

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ МУЗИКА
Докторска програма „Музика“

Цветанка Почеканска

*Игор Стравински и европейският музикален театър
между двете световни войни
(Приказка за Лиса и Едип цар)*

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител: проф. д-р Албена Кехлибарева

Град София,
2020

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Департамент „Музика“ – НБУ, състояло се на 29.09.2020 г.

Трудът се състои от въведение, две части, включващи 7 глави със съответни подглави и заключение в обем 250 страници, от които 240 с. основен текст и 5 стр. с приложения.

Цитираната литература включва 104 заглавия на български, руски, английски и немски език, в това число и сайтография.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на:

Материалите са на разположение в офиса на департамент „Музика“, НБУ.

Съдържание на дисертационния труд

ВЪВЕДЕНИЕ	4
ЧАСТ I. Теоретични основи и анализ на предпоставките за възникване на произведенията за музикален театър на Игор Стравински в периода между двете световни войни	
Първа глава: Ситуиране на проблематиката. Извеждане на методология и задаване на времеви рамки. Изследване на причините за настъпващите промени в европейския музикален театър	6
Втора глава: Трансформации и отхвърляне на съществуващите модели, които засягат музикално-театралната сфера в периода между двете световни войни	20
Трета глава: Модерността и влиянието ѝ върху европейския музикален театър	34
ЧАСТ II. Музикално-театралните произведения на Игор Стравински в периода между двете световни войни	
Четвърта глава: <i>Приказка за Лиса (Байка)</i> от Игор Стравински и поетиката на монтажа като част от експерименталните търсения на руския авангард от началото на XX век. Прилагане на епическите принципи в <i>Байка</i>	55
Пета глава: Еволюция и утвърждаване на епическата форма в операторията <i>Един цар</i>	112
Шеста глава: Игор Стравински и европейският музикален театър между двете световни войни. Специфика на проявата на епическия тип театралност в произведенията на руския композитор	169
Седма глава: Епическата същност на хибридните музикално-театрални произведения на Игор Стравински– <i>История на войника, Мавра, Персефона</i>	191
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	236
СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА	238
ПРИЛОЖЕНИЯ	240
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	244

Мотивите да бъде избрана тъкмо тази тема са свързани с практическата дейност на автора на изследването, както и с ангажираността му към създаването и участието в спектакъл върху творбата на Игор Стравински – *История на войника*. Връзката, която се обуславя с изследването се оформя от проблематиката, възникнала в процеса на реализацията на това представление и превръщането му в ценен опит за практическо удостоверяване и събиране на доказателствен материал, за предложените в дисертационния труд анализи, изводи и заключения.

Основната цел на изследването е да се потърси обединяващ признак, приложим към разноликите произведения за музикален театър на Игор Стравински, извън балетния жанр, възникнали в зададения условен период, заключен между двете световни войни. Важен момент е и обратният процес на предлагане на практически-полезна информация, базирана на връзката между теоретичните изводи достигнати в изследването и тяхното приложение.

Задачите, които изследването си поставя са породени от желанието да бъде осветлена една слабо проучена сфера, отнасяща се до обследването на драматургичните особености в двете централни за дисертационния труд творби: *Приказка за Лиса (Байка) и Един Цар*.

Обект на изследването и съответно на осъществените в него анализи, са споменатите вече произведения– *Приказка за Лиса и Един цар* като важен акцент е проследяването на причините за тяхното възникване, както и регистрацията на изключителното им несходство, спрямо съществуващите дотогава модели в европейския музикален театър.

Основната хипотезата, върху която се гради изложението, се формира от предположението, за наличие на **общ белег**, приложим не само към тези две творби, но и присъщ за крайно-своеобразните и оригинални музикално-театрални произведения на руския композитор, извън балетния жанр, ситуирани в условия период между двете световни войни.

Използван метод: той се основава на подробно обследване на сферата на европейския музикален театър и по-конкретно на естетическите причини за възникването на тези творби, с фокус върху предходния и избрания за изследването времеви период, както и регистрацията на промените, породени от бунта срещу традиционните и унаследени модели в периода на т. нар. *исторически авангард*. Приложен е метод на дедукция и съпоставяне спрямо централните за изследването творби- *Приказка за Лиса (Байка) и Един цар*. Основен довод са структурните изменения, които се откриват на драматургично ниво, както и тяхното проследяване, при съотнасянето на двете произведения.

Важен момент е проверката на валидността от получените резултати, който се постига, чрез приложение на откритията и към други музикално-театрални творби извън балетния жанр в избрания период като: *История на войника, Мавра и Персефона*.

Материалите, върху които се работи и са концентрирани изследванията и анализите и върху чиято основа се стъпва, за да се потвърди или отхвърли изградената хипотеза, както и върху които са приложени вече достигнатите изводи при проверката на достоверността им, са основно произведенията за музикален театър, извън балетния жанр на руския композитор Игор Стравински, създадени в условията между Първата и Втората световни войни.

Представените цел и задачи определят теоретико-емпиричния характер на настоящия дисертационен труд. Структурата му включва две части с въведение, изложение, което е оформено от седем глави, както и заключение с изведени близо десет приносни моменти, приложения и подробен списък на цитираната литература. Тя обхваща над 100 източника, от български и чуждестранни автори, както и нотни партитури и клавирни извлечения с преработки на цитираните творби, които са използвани в настоящата работа. Общият обем на дисертационния труд е 250 страници. Приложенията предлагат материали и скици от сценографски проекти и костюми към постановки на История на войника, реализирани в театрите: Диего (Парма) и Театро Малибран (Венеция), в чието създаване и представяне е участвал авторът на този труд.

