

## ТРАДИЦІЙНИЙ ЯПОНСЬКИЙ ТЕАТР ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В ОПЕРІ П. МАСКАНЬІ «ІРИС»

Крізь прорізи в масці  
Очі актора дивляться туди,  
Де лотос духмяніє.

Мацуо Басьо

В сучасному мистецтвознавчому і культурологічному словнику активно застосовується таке поняття, як культурний діалог «Схід–Захід». Останні десятиліття інтерес до цієї теми не вщухає, а навпаки підсилюється, оскільки взаємодія двох відповідних культурних сфер є однією з ключових ідей сучасного постмодернізму. Згідно даної теми і в рамках цього діалогу проводиться велика кількість семінарів, лекцій, майстер-класів, виставок, концертів тощо. Повторне відкриття Японії у другій половині ХІХ століття призвело до справжнього культурного буму в Європі. Художні традиції, які були сформовані під впливом японського мистецтва, не втрачають своєї **актуальності** й у наш час. У зв'язку з цим **мета** даної статті – показати вплив традиційного японського мистецтва на західноєвропейський музичний театр.

Серед усіх видів мистецтв в культурно-історичному просторі Японії саме театр займає особливе місце. Японський театр – мистецтво, яке органічно поєднало у собі музику, танець та драматичне дійство. Завдяки наявності цих трьох складових радянський сходознавець М. Конрад порівнює традиційний театр Японії з такими складними музично-синтетичними видами європейського мистецтва, як опера та балет: «Виконання цих п'єс – на наш погляд – дуже близьке за своїм характером до нашої опери, оскільки актори на сцені переважно співають, або говорять мелодійним речитативом; з оперою зближує Но й наявність хору та оркестру. З іншого боку, спектакль Но багато в чому наближається до нашого балету, оскільки рухи акторів засновані на танці ...» [3, с. 11].

І навіть публіка, що відвідує спектаклі японського театру, багато в чому нагадує шанувальників європейської оперної сцени: «...Більш за все японська аудиторія схожа на постійних відвідувачів опери, які

приходять в театр не для того, щоб дізнатися, чи вийде Розіна за графа Альмавіву, а щоб насолодитися майстерністю улюбленого співака чи співачки» [6, с. 6].

Історія театру в Японії нараховує приблизно 1400–1500 років. Дослідники японської історії датують виникнення перших зразків театру в Японії VII–VIII століттями. Однією з перших форм стародавнього японського театрального мистецтва дослідники вважають прадавні містерії Кагура, які сформувалися на основі магічного ритуалу сонячного культу і були невід’ємною частиною синтоїстських обрядів та свят. Крім містерій Кагура, до ранніх театральних форм відносяться: Денгаку<sup>1</sup> – селянські пісні, на основі яких утворюються пісенно-хорові вистави; Гігаку – жанр, що поєднав в собі буддійські містерії з елементами народної комедії; Бугаку – хореографічно-культові вистави; Саругаку<sup>2</sup> – рання форма народного фарсу.

Якщо Кагура і Денгаку відносяться до, так би мовити, чисто японських театральних жанрів, то три останні різновиди потрапили до Японії з Китаю разом з буддизмом. Дослідниця японської історії Наталія Іофан у книзі «Культура стародавньої Японії», говорячи про появу театру Гігаку, наводить цитату з книги «Ніхонгі» – «Аннали Японії»: «...Муж із Пекче на ім’я Мінасі прибув у 612 році в Японію. Він сказав, що під час перебування в Го (Південний Китай) досягнув там мистецтво музики та танцю. Мінасі було поселено в Сакураї, де були зібрані юнаки, аби навчитись у нього цього мистецтва...» [2, с. 213].

Цікавим є той факт, що навіть у цих ранніх формах японського театрального мистецтва існували такі важливі елементи театральної вистави, як: сцена, оркестр, хор і навіть театральний реквізит (див. [2, с. 232]). Варто відмітити, що деякі з ранніх форм відійшли, а деякі існують і понині, але всі вони, тою чи іншою мірою, мали певний вплив на традиційний японський театр, який ми знаємо сьогодні, а в подальшому й на всю світову культуру.

