

«ІРОД» І. ПОКЛАДА ЯК ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО РОК-ОПЕРНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Розглядаючи специфічні особливості індивідуального стилю композиторів, що мають у творчому доробку рок-опери, необхідно зупинитися на творі І. Поклада «Ірод». Ця рок-опера стала етапним твором не тільки для творчості самого композитора, а й для українського музичного театру в цілому. Широко застосовуючи свій дар композитора-мелодиста, митець у той же час звертається до методів постійного нагнітання експресії, що дозволяє виділити «Ірода» в якості окремого зразка втілення рис експресіонізму у рок-оперному жанрі. В зв'язку із значним творчим досвідом, який передував написанню рок-опери, важливим видається дослідити шлях та місце «Ірода» у загальному контексті життя і творчості композитора.¹

Важливим чинником у формуванні особистості митця був той факт, що І. Поклад здобув композиторську освіту у Київській консерваторії у класі професора А. Я. Штогаренка, педагогічна діяльність якого була дуже плідною. За роки викладання А. Штогаренко підготував понад двадцять композиторів, серед яких Ю. Іщенко, О. Костін, Ю. Шамо, В. Філіпенко та ін. Вибудувавши власну композиторську школу, А. Штогаренко, даючи повну творчу свободу, все ж таки певним чином проєкціонував свої мовно-стилістичні уподобання на учнів. Як зазначає Ю. Іщенко: «українська мелодика була звичайним способом його музичного мислення» [1], тож прищеплення любові до фольклору стало засадничим у педагогічній методиці А. Штогаренка.

Говорячи про І. Поклада, то фольклорне мислення стало вирішальним для формування власного композиторського стилю. Наскрізною лінією у його творчості іде народно-пісенне начало. Він так само, як і його викладач, не цитує народні мелодії, а створює оригінальні зразки із інтонаційним зануренням у автентичний мелос. Проте І. Поклад, як митець нового покоління, знаходить власні шляхи у неофольклорних

¹ Поклад Ігор Дмитрович (1941 р.н.) – український композитор, Народний артист України (1997), лауреат Шевченківської премії (1986), член НСКУ. Автор популярних естрадних пісень, музики до кінофільмів тощо.

пошуках. Він сміливо залучає риси сучасних масових жанрів, міського фольклору, можливості електронної музики та звукозапису.

Творчу спадщину композитора І. Поклада можна поділити на три основні напрямки: 1). пісні (близько 500); 2). музика для кінематографу (художні та анімаційні фільми); 3). музика для театру (мюзикли, дитячі вистави, музична комедія «Друге весілля в Малинівці», рок-опера «Ірод»)[6].

Серед театральних творів рок-опера «Ірод» займає особливе місце. По-перше, сам жанр рок-опери є у творчості І. Поклада одиничним; по-друге, ідея написання цього твору «виношувалася» композитором іще зі студентських років; по-третє, за масштабом творчого задуму та гостро драматичним сюжетом «Ірод» відрізняється від широко представлених мюзиклів.

В основі рок-опери – любовна драма біблійного царя Ірода і його другої дружини Маріамни. Історичні відомості щодо їх відношень було подано істориком Й. Флавієм. За його свідченням, Маріамну, з династії Хасмонеев, з метою врятування родини було заручено 42 року до н. е. із Іродом, проте весілля відбулося лише у 37 році до н. е., коли війська Ірода за підтримки римлян узяли штурмом Єрусалим [4, с. 121].

Під час політичної боротьби Ірода було знищено фактично усіх родичів Маріамни, що викликало у неї різку неприязнь до чоловіка, який її надзвичайно кохав. Маючи великий вплив на царя, Маріамна поводити себе гідно і сміливо виказувала Іродові свою відразу. Підбурюваний своїми близькими, яким не подобалася Маріамна, та в силу політичних обставин Ірод засуджує дружину до страти. Усвідомлення вчиненого, призводить до тяжких психологічних розладів у свідомості царя.