Поради обема на изследването в настоящето изложение могат да се набележат само отделни щрихи и акценти, които да дадат една схематична представа за неговата същност. Основното му разделение е на две части, но пропорционално следва триединна вътрешно-структурна последователност с уводна част към проблематиката, същински анализ и последващо приложение на изведения доказателствен материал, с желанието за неговата проверка, чрез удостоверяване на достигнатите резултати

ВЪВЕДЕНИЕ

Традицията – това е родово понятие. Тя не просто се предава от бащи на деца, но преминава и през всички етапи на жизнения процес: ражда се, расте, достига зрялост и замира, но за да се възроди.
из Диалози – Игор Стравински

Логиката на историческото развитие ни кара да бъдат търсени корените на процесите, даващи тласък на изкуството на XX век в предхождащия го XIX век. Дали обаче бурните събития, войните и относително краткия период между тях предполагат едно изкуство, което би могло да се изолира или дори само дистанцира от тези явления. Отразена в новите търсения и естетически възгледи, динамиката на XX век изисква радикални промени. Едва ли може да се каже, че всяко произведение носи своя оригиналност и е плод на открития, но за голяма част от тях е вярно, че трудно се вписват в рамките на дадена стилистика. В този ред на мисли музикалното изкуство не прави изключение. Жаждата за обновление засяга и синтетичната природа на оперния жанр. Тя се усложнява не само чрез различните отношения между отделните компоненти, но и чрез влияния от други жанрове. Не случайно тъкмо през годините на второто и третото десетилетие на XX век, огромна роля играят произведения, които възникват не само в пределите на оперния жанр, а на музикалния театър изобщо.

Въздействието на театралните търсения по посока на условността, идеите на Б. Брехт, В. Майерхолд, Г. Крейг, А. Арто имат отражение върху все по-тясното взаимодействие между музикалния и драматичен театър. Като резултат на тези процеси могат да бъдат разгледани творбите на Игор Стравински: *Приказка за Лиса* – (1916 г.) и по-късно написаната *Един Цар* – (1926 - 1927 г.).

Новаторството в тези произведения набелязва тенденции, които имат силно влияние върху жанра на операта и върху цялостното развитие на музикалния театър. Тяхното конкретно проследяване и оценяването им в контекста на други значими

събития в западноевропейското музикално изкуство по това време е от особено значение за отправна точка на едно изследване, чиито граници могат да бъдат определени в периода условно заключен между второто и третото десетилетие на XX век. Подобно изследване не би се насочило главно нито само към исторически, нито към цялостен теоретичен анализ на посочените произведения и би било немислимо без да се докосне до проблематика от тези, както и от други области придаващи му интердисциплинарен характер.

Тъкмо така темата би се ситуирала вярно спрямо пъстрата палитра от художествени тенденции и явления от зората на XX век. За начална позиция може да се приеме зараждането и формулирането на нови и експериментални авторски идеи в цитираните творби.

Още веднъж е необходимо да се подчертае, че подобно проследяване не е изцяло концентрирано върху проблемите, които се поставят и третират в конкретните произведения, а от особен интерес е проекцията на заложените в тях нови черти, както и отражението им върху развитието на западноевропейския музикален театър.

Сливането на творческите достижения на композитори, поети, режисьори и обединението им около идеята за създаване на „нови“ произведения, отдалечаващи се от традицията, провокира желанието и фокусира вниманието тъкмо в тази посока.

Дали традицията има продължение или ще се осмисля само като избледняла ценност и как биха се обяснили тогава безкрайните експерименти ако тя не лежеше в основата им и не търсеше своята нова проява на живот?

ЧАСТ I.

Теоретични основи и анализ на предпоставките за възникване на произведенията за музикален театър извън балетния жанр на Игор Стравински в периода между двете световни войни.

Първата част има въвеждащи в проблематиката функции и се спира на промените в изследвания период настъпили или повлияли сферата на музикалния театър като обхваща материал разположен на 36 страници и приобщава следните три глави:

Първа глава: Ситуиране на проблематиката. Извеждане на методология и задаване на времеви рамки. Изследване на причините за настъпващите промени в европейския музикален театър.

Втора глава: Трансформации и отхвърляне на съществуващите модели, които засягат музикално-театралната сфера в задания период

Трета глава: Модерността и влиянието ѝ върху европейския музикален театър.

Първата част на изложението е посветена на задълбочено обследване на причините за настъпващите промени, засягащи сферата на западноевропейския музикален театър. Тяхното влияние се превръща в главна предпоставка за самото възникване на толкова разнородните произведения като тези на Игор Стравински.

Акцент в нея е предложеният анализ на проявлението на основни тенденции оказали влияние върху европейския музикален театър като:

- **Загуба на единство;**
- **Стремежът към автономия в изкуството;**
- **Крахът на хуманистичния идеал, както и резултиращата от него тенденция за епизация.**

Всички те са подробно разгледани и представени в рамките на първата част като са обследвани за настъпилите промени в следствие на влиянието им, както и превръщането им във фактор за генерираната коренна реорганизация в полето на европейския музикален театър и цялостно в изкуството от зададения период.

Поради изключително важното им място тук ще бъдат акцентирани две от тях:

▪ **Тенденцията към епизация:**

В началото на XX век настъпват промени довели до *засилена тенденция към епизация* в театралната сфера, която засяга и музикалния театър. Още от края на XIX век, в драматичната структура започват да се включват епически елементи, въпреки че в жанра на операта те са познати и далече преди това, но са имали съвсем друго значение.