Існує декілька форм традиційного японського драматичного мистецтва. Не маючи можливості більш детально зупинитися на цій дуже цікавій темі, надамо їх стислі характеристики.

---

<sup>1</sup> З японської – польове мистецтво.

<sup>2</sup> З японської – гра мавп.

**Театр Гагаку** – музично-танцювальний театр імператорського двору. Його історія налічує понад 1300 років. Гагаку виконувалися лише під час придворних подій, на які, звісно ж, пересічні японці не допускалися. Театр має прямі витоки від містерій і поєднує у собі три музично-хореографічні традиції: японську (саїбара, або сайбагаку), китайську (тогаку) та корейську (комагаку). До виконавського ансамблю театру входили співаки, танцівники та музиканти. Склад оркестру налічував близько ста виконавців. Оркестр поділявся на три групи: духові, струнні та ударні. Представники японської аристократії виступали в оркестрі Гагаку як солісти.

**Театр Но** – театр високої трагедії та піднесених почуттів. Він сформувався в XIV ст. та був театром виключно для самураїв та аристократії. Актори виступали в масках під акомпанемент ансамблю музичних інструментів і хору. Невеличкий ансамбль складався з бамбукової флейти *фуге* і трьох барабанів – маленького, середнього і великого. В п'єсі виступали декілька акторів, один з яких – головний герой (*сїте*), партнер головного героя (*сїмедзурє*), опонент головного героя (*вакі*), супутник вакі (*вакідзурє*). Текст драми в театрі Но напівпромовляється – напівспівається. Акторам допомагає чоловічий хор. Головні й допоміжні дійові особи грають в масках, зображуючи добрих і злих старих, буддійських і синтоїстських богів, жорстоких вояків, небесних красунь та ін. Маски театру Но передають «чисті» емоції, актори «розмовляють» за допомогою чітко регламентованих жестів та рухів.

**Театр Кьоґен** виникає водночас з театром Но, але якщо Но – це аристократичне мистецтво, то Кьоґен є більш прозаїчним театральним різновидом для простої публіки. Кьоґен часто пародіює високе мистецтво. За жанровим спрямуванням це комедія і фарс. На відміну від Но, який є передусім театром руху, в п'єсах Кьоґен головує слово. Також треба зазначити, що обидва театри співіснують поруч. Вистава театру Но триває приблизно 5 годин і складається з п'яти п'єс, в перервах між якими виконуються комедії Кьоґен. Дуже цікавим з точки зору паралелей, в тому числі і з типажами європейського оперного театру, є улюблений персонаж Кьоґену – слуга Таро: «Він хитрий і одночасно простакуватий, ледачий, але добродушний, нахабний і винахідливий. Класична пара у фарсі – Таро і Князь (даймьо), його господар, причому симпатії глядачів, природно, на стороні слуги» [6, с. 15].

**Театр Кабукі**<sup>3</sup> – найбільш поширений вид традиційного японського театру. Він виник у 1603 році. Всі ролі в ньому виконуються чоловіками<sup>4</sup>. На відміну від театру Но, в Кабукі на перший план виступає сценічна драматургія. Від таланту драматурга залежав успіх сезону. Сюжети бралися з буддійських притч і класики, але до найбільшого перевороту в театрі призвели сюжети, що були запозичені з сучасного життя. Героями цих сюжетів ставали звичайні люди з їх проблемами та переживаннями. Виступ акторів супроводжують хор та ансамбль музикантів, а панівну роль в музичному супроводі виконує сямісен<sup>5</sup>.

Також серед провідних жанрів в японському сценічному просторі існує ще три різновиди лялькового театру – театр Дзьорурі, Йосе та Бунраку. Найцікавішим з них є останній. Театр маріонеток Бунраку перебуває в постійному співіснуванні з театром Кабукі. Обидва театри часто використовують одні і ті ж самі п'єси в своєму репертуарі. Різниця полягає у тому, що в Бунраку дійовими особами є ляльки, а текст промовляє читець (гідаю) під акомпанемент сямісена. Ляльки театру – це «дорослі» герої, і їх «почуття» повинні сприйматися публікою без жодного глузування.