Ця історія неодноразово ставала основою для низки мистецьких творів у літературі, живописі, музиці та кінематографі. Апогеєм втілення сюжету на оперній сцені можна вважати XVIII ст. Це зумовлено відповідністю дії теорії афектів барокової опери. Серед найкращих зразків цього періоду опери «Gli eccessi della gelosia» (1722–1724) Т. Альбіноні та «Herodes und Mariamne»(1765) Г. Телемана.

В українській культурі інтерес до цього сюжету спостерігається на літературних теренах, зокрема у п'єсі «Ірод» Ю. Рибчинського та у лібрето О. Вратарьова до рок-опери І. Поклада. Цікаво, що О. Вратарьов і Ю. Рибчинський є багаторічними співавторами І. Поклада і представниками одного покоління творчої інтелігенції. Проте порівняльний аналіз «Іродів» виявляє суттєві розбіжності у використанні літературних першоджерел та розстановці смислових акцентів.

Зокрема у Ю. Рибчинського, крім історичних персонажів введено алегоричну фігуру Влади, яка стає удаваною суперницею Маріамни, а також, на противагу історичним фактам, ідеалізовані романтичні стосунки царського подружжя.

О. Вратарьов більш суворо дотримується історичної правди, проте вводить ряд вигаданих персонажів як то сліпець Агасфер, годувальниця Маріамни Рахіль, Воїн Маккавеїв Лука та царський кат Зосима Рваний Пес. Незважаючи на те, що головним питанням творів Ю. Рибчинського і О. Вратарьова є протиріччя в душі Ірода між почуттям кохання і бажанням влади, що спричиняє своєрідне роздвоєння його особистості, у рок-опері Вратарьова-Поклада трагізм цієї ситуації постійно підкреслюється, а музичне рішення додає рис експресіонізму. Не даремно відносини Ірода і Маріамни є фактично дзеркальним відображенням пристрасті Саломеї до Іоканаана, а обидва сюжети належать одному історичному проміжкові.

Роботу над партитурою рок-опери «Ірод»(паралельні робочі назви – «Ірод і Маріамна», «Цар Ірод») було розпочато у 2001 р. У першій редакції, яку композитор підготував для постановки у 2011 р. на сцені Харківського національного театру опери і балету, твір триває близько 2 год. Здійснено повний демо-запис опери, де головні ролі виконують сесійні музиканти. Проте існує чітка орієнтація на вокальні дані основного, сценічного складу виконавців. Зокрема партія Ірода розрахована на видатного українського баритона О. Магера. Мелодичний матеріал головної героїні також потребує широкого діапазону та вільного володіння технікою (класичне сопрано). Другорядні персонажі наділені менш складними партіями, у яких від виконавців вимагається емоційний драматичний спів та акторська майстерність.

У зв'язку із тим, що на момент написання цієї статті ще не відбулася сценічна постановка, яка, як правило, вносить деякі зміни у музичну тканину твору (зазвичай в першу чергу від очікування сценічного втілення страждає електронне аранжування рок-опери, саунд якого «застаріває»), за основу аналізу буде взято першу редакцію та демо-запис, що найбільш точно відображають саме авторський задум.

Звертаючись до структурного аналізу рок-опери, необхідно зазначити, що композиційно вона складається з 10 сцен, нерівнозначних за тривалістю та внутрішньою будовою. Деякі, як то Сцена №2 «Пленні Маккавеї», містять не тільки вокально-хорові номери, але й інструментальні фрагменти, що передбачають у сценічній версії пластичне та хореографічне рішення.

Рок-опера відкривається увертюрою. Вона має складну наскрізну форму, проте можна виділити 2 протилежні за змістом і музичним

матеріалом частини. Перша представляє собою інтродукцію і експозицію тем головних героїв, а друга – змальовує натовп і історичну атмосферу.