Появата на разказ, включването на повествовател (Разказвач, Спикер, Четец или проявлението на самия автор), раздраматизират и прекъсват илюзията като пречат на идентификацията на зрителите. Подобна роля играят - присъствието на пролози, откъси от филми, фотоси, надписи, масови сцени и зонгове или пък промяната на декорите директно пред зрителите, както и редица други похвати. **Процесът на епизация** започва да се откроява още в края на предходния период като кумулира множество промени. Най-кратко, тенденцията има връзка с настъпването на генерални изменения в условията на живот, породени от различни фактори, както и е в пряка зависимост от **краха на хуманистичния идеал в изкуството.**

Необходимостта от представяне на по-цялостна визия за появилите се преобразувания, се отразява още в края на предходния период, чрез умора от съществуващите модели и желание за преосмислянето им.

Тези процеси се визуализират, както на структурно ниво в творбите за музикален театър, така и засягат цялостно битувания драматургичен модел. Ето защо, появата на страничен коментар, носи един не толкова субективен поглед, изискващ използването на друг вид технически инструментариум, както и нов подход на комуникация с публиката. А музикалният театър подобно на драматичния силно се повлиява и възприема тези изменения.

▪ **Дехуманизацията в изкуството:**

Като се изолира все повече от духовните потребности на масите, изкуството става недостъпно за тях. Нарушената комуникативност е важна особеност на модерното изкуство. А според испанския философ Ортега-и-Гасет, тя е плод на „дехуманизацията“ в изкуството. Един съществен белег за настъпването ѝ е феномена на разпад на диалога. Обръщането на Стравински към епическия тип театър е обусловено тъкмо от убеждението му, че принципа на диалога в голяма степен може да се счита за изчерпан. Това усещане има своите корени извън театъра и в голяма степен е израз на кризата в междучовешкото общуване.

С призива за „смъртта на субекта“ се регистрира и една посока на деградация в присъствието на буржоазния индивидуализъм, на която се гледа като на нова свобода за твореца.

ЧАСТ II.

Музикално-театралните произведения на Игор Стравински извън балетния жанр в периода между двете световни войни.

Тази част включва четири глави и има общ обем от 181 страници, в които се набляга на резултатите от анализа на драматургичните особености в *Приказка за Лиса и Едип цар*, както и се проследява наличието на епически черти и структура, за да се обследва степента на нейното проявление. Определя се единен признак за принадлежност към **епически тип театър**, който се разграничава от понятията използвани при Б. Брехт. В последната седма глава се реализира проверка на валидността му спрямо творбите- *История на войника, Мавра и Персефона*.

Четвърта глава: *Приказка за Лиса (Байка)* от Игор Стравински и поетиката на монтажа като част от експерименталните търсения на руския авангард от началото на XX век. Прилагане на епически принципи в *Байка*.

Граничната зона между XIX и XX век, осветлява монтажа като феномен, който надхвърля приложението, което му отрежда проходащото киноизкуство. В по-късните теоретични изследвания на С. Айзенщайн, монтажната мисъл ще се утвърди и превърне в широкоспектърен принцип. Характерно за руския терминологичен обхват на понятието за *монтаж* е наблягането върху технологичното сглобяване на отделните части, което се отразява от подбора на конкретните елементи.

Акцент в него получава разкриването на съвършено друга естетика, която се основава на съпоставянето на два фрагмента, при което на преден план излиза проблематичността между тях. Нейните фундаментални основания до голяма степен се удостоверяват в посткантианската рефлексивност. Според теорията на П. Бюргер всяко авангардно произведение на изкуството трябва да съдържа: *изкуствено образование*,

артефакт. И в това отношение монтажът може да се счита за основен авангарден принцип (Бюргер, 2014: 112).

Понятието за *балаган* се свързва повече със самия акт и е своеобразно проявление на сценичното действие. Използва се също и за малката пристройка, навес или изграден дървен заслон, който е типичен за представленията по панаири и пазари в по-големите градове на Русия. До XVIII-ти век с названието балаган се свързва дейността на: пътуващи актьори, мимове, жонгльори, акробати, кукловоди и смешници, за които хуморът е оръжие за промяна. През XX век авангардните творци и режисьори, въздигат от забравата *балаганния възглед*, но вече като остра критика на установените модели в театъра. Към нея можем да причислим и опониращото на признатото изкуство- лубок. Така ще се достигне до стилизация на чертите на народните балаганни зрелища от представителите на авангарда в желанието им да ги противопоставят и използват за преодоляване и обнова на предходни направления и форми. Балаганът като празнично-карнавално народно зрелище се представя по панаири, площади, и други широко достъпни места. Важни особености са неговата масовост и осъществяваната директната комуникация с публиката. Майерхолд също потвърждава необходимостта от *балаганния светоглед*. В него той вижда бъдещето на един театър, освободен от натрапените му догми на драмата като форма, унаследена и узаконена още с правилата на италианските поети от Ренесанса.

Появата на *Приказка за Лисицата, Петела, Котарака и Овена (Байка)*, става през есента на 1916г., само четири години след написването на манифеста¹ на Майерхолд– *Балаган*(1912г.). Осъществена по модел на балаганния театър, тя представлява своеобразна критика към театъра като институция, както и реализира една нова концепция за отказ на институционалния музикален театър. В това отношение *Байка* трудно може да се каже, че е резултат само от ограниченията около войната. Следващата стъпка, която Стравински прави в тази посока, е съобразена

¹ Всъщност статиите на Майерхолд са две съответно завършени през 1912г. и 1914г.