Впродовж більш, ніж півтори тисячі років традиційне японське театральне мистецтво, не зважаючи на його художнє багатство й різноманіття, розвивалося в замкненому культурному просторі, лише в межах національної (або, в кращому випадку, далекоазійської) культури, аж поки наприкінці ХІХ століття не відбувся його «дебют» на західноєвропейській сцені.

22 жовтня 1898 року глядачі римського театру «Констанці» мали змогу вперше побачити японський театр в європейській оперній виставі. Тут відбулася прем'єра опери італійського композитора П'єтро Масканьї «Ірис». Ідея використання театральної вистави як частини оперної дії не нова. Дослідниця творчості Дж. Пуччіні О. Левашова навіть говорить про те, що Масканьї копіює Р. Леонкавалло:

---

<sup>3</sup> З китайської – мистецтво співу та танцю.

<sup>4</sup> Цікаво, що родоначальницею цього театру є жінка – виконавиця релігійних танців на ім'я О-Куні.

<sup>5</sup> Сямісен – традиційний японський музичний струнний інструмент, схожий на лютню. Має три струни. Звук видобувається за допомогою плектра.

«Вірний традиціям веризму, Масканьї широко застосовує вигідні сценічні ефекти. Такою, наприклад, є сцена народної вистави в І дії, створена за зразком II дії “Паяців”» [4, с. 279]. Ми не будемо заперечувати спорідненість драматургічних прийомів двох італійських композиторів, але зазначимо, що вперше японська драма з’явилася на європейській оперній сцені саме завдяки П. Масканьї.

Сцена з японським театром введена композитором не лише як данина моді на все японське, і не лише задля екзотичного колориту – вона має важливе драматургічне значення. Перш за все, вона органічно вписується в загальний контекст дії та органічно доповнює картину повсякденного життя японців. По-друге, за сюжетом опери, саме під час вистави закоханий самурай Осака за допомогою Кіото, торговця живим товаром, викрадає доньку Сліпого – красуню Ірис, – і події, що відбуваються на сцені («театр в театрі»), слугують для них своєрідним прикриттям.

Зупинимося більш детально на епізоді, який відкриває сцену театру. Це невеличкий інструментальний дивертисмент, під час якого з’являються комедіанти. Він звучить на початку та наприкінці театральної вистави, створюючи своєрідну тематичну арку. Зазначимо, що подібні музично-драматургічні прийоми притаманні не лише європейській професійній музиці, а використовувались і в японському театрі: «Зазвичай виставам бугаку передував своєрідний інструментальний вступ, який за своїм мелодичним матеріалом значно відрізняється від музичного супроводу бугаку. Такого роду «дивертисмент» виконувався і в перерві між окремими номерами бугаку» [2, с. 226].

Партитура сцени з театром буквально перенасичена авторськими ремарками. Масканьї коментує майже кожен рух, що відбувається на сцені. Появі комедіантів передує наступна ремарка: «Лунають віддалені звуки сямісена, гонги, бубни та інші японські інструменти» [8, с. 62]. В оркестрі композитор передає тембри зазначених інструментів за допомогою *flauto piccolo*, *triangolo*, *timpani* та *incudine*. Завдяки обраному невеличкому складу ансамблю інструментів, Масканьї дуже влучно відтворює звучання оркестру саме сільського театру, на відміну від величезних придворних оркестрів театру Гагаку, у яких, як зазначалося вище, одночасно брали участь понад сто музи-

кантів. Також цікавим є вибір солуючого інструмента в цьому оркестрі, адже саме флейта є своєрідним «музичним символом» японського театру і вважається священним інструментом. Згідно японської легенди, богиня Аме-но Удзуме – покровителька театру та праматір синтоїстських жриць<sup>6</sup>, зробила флейту Фе з бамбуку, що виріс на священній «Горі Небесних ароматів» (див. [2, с. 224]).