У першій частині вступні космічні звучання передують появі теми Ірода – низхідному катабасному зворотіві. Поступово, накопичуючи енергетику, композитор розвиває цей матеріал, вплітаючи у поліфонічну тканину східні мотиви та шумові ефекти. Вони готують появу другого головної лейттеми – теми Маріамни – яка стає ліричним центром увертюри. Неземний ідеальний характер героїні підкреслено тембром флейти Пана. Саме у увертюрі І. Поклад формує лейтмотивний і лейттембральний матеріал для всієї опери, протиставляючи легке звучання флейти Пана важкому тембру дисторшн гітари у лейтмотиві Ірода.

Перша частина увертюри асоціюється із експозицією сонатного *allegro*, де епіко-драматична тема Ірода – головна партія, а лірична тема Маріамни – побічна. Проте друга частина, яка, до речі, носить розробковий характер, зосереджена на інших образах і тематизмі. У ній композитор використовує ритм рок-н-ролу, надзвичайно посилює ритмічну основу, доводячи звучання до кульмінаційної точки. Таким чином він досягає відчуття органістичної дії на сцені шаленіючого натовпу, що протиставляється індивідуалізованим образам головних героїв.

Ірод і Маріамна, як діалектично пов'язані антиподи, стають носіями двох естетико-філософських позицій. Більш складним у цій парі є центральний образ Ірода, який поєднує риси тотальної тиранії як способу владарювання і життя та пробуджені коханням до Маріамни сентиментальні емоції. Маріамна ж стає уособленням чистої духовності, істотою, що приймає мученієську смерть, не поступаючись своїми переконаннями.

Експозиція образу Ірода – це аріозо з 1 сцени – «Не спится, покоя нет...», яка несе функцію монологу-роздуму. Асоціативно його можна порівняти за значенням із монологам царя Бориса з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. Проте у центрі монологу Ірода не державні, а глибоко особисті питання. Тривожний настрій передається за допомогою постійної пульсації пунктирного ритму, а у вступі на тонічному (с-moll) органному пункті почергово з'являються t^5_3 , зм. Γ^5_3 , Π_2 .

З вільного речитативу, який поступово накопичує експресію та пристрасність вислову, виростає зерно лейтмотиву, що пов'язаний із іменем коханої дружини Ірода Маріамни. Лейтмотив містить вузькі щемливі секундно-терцові ходи (es – d – es – c) і завершується на тоніці, яка посилює елемент статичності. Спочатку композитор кількоразово подає цей матеріал у 1 октаві, а згодом, у кульмінації – у другій:

32

нокзо-ву Ма-ри-ам на Ма-ри-ам-на

f

Ліричну лінію у розвитку образу продовжують фрагмент «Слышу голос твой серебристый» з 2 сцени, а у 3 сцені «Оргия» композитор використовує метод контрастних зіставлень – Ірод постає як носій розпусти, і агресивний монолог «Мой храм» відображає його крайній егоцентризм. У аранжуванні психологічний натиск передано за допомогою превалюючої ритм-секції та наближеного до важкого року звучання з розширеною функцією електрогітар.

Подальший розвиток образу головного героя відбувається у середньому розділі Сцени №7 – Дуеті Ірода і Маріамни. Пристрасні благання Ірода «Солги, согли, молю тебе, молю...» стають рефреном дуету та відкривають нову лінію особистої душевної трагедії царя – лінію нерозділеного кохання.

Гармонічно це підкреслено використанням зменшеного тризвука *g – b – des*, мелодично – ламентозними секундово-терцовими інтонаціями. Поруч із романтичною аріозною наспівністю у епізодах композитор використовує афектовану речитацію. Вона знову занурює слухача у сферу егоїстично-тиранічної інтерпретації головного героя. Але тим контрастніше сприймається повернення до рефреного епізоду, який характеризує Ірода як страждаючу особистість. Яскраво виражена мовно-стилістичними засобами боротьба двох сторін в образі Ірода – владно-тиранічної та любовно-трагедійної – завершується перемогою речитативного початку над аріозним, що є переломним моментом у психологічному портреті головного героя. Дует стає кульмінаційною точкою в розвитку та фактично передбачає трагічну розв'язку.