отново с балаганното начало и се провежда чрез идеята за пътуващ музикален театър, проявена в *История на войника*. *Байка* предвижда малък оркестров състав от: флейта (дублирана с пиколо), обой (дублиран с англ. рог), фагот, кларинет (пиколо кларинет, кларинет А, кларинет В), 2 валдхорни (F), тромпет (А и В) и струнен квинтет (2 цигулки), тимпани, триангел, голям и цилиндричен барабан, чинели, дайре със и без звънчета, цимбал (или пиано). Освен пантомимно представените роли, вокалното им покритие се осъществява от певци, които, според ремарка на автора следва да заемат места в оркестъра. Съществуващото условно разпределение на вокалните партии в произведението, спрямо сценично представените пантомимични роли се изгражда по предварително зададено съответствие: тенор-I и тенор-II са Петела и Лисицата, а бас-I и бас-II, отговарят на ролите на Котарака и Овена². Това обвързване обаче бива нарушавано от автора, с което се създава възможност за объркване като например във второто изложение на повтарящата се сцена на „примамването“, където в диалоговата структура с участието на Петела, партията на Лиса бива подменена (2т. преди ц.46 - 48 или ц.50 - 51). Нейната роля вокално търпи промени като има неочаквани проявления във фалцетните реплики на бас-I³. Монтажно създаденият текст от различните фолклорни приказки(басни) и тяхното последвало дооформяне, не само подчертават направата, но и показват преднамереното осветляване на художествения похват, както и присъствието на нещо „външно“. Така с появата на един невидим изобретател, се разпада единството и цялостната конструкция на творбата, встъпва в явно нарушение с постулатите на класическата драматургия, според които автора не бива да се заявява. В нея монтажно ще се вплитат различни драматизирани откъси от приказки за животни, с което допълнително ще се потвърди това заключение. Обръщането към традицията на актьорите-скоморохи в произведението на Стравински е косвена, но не е случайна. Тя е свързана с появата на фигурата на Разказвача, която в *Приказка за Лиса* е още скрита и невидима за сценичното представяне, но това ще се осъществи на следващ етап в музикално-

² Означенията са на Стравински (Remarque generale).

³ Партията може да се изпълнява и от баритонов глас.

театралните произведения на композитора.

Една важна разлика е необходимо да бъде отбелязана между персонажа на балаганния дядо и скомороха-монах. Тя е свързана с организирането на панаирните представления на площади и други централни за населените места части, където контрола върху тях е бил доста засилен. Това ще повлияе и промени изявата на актьора-скоморох и неговата дълбоко критична позиция срещу властта и църквата, която впоследствие ще бъде закодирана и смекчена в изявата на персонажа на балаганния „дядо”. Оттук последният ще придобие нов облик и допълнителни черти с несериозен и комичен уклон. Поведението му ще се преосмисли към все по-изявена театралност, а към атрибутите му ще се появят реквизити, които да наблягат върху забавната страна от неговата изява. Това го превръща повече в смешник, който не бива да се взима твърде на сериозно, докато публиката, предимно от по-големите градове, става все по-многобройна, а социалната критика се налага да бъде прикрита зад комичното в едно весело представление. Така образността на балаганния дядо силно се изменя към карнавално-смешното. Поради тази причина темите му стават на пръв поглед лекомислени и често занижени до ежедневно или до празничното веселие, ритуали и хапване. Не случайно в *Байка* тъкмо тази тематика е силно застъпена и превърната в съставна част, характеризираща речта на невидимия разказвач. Тя е вплетена много ефектно и във финала на историята-басня. Накрая на приказката разказвачът неочаквано ще се разкрие и ще отправи директно към публиката заключителна си реплика: *Вот вам сказка! А мне кринка масла!* (Strawinsky,1917:62).

Така Стравински ще се обърне към модела на балаганния театър, който ще представи в *Приказка за Лиса*.

Важен елемент от него ще са заимстваните фолклорно-поетични текстове, които композиторът ще третира по особен начин при създаване на музиката си. Въпреки, че материалът му ще е сглобен от различни източници, той ще продължава да се характеризира с присъстващата в него рима. Тя е характерна част от балаганната реч, с която се набляга на външната, звукова страна на думите и дори може да ги освободи от старите им значения като сътвори нови, необичайни такива.

Стравински ще използва тази възможност, за да направи тяхната употреба по-ярка, необичайна и изостряща вниманието. Подобен похват носи присъщата за авангардистките течения употреба. С него на езика се гледа като на източник на богатство и обнова, извън клишираната му употреба. По този ярък начин стават видими анти-литературните тежнения, които обуславят желанието на автора да се насочи към източници, базирани в недрата на вербалното народно творчество. Същевременно той ще вплете в текста диалектизми, алогизми, скоропоговорки и други подобни като манипулира сонорно речта за сметка на съдържателния ѝ семантичен код. Ономатопои като *Тюк-тук*, които изобразяват звуците на гуслата, галантно съобщаващи на Лисицата за появата на Овена и Котарака във втората сцена с появата на „приятелите” на Петела (от ц.62 до ц.71), както и в завършващата част на скоропоговорката- прибаутка: *Сьом, сьом, сьом- пересьом*, изпълват със забележителен колорит и подчертават уникалността и фонетичното богатство на езика. От друга страна, говорните реплики, викове и други подобни изяви в корпуса на творбата отчуждават и разкъсват действието особено в драматизираните части и пречат на идентификацията на зрителя.