Музична мова сцени появи комедіантів на перший погляд вирішена Масканы в суто європейських традиціях – солуюча флейта виконує стрімкі хвилеподібні пасажі у Мі мажорі на пульсуючому тонічному органному пункті цієї ж тональності [ілюстрація № 1].

*Ілюстрація №1. П. Масканы опера "Грис". І дія. Сцена появи комедіантів (фрагмент).*

**Allegro mod.** ♩=120

*div*

Piano *f con anima*

(8) *sf*

Дійсно, застосовані засоби виглядають гранично простими, і здається, що японська музична складова тут відсутня, але це не так. Дослідники-сходознавці вказують на наступні факти: «На відміну від китайського, японський звукоряд не є ангемітонним, тому що кожен

<sup>6</sup> Згідно легендарних японських хронік Ніхон съокі, саме богиня Аме-но Удзуме виконала перший ритуальний танець, викликаючи богиню Аматерасу (богиню сонця) яка, образившись на свого брата, сховалася від богів. Цей танець послугував появі містерій Кагура (див. [5]).

з його тетраходів має прилеглу велику терцію вгорі і півтон знизу. Три варіанти японської гама *xiradzьosi*, *kumoidzьosi* та *ivato* нагадують фрігійський лад в модифікованій формі раннього середньовіччя» [2, с. 231]. У тому ж джерелі наведено ще більш цікавий факт: «Традиційний порядок концертування гагаку відбився, зокрема, і на виконанні сайбагаку. За традиційної теорії в чергуванні (під час виконання) тональностей ріцу (відповідає мінорній тональності) та рьо (відповідає мажорній тональності) втілюється ритуальне парне протиставлення неба і землі, світла і тіні, високого і низького, чоловічого і жіночого, правого і лівого. Типовий зразок звукоряду сайбагаку в тональності ріцу зі звуком «мі» як тонікою у записі сучасними нотними знаками виглядає наступним чином: мі, фа, соль, ля, сі, до, ре, мі» [2, с. 232]. Отже, Масканьї, який не залучав до опери аутентичної японської музики, завдяки своїй інтуїції, фактично, якимось ірраціональним шляхом відтворює її традиції.

Наступна авторська ремарка дає характеристику головним та другорядним дійовим особам вистави: «Осака та Кіото, переодягнені мандрівними комедіантами (Кіото в костюмі батька Дії, Осака в костюмі Глора, сина сонця) – очолюють юрбу музикантів, гейш, серед яких і Дія, та самураїв» [8, с. 66]).

Як бачимо, Масканьї впроваджує тут нових персонажів, але всі театральні ролі виконують головні герої опери і навіть Дія – це одна з гейш, служниць Кіото. Також зауважимо, що автор опери вільно трактує імена японських персонажів. Так, наприклад, сина богині сонця Аматерасу звали Аме-но-ошидо-мімі. Композитор перетворює його довге і «неспівуче» ім'я на Глора (можливо, від італійської *gloria* – слава).

Спектакль, який розігрують «комедіанти», ніби в кривому дзеркалі передає обставини життя Ірис зі сліпим батьком. Якщо за головним сюжетом Сліпий любить свою доньку, то у сцені, що вигадали Кіото та Осака, батько ненавидить її і навіть хоче продати на ринку. На допомогу дівчині приходять Глор-Осака, який за авторською ремаркою: «...бере Дію в свої обійми, і вони підіймаються до гори, в нірвану» [8, с. 100]. Тут прослідковується пряма аналогія з фіналом опери, в якому Ірис гине, але Сонце призиває дівчину до себе, даруючи їй вічне життя.