У Сцені №8 відбуваються діалоги між Маріамною та Іродом, Іродом і Зосимою, наслідками яких стає остаточне утвердження в думці царя необхідності вбивства Маріамни з метою позбавлення від особистих і політичних негараздів.

Дев'ята сцена – розв'язка – середовище крайньої експресії, душевної невірноваженості та нагнітання трагізму. Усвідомлення скоєного, призводить до розладів в свідомості царя. У його мові знову переважають аріозні інтонації, наспівність та лірика, які поступово переходять у афектовані вигуки та репліки. Динамічності сцені надає поява годувальниці Рахилі, яка повідомляє Іродові, що Маріамна на момент вбивства чекала від

нього дитину. Висловлюванням Рахилі притаманна затактова тріольна ритмічна структура, яку згодом у їхньому діалозі перейме Ірод.

У божевільному, вкрай агресивному стані Ірод вбиває годувальницю і Зосиму. Перемога тиранічного початку у його образі, яка відбулась у сьомій сцені, стала абсолютно знівельованою після реальної втрати об'єкту кохання – Маріамни. Душевно спустошений, головний герой звертається до Бога (Монолог «Где милость Господа была?»). Він по-новому філософськи осмислює вартість почуттів у своєму житті та їхнє значення.

126 **Moderato**

где ми-лость гос-по-да бы - ла е-му я храм воз-двиг и что же

Переважаючий від початку сцени *g-moll*, у монологі змінено на *c-moll*, який сприймається багатьма композиторами як одна з найбільш трагічних тональностей.

У фінальній сцені, яка структурно поділена на 3 частини: а). «Волхвы», б). «Избиение младенцев» (інструментальний епізод), в). «Смерть Ірода» (сольний фрагмент), – не відбувається суттєвих змін і трансформацій образів. Божевілля та загибель головного героя сприймається як логічне завершення наповненого жорстокістю життя.

В передсмертному монологі «Тени убиенных вижу в темноте...» Ірод знову звертається до вищих сил. Швидка речитація перемежається ламаними мелодичними побудовами із широкими інтервальними стрибками. У супроводі періодично з'являються хроматичні висхідні і нисхідні квартольні мотиви, які передають стан божевілля.

Дещо несподіваним з точки зору використаних мовно-стилістичних засобів є завершальний хоровий фрагмент рок-опери: у ньому легко простежити його тісний зв'язок із традицією православного літургійного співу. Гармонічна акордова фактура та шестидольний розмір, коливання між паралельним мажором і мінором, зупинки метро-ритмічної пульсації відповідно до тексту – усе це створює ситуацію стилізації. Дане трактування фіналу не є безпосередньо пов'язане із тематизмом рок-опери, тому його можна сприйняти як авторський коментар, який іде вже після завершення дії і її не торкається. Тут виникає алюзія до ролі хору в античних трагедіях – так само І. Поклад висловлює свою думку щодо героїв наприкінці рок-опери.

Роблячи центральною фігурою Ірода, композитор поляризує інтонаційну сферу Маріамни, підкреслюючи її абсолютну чистоту та витонченість. У музичній тканині її сольних фрагментів переважає баладність. Експозиція образу протягом перших 5-ти сцен відбувається переважно в діалогах, самотійності він набуває лише у другій половині рок-опери. Зокрема, Сцену №6 відкриває аріозо головної героїні «Не смолкая, по камням бежит ручей...». Прозорий інструментальний супровід створює атмосферу цілковитої ніжності і краси.