Байка е структурирана от седем части и може да бъде видяна в следния табличен вид:

1.Част:	Шествие1./ пролог Поява на актьорите	A
2.Част:	Интродукция-експозиция	B
3.Част:	Първа история с Лиса	C
4.Част:	Разделителна част: разказ- скоропоговорка	D
5.Част:	Втора история с Лиса	C1
6.Част:	Заклучителна част с поука: Подигравателно- иронична песен	D1
7.Част:	Шествие 2./ = 20 такта от A	A1

Естетическото присъствие на автора ражда огромна промяна по посока на епическия тип театър и епическата драматургия, а с появата на фигурата на разказвача, ще се появи и възможността да се преорганизира диалога под формата на разказ: *диегезисът измества мимезиса, персонажите излагат фактите, вместо да ги изиграват. Изходът от драмата е предварително известен, честите прекъсвания,... възпират нарастването на напрежението. Играта на актьорите също подсилва чувството за отдалеченост от събитията и за неутрално, безпристрастно повествование* (Павис, 2002:100). По този начин в резултат от настъпилите процеси на епизация не само в драматичните, а и в музикално-сценичните творби, произведението ще може цялостно да се определи освен като експериментално, но и като осъществено съобразно принципите на **епическия тип театър**⁴. Към тази мисъл насочва и заложената в структурата на творбата басня, чийто фундамент безспорно спада към епическите жанрове. В нея монтажно ще се вплитат различни драматизирани откъси от приказки за животни, с което допълнително ще се затвърди това заключение.

В структурата на *Байка* присъстват още и други форми на комичния жанр, чиято разновидност е близка със скоропоговорката: *това са кратки стихотворни построения, съдържащи в себе не повече от четири строфи... В народния обичай те се включват в игрите, при които един от участниците изрича някаква дума, а друг добавя друга и след него всички играещи изричат своите думи във все по-ускоряващо се темпо и последователност* (Стравинский, 1971: 107- 108).

Тези форми рязко ще прекъсват и отчуждават действието, заедно с включването на разказ за вече протеклото и изложеното в диалозите. Тъкмо така с повторно предаване, но с критично-поучителен уклон на случилото се, ще завърши първата част от историята за „примамването” на Петела от Лисицата (от ц.27 до ц.41), (Strawinsky, 1917: 19-29). Съществена особеност в концепцията на Стравински е съзнателното създаване на една усложнена конструкция. В нея обръщайки се към баснята, той

⁴ Важно е да бъде пояснено, че понятието е обвързано с наличие на епическа форма, но винаги следва да се отделя от близката, но тясно ограничена терминология, застъпена в теоретичните разработки на Б. Брехт.

монтажно ще я съпостави с жанр, близък на скоропоговорката или от руски език- „прибаутка”, чийто доста неточен превод на български се използва поради невъзможността да се открие по-близко означение, а самият автор ще я определи като: *форма на много стара народна поезия, състояща се от поредица думи без почти никакъв смисъл, свързани чрез асоциации на образи и звуци* (R.Rolland, 1952⁵ в Букурещлиев, 2014: 110).

Почти паралелно във втората част от произведението, драматизираната история за съблазняването на Петела, отново ще завърши със заключителна финална скоропоговорка-прибаутка, включваща и назидателен коментар за Лисицата (от ц. 81 до ц. 90). Така появата в протичащото действие на вклинени части по подобие на монтажните филмови кадри, както и на вмъкнатите епизоди в цялата тъкан на произведението го отчуждават. По сходен начин в епическата структура се използват – хорове, странични текстове, зонгове или прожекции, които не само прекъсват действието, но и го коментират. С това те допълнително нарушават затвореността на класическата драматична форма, както и нейната непрекъснатост и абсолютна вътрешноприсъщата ѝ процесуалност. Това се отбелязва още и от частта *Шествие*, която може да се възприеме като един своеобразен пролог, с който започва и се рамкира произведението.

Важен момент в отчуждаване на действието освен прекъсването му е и *похватът за повторение*, който се вписва напълно в посоката установена по-късно и в теоретичните трудове на Б. Брехт: *Тълкуването на фабулата и представянето ѝ посредством подходящи похвати на отчуждаване е главната задача на театъра* (Брехт, 1985: 405). В противовес на театъра, подвластен на *вживяването*, в който действието се стреми да се осъществи по подобие на действителността, а именно – да не бъде прекъсвано, **епическата форма** утвърждава разделянето и раздробяването му на отделни фрагменти и епизоди: *Епическият автор Дъблин посочи един превъзходен белег, като каза, че за разлика от драмата можем – така да се каже– да нарежем*

⁵Rolland, R. (1952) Journal des Années de Guerre, Cahier 4. Paris: Albin Michel.

епоса като с ножица на отделни части, които и след това да остават жизнеспособни (Брехт, 1985: 182).

В *Приказка за Лиса*, Стравински за първи път се обръща към **процесите на епизация в по-широк смисъл** и спрямо модерната драматургия и театър, като ги привнася експериментално в музикално-сценичната си творба: *Същинското въздействие на необичайната фрапираща драматургична структура, се състои в едно дистанциране на процесите, посредством което идентифицирането на публиката се предотвратява*, ще напише немският музиколог К. Далхауз като констатация за настъпилата промяна (Dahlhaus, 1981: 170).

Концепцията възплътила това толкова отличаващо се произведение, се осланя на подход, извеждащ на преден план художествените средства и техники, очертаващи изкуствения характер и направата на творбата. Той е безспорно следствие от авангардните идеи, повлияли на композитора при създаването ѝ. По този начин традицията ще бъде нарушена, за да се открие път за нейното преосмисляне, чрез включването на **принципа на монтажа** като водеща линия, пряко свързана с появата и развитието на **епическата драматургия**, разпокъсваща сценичното действие, както е и в *Приказка за Лиса*: *Принципът на новия монтаж е в това, че монтажът се е превърнал до такава степен в осезаем елемент на построението, че въздействието му се приема като физиологическо усещане и раздразнение* (Тынянов, 1977: CLVII).