Ще одна авторська ремарка, очевидно, найцікавіша, дає нам можливість визначити, до якого жанру належить японський театр, створений композитором та його лібретистом Луїджі Іллікою: «Музиканти встановлюють ляльковий театр з ширмами з боків» [8, с. 73]. Крім того, Ірис перед початком вистави на запитання батька відповідає, що грати будуть ляльки. Чи так це насправді? З першого погляду, все нібито зрозуміло: автор сам називає театр ляльковим, крім того в п'єсі використано побутовий сюжет. За цими ознаками ми вже можемо сказати, що це театр Бунраку, але жодних ляльок ми в опері не побачимо<sup>7</sup>. Також, як зазначалося раніше, текст в Бунраку промовляє читець, що озвучує кожную ляльку, тоді як в опері актори самостійно виконують цю функцію. В авторських ремарках Масканьї сам собі суперечить, коли говорить про *teatrino* – тобто ляльковий театр – і одразу ж зауважує, що актори з'являються в костюмах Глора, Дії та ін. Отже, за цими ознаками ми можемо визначити, що це театр Кабукі. Але, врахувавши загальну драматургію опери, можемо знайти і риси театру Кьоген.

Звісно, композитор і не повинен був достовірно відтворювати якийсь конкретний японський театральний жанр. Його фрагментарних уявлень цілком вистачило для того, щоб створити, в принципі, певний умовний образ японської вистави. А ми вже, аналізуючи, бачимо, що він поєднав ознаки театру Бунраку з театрами Кабукі та Кьоген, створивши збірний, комплексний образ японського театру.

Масканьї не ставив перед собою конкретної задачі щодо використання в опері автентичної японської мелодики. Про це говорить американський дослідник його творчості А. Маллах (Alan Mallach): «Масканьї зіткнувся із складними завданнями створення музичного союзу з мовою та візуальними образами лібрето Ілліки. На відміну від Пуччіні та його підходу до «Мадам Баттерфляй», у Масканьї не було ніякого інтересу до «підсолювання» його партитури автентичними японськими мелодіями. Його інтерес до японської музики був об-

---

<sup>7</sup> Зазначимо, що в режисерській версії Teatro dell'Opera di Roma 1996 року ляльки все ж таки присутні. За задумом авторів, сцена ділиться на дві половини: праворуч розгортається основна дія, де акторами є співаки, а ліворуч дія дублюється за допомогою ляльок у людський зріст.



межений створенням лише музичної фарби, відображеної у ляльковій виставі в першому акті і вступі до другого, де скрипка, флейта і арфа викликають в уяві таємничий східний колорит, музичну паралель до використаних Іллікою японських слів як декоративного елемента у лібрето. Масканьї був набагато більше зацікавлений у пошуку шляхів створення музичної атмосфери, яка була би максимально близькою до особливої вибагливості образів ар-нуво, що їх створив Ілліка» [7, с. 126]. Натомість опера перенасичена японською символікою, що ідентифікує цю загадкову країну; і саме сцена театру, на нашу думку, набуває тут статусу головного мистецького символу Японії.

Величезний вплив традиційного японського театрального мистецтва на європейський музичний театр не обмежується рамками лише єдиної опери П. Масканьї. У ХХ сторіччі ми побачимо його в творчості багатьох композиторів, таких як К. Вайль (опера «Der Jasager» – «Людина, яка говорить “так”»), Б. Бріттен (опера-притча для церковного виконання «Curlew River» – «Річка Керлю»), в тому числі й український автор В. Польова – балет «Гагаку». Проте, зразки японського театру ми побачимо й раніше, навіть не виходячи за хронологічні межі доби модернізму, а саме в «японській» опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Про це вперше говорить дослідниця Т. Гнатів: «Цікаво, що обидва аріозо Баттерфляй і епізод американського суду нагадують мініатюрні театралізовані сценки, які вона немовби “розіграє” перед Сузукі, а відтак перед Шарплесом, Горо, Ямадорі, що, очевидно, є притаманним японській театральній традиції» [1, с. 143].

**Висновки.** Отже, японський сюжет в творчості П'єтро Масканьї відкриває новий етап жанрового збагачення західноєвропейської опери доби модернізму та намічає шляхи його подальшого розвитку у добу постмодернізму. Можливо, своїми, скромними засобами, можливо, ще не надто переконливо щодо автентичності і переважно на рівні сюжету, але сюжету вже достатньо глибокого, Масканьї все ж таки відтворює специфіку японської культури, японські культурні коди.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Гнатів Т. Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»: на підступах до моноопери // Київське музикознавство. Вип. 18. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2005. — С. 138–144.