Рис лейтмотивності набуває колискова Маріамни з сьомої сцени «Рыжий козлик бродит в небе...». Цікавим є ладо-гармонічне рішення цього фрагменту. Композитор створює ситуацію майже суцільної ладової нестійкості, широко застосовує дисонантні співзвуччя (септакорди та їх обернення, затримки прохідних та не акордових звуків, тощо). Крім того тонікальний центр *a* стабілізується лише наприкінці першого періоду. Низхідні секундові інтонації, півтонові мелодичні ходи, перемінне використання натуральних та підвищених VI і VII ступенів (риси мелодичного мінору) – усе це заглиблює відчуття приреченості головної героїні разом із її ненародженою дитиною. Колискова має надзвичайне психологічне навантаження і за значущістю перекликається з Піснею Юродивого з «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

У подальшому дуеті з Іродом (сцена №7) в образі Маріамни вперше з'являються риси сильної та відважної жінки, яка не поступиться своїми переконаннями. Інтонаційна сфера Маріамни в цьому номері наближується до аріозного стилю Ірода, обидва вони фактично виступають як рівноправні суперники.

Молитва Маріамни з наступної сцени «Господи, Боже, я виновата...» тільки посилює відчуття приреченості. Після загибелі головної героїні у сцені № 10 звучить лейтмотив колискової.

Аналізуючи рок-оперу, неможливо не помітити яскраво виражені риси експресіоністичної естетики: загострене вираження трагічного, конфлікт головного героя з реальністю, невгамовна емоційність – усе це присутнє у музично-поетичному тексті твору. Також у концепції твору присутнє відображення загостреного суб'єктивного світобачення та бурхлива авторська реакція на дегуманізацію суспільства.

Музично-поетичний текст твору розкриває конфлікт головного героя з реальністю. В його партії швидка речитация перемежається ламаними мелодичними побудовами із широкими інтервальними стрибками, у ліричних моментах використовуються аріозні інтонації. Роблячи центральною фігурою

рок-опери царя Ірода, композитор поляризує інтонаційну сферу Маріамни, підкреслюючи її абсолютну чистоту та витонченість.

Серед ключових елементів експресіоністичної спрямованості рок-опери важливо підкреслити детальну розробку складних психофізіологічних станів персонажів. Усі герої (в тому числі другорядні) постійно перебувають на межі життя і смерті, кохання і ненависті, відданості і зради, реалістичного і неадекватного сприйняття світу. Сцени вакханалій, вбивства немовлят – як відображення історичного тла епохи, доповнюють соціально-психологічну картину.

У контексті жанрово-стильової приналежності твору особливої ваги набуває філософська концепція «нелінійної історії» одного з теоретиків експресіонізму Т. Адорно, який висуває тезу про збереження минулого через сучасне. Змістове та психологічне навантаження рок-опери І. Поклада абсолютно нівелює можливість віднесення даного твору до масової культурної індустрії, яка, на думку Т. Адорно, є лише «імітацією» мистецтва [5, с. 28].

Шляхом детального аналізу рок-опери можна дійти висновку, що експресіонізм як важлива складова світових культуротворчих процесів ХХ ст. в українському мистецтві спирається на національні традиції, «витоки яких сягають часів міфо-поетичного світоставлення» [2, с. 14].

Також варто зазначити, що маючи значний естетичний вплив на творчі пошуки у різних видах мистецтва протягом минулого сторіччя, дана стильова тенденція не вичерпала своїх можливостей і в умовах сьогодення, про що переконливо засвідчує рок-опера І. Поклада «Ірод». При чому у філософсько-естетичному аспекті «Ірод» І. Поклада ближче до творів періоду зародження експресіонізму, зокрема до останніх творів Г. Малера і опер Р. Штрауса, – ніж до зрілого експресіонізму ново віденської школи. Звичайно, що виражальні засоби та стильова орієнтація на рок-музику створюють абсолютно новий мікс, який виникає фактично через 100 років після згаданих творів в академічному напрямку.