Така Стравински поставя в центъра на *Байка* монтажната техника и поетика. Съобразно естетическите си възгледи той ще продължи в посоката на откривателството, за да предяви настъпилите централни за изкуството и музикалния театър промени. Резултираща от новаторските му принципи е музикално-сценичната творба – *Приказка за Лиса*, която се оказва създадена по модел наследен от руските балаганни традиции. Едновременно с това, тя е и силно авангардно произведение с експеримента на автора му в сферата на изразността и **епическия тип драматургия**: *чрез разлагането на ролите на отделни части, при което публиката през цялото време се поставя в тази позиция да ги следи, дори с цената на раздразнение, следователно от една страна се подчертава изкуствения характер на отделните съпоставени параметри, а от друга страна те се обвързват с епическата структура*

на произведението, която автора е взел от литературния образец на баснята и която до голяма степен възпроизвежда по свой начин (Dahlhaus, 1981:169).

По този път се достига до основанията, съдържащи се изначално в модела заложен от Стравински в *Приказка за Лиса*, които препращат към знаменитата статия на В. Майерхолд с призива: *Балаганът е вечен!*

В заключение ще се наблегне на следните съществени моменти, които могат да се оформят и като своеобразни изводи за тази глава:

1. Руският композитор Игор Стравински прави изключителен поврат в творчеството си, както и в областта на музикално-сценичните произведения с вписването по експериментален начин в *Приказка за Лиса* на модела на *балаганния театър*. Неговите традиции той използва като художествена стратегия, в която основна роля получава авангардната идея за изобретяването. Това довежда до цялостно и революционно преосмисляне и до структурни промени в творбата.
Тъкмо желанието на композитора за откривателство извън драматичната форма, ще удостовери появата ѝ.
2. Използването на различни похвати, сред които централно място ще заема *монтажът*, могат да засягат всички нива на произведението. Разпокъсването на ролите на вокално-сценична и мимическа е ярък пример за това.
3. Появата на *епически черти* и *епическа драматургия* в *Байка*, задават нова посока в музикално-сценичното творчество на Стравински като предполагат и градация към последващо-появилите се произведения. Тази линия ще еволюира, за да получи изява и в други творби на композитора. В един от най-ярките примери ще се превърне опера-ораторията *Едип цар*.
4. Специфична за *Байка* е епическата структура, в която обаче не се акцентира като при Брехт върху социално-критичния елемент. В това отношение естетическият порив на руския автор се превръща във водещ принцип и хоризонт за новите му авангардни търсения.

Пета глава: Еволюция и утвърждаване на епическата форма в опера-ораторията
Едип цар

Завършената през май 1927г. опера-оратория е концертно изпълнена в Парижкия театър *Сара Бернар*, а на 23 февруари 1928г. има сценична реализация във Виена. Творбата на руския композитор съдържа две действия. Либретото ѝ е написано от Жан Кокто по трагедията на Софокъл, но текстът протича сценично в латинския превод на Жан Даниелу. Либретото на творбата разпределя във всяко от двете действия по три сцени, които в крайно концентриран и лаконичен вид следват трагедията на Софокъл. Границите им се определят от прекъсванията на Разказвача (Спикера), целящи да се резюмира тяхното съдържание на говорим език. По този начин то се запазва и става достъпно без да се нарушава от дълбоката кодификация на латинския, който е основен за текста в преработения преводен вариант на трагедията.

Парадоксалността на произведението се крие тъкмо в едно драматическо действие овеществено чрез либрето, което бива разпокъсано от коментарите на фигурата на Разказвача, изведени в ироничен план. Тези коментари сякаш предават мнението на някой съвременен човек към случващото се и в голяма степен се родят с мнението на самите Стравински и Кокто. Според желанието на композитора закодирането на текста на латински обезпечава емоционалният елемент, да бъде като че ли *вкаменен* и предаден най-вече чрез музикалните форми, които се проявяват, но чрез една сценична статика, предписана в авторовите ремарки и отвеждаща произведението много повече към ораториалните образци. В структурно отношение първо и второ действие на опера-ораторията формулират съответно по три централни сцени, обособени от появата на Разказвача.

Художественият похват за „статика” е изискван от композитора за сценичната реализация и така връща творбата към античните ѝ корени на мит и епос или по-точно към времето преди появата на диалога. Вграждането на повествователни елементи в драматичната тъкан на Софокълвата трагедия изменя нейният характер, с което се деформира емоционалната ѝ сила и изразителност и се създава дистанция по отношение на нейната съдържателност. Това се постига с въвеждането на фигурата на

Разказвача, чиято видимост за публиката, в отличие от *Приказка за Лиса*, бележи не само установяване на епическите черти, но и градация по отношение на тяхната употреба. В търсене на изход от кризата с модела на драмата, театралната сцена постепенно се отвърща от концепцията на *човешките вълнения* (Брехт, 1985: 48). Специфичен похват на епическата изразност, който и Стравински често експонира, е непосредственото обръщение към аудиторията:

Зрители! Сега ще чуете творбата Едип цар на латински език.

За да избегнем вашия слух и памет от излишни усложнения, още повече, че опера-ораторията съдържа само най-важните сцени,

аз ще се заема със задачата да подпомогна вашата памет и така постепенно да си припомните трагедията на Софокъл.

Едип не съзнава, че се намира във властта на сили, на които е по-добре да не се противопоставяш в битието. Те още от самото рождение са му приготвили капан – и вие ще видите, как той ще се затвори с трясък (Стравинский, 1971:7).