2. Иофан Н. А. *Культура древней Японии* / Н. А. Иофан — Москва : Наука, 1974. — 261 с.
3. Конрад Н. И. *Театр в Японии* / Конрад Н. // *Японский театр : сб. ст.* — Л. : Academia, 1928. — С. 9–12.
4. Левашова О. *Пуччини и его современники.* — М. : Сов. композитор, 1980. — 528 с.
5. *Нихон сёки – Анналы Японии : В 2 т. / [Пер. и коммент. Л. М. Ермаковой и А. Н. Мецзякова]* — Т. 1. *Свитки I–XVI.* — СПб. : Гиперион, 1997. — 496 с. (*Литературные памятники Японии. IV*).
6. Чхартшвили Г. *Театр на все времена* / Чхартшвили Г. // *Японский театр.* — СПб. : Северо-Запад, 2000. — С. 5–32.
7. Mallach A. *Pietro Mascagni and His Operas.* — Northeastern University Press, 2002 — 378 p.
8. *Mascagni P. Iris.* — *Riduzione per Canto e Pianoforte di C. Carignani / Libretto di L. Illica.* — Milano : Ricordi, 1898. — 308 с.

**ГОРОБЕЦЬ Р.** Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис» У даній статті розглядається проблема впливу традиційного японського театру на західноєвропейський музичний театр другої половини 19 століття в рамках художньо-культурного діалогу – «Схід–Захід». Прикладом для аналізу слугувала опера П’єтро Масканьї «Ірис».

**Ключові слова:** Японія, театр, опера, лібрето, авторська ремарка, сюжет, П’єтро Масканьї, Ірис.

**ГОРОБЕЦЬ Р.** Традиционный японский театр и его отражение в опере П. Масканьи «Ирис» В данной статье рассматривается проблема влияния традиционного японского театра на западноевропейский музыкальный театр второй половины 19 века в рамках художественно-культурного диалога – «Восток–Запад». Примером для анализа послужила опера Пьетро Масканьи «Ирис».

**Ключевые слова:** Япония, театр, опера, либретто, авторская ремарка, сюжет, Пьетро Масканьи, Ирис.

**GOROBETS R.** Traditional Japanese theater and its reflection in Mascagni’s opera “Iris”. This article discusses the problem of the influence of traditional

Japanese theater to the West European music theater of the late 19th century in the artistic and cultural dialogue – «East–West». Served as a model for the analysis of the opera by Pietro Mascagni's «Iris.»

**Key words:** Japan, theater, opera, libretto, author's remark, plot, Pietro Mascagni, Iris.

УДК 781.22 : 786.2

*Ирина Денисенко*

## **ФАКТУРНЫЕ ПРОГРАММЫ «PRÉLUDES POUR PIANO» К. ДЕБЮССИ: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ**

**Целью** статьи является выявление и систематизация типов фактурных программ в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси. **Объект** изучения – фортепианный стиль К. Дебюсси, **предмет** – его фортепианно-фактурная составляющая, реализованная в жанре прелюдии.

Исследователи творчества К. Дебюсси неоднократно отмечали «незаданность» звуковой формы его произведений, зависящую от «ощущения момента». Э. Денисов, ссылаясь на П. Булеза [10] и Ж. Брэле [11], определяет это качество формы у К. Дебюсси как ее характерную особенность. В строении фактуры его фортепианных сочинений также сочетаются конструктивная четкость с импровизационностью, что выражается, в первую очередь, через плотность изложения – не только по-вертикали, но и по-горизонтали (см. об этом: [8]). В качестве примера развития в рамках гибкого сочетания факторов плотности горизонтали можно привести прелюдии Первой тетради № 4 «Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir» и № 6 «Des pas sur la neige».

В первой из них сначала доминирует ритмический плотностный фактор (1–8 тт.). Постепенно он сменяется метро-группировочным (с 9-го т.). К концу же, в коде, в силу вступает группировка фактурно-структурных компонентов, приходящихся в большем количестве на те же единицы времени, что и в начале Прелюдии, за счет их разукрупнения (с 42-го т.). Аналогичный тип строения фактуры