi" dances a Bacchic seduction. In the dance scene, it is possible to combine these opposite patterns in the context to solve the musical drama of the work. The psychological and physiological features of Salome's age are analyzed, her characteristic features are explained, which could elucidate the logic of the young princess's actions. Psychological portraits of Salome, Jochanaan, Herodes and Herodias have been made, which directly or indirectly influence the specifics of the interpretation of the dance scene. The key aspects of the architectonics of the specified scene, the content of its parts, the correspondence of the nature of the dance performance to their content are determined, which determines the scientific novelty of the research. The results of the research are compared with modern incarnations of the dance scene in the opera, their partial correspondence is revealed in four out of five parts of dance drama, except for the development of the action. In the latter, there is a loss of tempo due to the mismatch between the gradual growth and decline of the musical drama of the dance scene with its choreographic embodiment. The necessity of using the concept of different branches of knowledge to establish a holistic picture of events in this scene is proved. Prospects for research of the chosen issues through the prism of the latest achievements in the field of musical theater, the attraction of modern interpretations to neo-syncretism are predicted.

Keywords: Richard Strauss, opera "Salome", "Dance of the Seven Veils", musical drama, dance architecture.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2021