Този похват е насочен към активното въвличане на зрителя, спрямо протичащото действие като силно подчертава и неговия театрален характер. Така в *Едип цар* Стравински залага методи, с които цели да реализира в сферата на музикалния театър една нова театрална концепция. Тя е насочена срещу принципите на *Аристотеловия театър*⁶. Но композиторият я осъществява тъкмо чрез най-ярката му форма – трагедията. Това обаче не е необоснован стремеж към “новото”, нито е само резултат от бунта срещу романтичното наследство и традицията, а е признак на търсения, произлизащи от рязко отличаващи се художествени възгледи, които композиторият реализира.

От друга страна, отнемайки възможността на текста да изяви разбираемо съдържателността си, композиторият набляга изключително на външното, на похвата и начина на обработка при фонетичното му възприемане, което създава слухови представи, без да се засяга смисъла му. Същевременно подобна роля имат и типичните

⁶ Взира се в съответствие с използването и установяването на терминологията при Брехт.

в изпълнението на руски народни песни – „измествания на ударенията”, за които пише самият Стравински в *Диалози*, но използва в работата си в значително по-ранни свои творби⁷. Най-вероятно оформени като конкретно търсене, тези идеи се наслагват след написването на *Спомени за моето детство* (три песни върху руски народен текст, около 1906г.). В опера-ораторията композиторът използва латинския текст доста свободно като въвежда фонетични изисквания съобразно артикулацията на вокалния мотив. Още по-отличителна е употребата на афектните възклицания и подобните на въздишки низходящи построения, например в *Invidia*, подчертаващи звуковото възприятие на езика.

С *Едип цар* Стравински отхвърля принципите на музикалната драма и се връща към разчленената структура, но с характерна музикална изразителност, присъща и на оперната форма. Същевременно той съчетава структурата на операта с тази на ораторията, в един смесен хибриден жанр, в който се проявяват характерни и за двете форми белези. Така например, чертите на оратория могат да се открият, както в активната роля на хора, донякъде свързан с действието, който на моменти обаче е съвсем изключен от него, така и с наличието на фигурата на Разказвача, която може да бъде съотнесена със съществено изменената, но близка по функция изява в ораториалните произведения на Евангелиста или Пророка.

Антиреалистичните търсения се подчертават и от сюжети, в които доминира приказното, митът или ритуалното действие. Естетиката на „чудото”, а не реалният конфликт са водещи в приказките, които Стравински използва. Баснята в *Байка* или пък „раздраматизираният” най-ярък еталон на трагедията в *Едип цар*, запазват в основата си епическата структура на първообраза, също и според музиковеда К. Далхауз. Например вече беше подчертано, че в *Едип цар* търсенията са развити не по посока спрямо трагедията на Софокъл, а към дълбоките корени на мита, а *Байка* има заложен в основата си басня.

Естетическото присъствие на композитора, противно на изискването на френските класически правила за отсъствието на автора, го превръщат в *музикален*

⁷ Стравински визира периода след 1906г., но често се привеждат и по-късни примери.

разказвач, според Далхауз. Неговата проява може да се отбележи в отношението, вложено от Стравински⁸ в трилера на кларинета, в монолога на Едип – *Lux facta est*.

В произведението си *Едип цар* Стравински пресъздава различни музикални модели от миналото обвързани в хибридно съществуване с черти присъщи, както за операта и ораторията от XVII – XVIII век, така и за някои Вердиеви образци, но чрез едно изменено отношение към традицията въплътена в тях. Ракурсът към извеждането на техните белези е в пречупването им през призмата на една търсена дистанцираност: *Навлизането на методите на епическия театър в операта води главно до радикално разграничаване на елементите. Голямата битка за първенството между слово, музика и изображение (при което винаги се поставя въпросът: кое трябва да бъде повод за другото – музиката повод за сценичното събитие или сценичното събитие повод за музиката и т.н.) може да се разреши просто с едно радикално разграничение на елементите... Налага се да се откажем от всичко, което представлява опит за хипноза, което има за цел да произвежда недостойни опиянения, да замъглява съзнанието* (Брехт, 1985: 65- 66).

Създаването на дистанция спрямо изобразяваното предизвиква зрителят към отношение и реакция, с което се възпрепятства прякото въздействие и внушение на съдържанието върху него като се предотвратява емоционалното му обвързване и вживяване с помощта на т. нар. **ефект на отчуждение**⁹. Неговото формулиране се набелязва още от трудовете на Виктор Шкловски [с които се счита, че е бил запознат и Брехт] и се описва от започналата *атака на възприятията* или *техническа атака*¹⁰. Така едновременно се постига нарушаване на стереотипа и се интензифицира въздействието върху зрителя. Трябва да се отбележи, че **ефектът на отчуждение** се проявява не само спрямо зрителя, но се разпростира и върху самото представяне, принуждавайки актьора да изостави т. нар. “вчувстване” или прекалената емоционалност като концентрира изпълнението си върху игровия елемент и

⁸ Както вече беше указано в глава V от дисертационния труд, композиторът го определя и като „*маниер*” или „*задължителен елемент на стилност*” (Стравинский, И. Крафт, Р., 1967: 294).

⁹ *Verfremdung* или **ефект на отчуждение** представлява според определението на П. Павис: *похват на отдалечаване от представяната действителност и показването ѝ под нов ъгъл, който разкрива скритата ѝ или прекалено позната страна* (Павис, 2002: 104).

¹⁰ Терминът е използван и определен от Брехт (Брехт, 1985: 54).

“показването” на дадения персонаж, от който в определен момент може дори да се разграничи и да изрази мнение за него: *Самите актьори не довеждаха докрай превъплъщаването, а запазваха определена дистанция към представените от тях герои, даже подканяха към критично отношение* (Брехт, 1985: 183). Необходимо е да подчертаем, че Брехт изисква валидността на тази позиция да е още по-силно застъпена в музикално-театралните представления, както и да е от особена важност при певците: *Певецът се превръща в референт, чийто лични чувства трябва да останат негова лична работа* (с. 66).