Дослідник Л. Ришар ставить питання щодо часових та географічних меж експресіонізму. Не даючи однозначної позиції, він висуває одним із положень, що у широкому розумінні експресіонізм – стиль, який може виникнути в будь-яку епоху в будь-якій країні [3, с. 340]. Якщо трактувати музичний експресіонізм у такому широкому розумінні, тоді не виникає дисбалансу між мовно-стилістичними засобами сучасної естрадної музики, які використовує І. Поклад у «Іроді» і чітко сформованим уявленням про емансипацію дисонансу і еволюцію композиторської техніки нововіденців. І. Поклад, хоч і послуговується системою ладо-гармонічного мислення, в загально естетичному ракурсі все ж таки іде шляхом «мимовільного

розкриття внутрішнього світу», відчуваючи внутрішню необхідність як головний принцип творчості. Настрій рок-опери відповідає настроям експресіоністичної поезії: жах і обурення, журба і екстаз виливаються з величезною силою. Аналізуючи рок-оперу, неможливо не помітити присутність загостреного суб'єктивного світобачення та бурхливу авторську реакцію на дегуманізацію суспільства.

Якщо розглядати «Ірода» у контексті академічного музичного експресіонізму, то можна побачити, при багатьох відмінностях, багато спільного. Це й напружені дисонуючі акорди, хаос тутійних звучань, використання крайніх регістрів, незвичні мелодичні інтервали (особливо у партії головного героя), переривчастий ритм.

Поруч з утвердженням неоекспресіоністичних тенденцій у творчості багатьох відомих сучасних композиторів (К. Штокхаузена, К. Пендерецького та ін.), в українській музиці також можна виокремити оперні твори К. Цепколенка, О. Щетинського, близькі до цього напрямку. Тож рок-опера «Ірод» І. Поклада не є відірваною від загальних процесів у вітчизняному мистецтві, а є одним з оригінальних і самобутніх втілень даної естетичної платформи у межах «третього спрямування».

1. Кізлова О. «Неелітарний» Штогаренко / О. Кізлова // Газета «День», №187 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/panorama-dnyu/neelitarniy-shtogarenko>.
2. Кохан Т. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. / Т. Кохан / – К., 2002. – 19 с.
3. Ришар Л. *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка* / Л. Ришар / [Науч. Ред. и автор послесловия В. М. Толмачёв; Пер. с фр]. – М. : Республика, 2003. – 432 с.
4. Флавий И. *Иудейская война* / И. Флавий. – Мин. : Беларусь, 1991. – 512 с.
5. Хоркхаймер М., Адорно Т. *Диалектика Просвещения: Филос. фрагменты* / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. – М. : Медиум, 1997. – 310 с.
6. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.poklad.com.ua

Комликова Анастасія. «Ірод» І. Поклада как воплощение украинского рок-оперного экспрессионизма. Стаття розглядає преломлення естетико-філософських позицій експресіонізму в рок-опері І. Поклада «Ірод», також в ній аналізуються жанрово-стилістичні особливості даного произведення, його роль і місце в творчестві композитора.

Ключевые слова: рок-опера «Ірод», експресіонізм, І. Поклад.

Комлікова Анастасія. «Ірод» І. Поклада як втілення українського рок-оперного експресіонізму. У статті розглянуто втілення

естетико-філософських засад експресіонізму у рок-опері І. Поклада «Ірод», а також у ній аналізуються жанрово-стильові особливості даного твору, його роль і місце у творчості композитора.

Ключові слова: рок-опера «Ірод», експресіонізм, І. Поклад.

Komlikova Anastasiya. «Herod» by I. Poklad as the example of Ukrainian rock-opera's expressionism. The article is about esthetic and philosophical principles of expressionism in the rock-opera «Herod» by I. Poklad. It consists the analyze of genre and stylistic features of this composition. Also the author discovers the role and place of «Herod» in Poklad's creation.

Keywords: rock-opera «Herod», expressionism, I. Poklad.