Утвърждаването на новите принципи на театрална условност откриват непознати пътища за развитие пред музикалния театър като преосмислят всички консервативни позиции и отхвърлят традиционните правила и норми. Ярък пример за това ни дава тъкмо опера-ораторията *Един цар* на Стравински.

Шеста глава: Игор Стравински и европейският музикален театър между двете световни войни. Специфика на проявата на епическия тип театралност в творбите на руския композитор

В тази глава приоритет получава извеждането на определен *белег*, приложим към крайно разноликите по своите очертания творби на Стравински, поставени извън балетните и в т. нар. хетерогенни или *смесен тип* (Друскин, 1979: 80) жанрови контури. Това предопределя тази обособеност да се фокусира към специалното в самите тях.

Към терминологичното назоваване за *музикален театър* следва да се подхожда донякъде резервирано, с оглед на това, че в него се привнасят разнопосочни и дори опониращи си значения, поради което то става твърде неясно, за да бъде неговата употреба фиксирана. Ето защо, спрямо подобен начин на въвеждане биха могли да се породят и напрежения. Още повече ако по отношение на една негова свързаност и традиционната му корелация към оперните произведения прибавим навлязлата на по-късен етап от XX век понятийна натовареност като термин - антитеза на операта, то той става трудно разпознаваем. Така освен в смисъла му на диаметрална противоположност спрямо операта, понятието се налага като негативно и към творби, понякога без

установени признаци за единство в подбора им, при което неговото използване убедително се компрометира. Най-често към *музикален театър* гравитират също балет, оперета, мюзикъл и различни произведения в по-широк обхват като например интермедии към по-крупни произведения или пантомимични и други музикално-сценични представления.

По този път можем да обосновем очевидна трудност и съмнителна възможност да бъде дефиниран характерен белег, към който да бъдат съотнесени музикално-сценичните творби на Стравински извън балетния жанр. От друга страна, тези музикално-театрални творби могат да бъдат разгледани в светлината на едно доста по-широко осмисляне на термина „епически театър”, позовавайки се на целесъобразността в употребата му (според К. Далхауз) като едновременно се отчита загубата на неговата строга детерминираност в изведения от Брехт понятиен апарат.

Вече беше споменато, че промените в сферата на *епическия* тип театралност водят до прогресираща епизация с присъствие както в драматичния, така и в музикалния театър от зората на ХХ век. Явлението се свързва още с процесите на разпад на традиционната *Аристотелева драматургия* (Брехт, 1985: 173) и с т. нар. от Брехт *техническа атака* (с.54). Тъкмо върху фундамента ѝ ще бъде снета тази конкретна насока в единна позиция, засягаща драматургията и тя ще бъде приложена към музикално-сценичните творби на Стравински извън балетния жанр като *специфична категория*, която се определя с въвеждането на:

► МАРКЕР ЗА ЕПИЧЕСКИ ТИП ТЕАТЪР ◀

Неговите най-съществени компоненти се задават съвсем схематично като съпоставяне с теоретичните принципи изведени от Б. Брехт, но тъкмо като се акцентира върху спецификите при Стравински спрямо понятията, валидни за Брехт:

Б. Брехт	И. Стравински
<ul style="list-style-type: none"> • епическа структура - 	фрагментирана художествена структура;
<ul style="list-style-type: none"> • степен на дистанция - 	темата се експонира като минал момент;
<ul style="list-style-type: none"> • ефект на отчуждение - 	липсва присъщия за Брехт остър акцент върху социално-критичните черти на ангажираност.

Необходимо е, да се синтезират някои обобщения, които са достигнати в процеса на изследване на материала от *Приказка за Лиса* и *Едип цар*. По-горе беше отбелязано, колко неприложим се оказа методът, през който с термина за *музикален театър* биха могли да се разкрият общи черти в особеностите или структурата на сценичните произведения на Игор Стравински, които не спадат към балетния жанр. Тъкмо поради пределната несигурност да се обоснове единен критерий в понятийния диапазон, се наложи неговото изоставяне в търсене на друг подход. Ето защо, практиката да бъдат тези творби класифицирани спрямо времето на създаване, стилистиката или периодите в живота на композитора, щеше да бъде логично продължение ако и към подобна възможност не беше проявен скептицизъм като резултатите са:

- Изведен бе единен белег, чрез доказване на неговото съществуване и в двете централни за изследването творби *Приказка за Лиса* и *Едип цар*. Той беше определен като **маркер за епически тип театър**. Неговото удостоверяване ще бъде проверено чрез приложението му и към други произведения от избрания времеви период.
- Маркерът не само дефинира приобщаването на разглежданите творби към *епическия тип театралност*, но и регистрира градация на еволюиращите им специфики по посока от *Приказка за Лиса* към тяхната концентрация и стабилизация в *Едип цар*. Пример за това е появата на Спикера или т. нар.

Разказвач, както и ясно очертаната *епическа форма*, която кристализира от **експериментално приложима** в *Байка* към **установена** в опера-ораторията *Едип цар*.

В заключение на тази глава трябва да се наблегне на следния съществен момент – откритията, които се отнасят към изведеното по отношение на *Приказка за Луса* и *Едип цар*, би следвало да са приложими, естествено не без известна вариабилност и за всички останали неонагледени музикално-театрални произведения извън балетния жанр на Игор Стравински в зададения условен период.

Седма глава: Епическата същност на хибридните произведения на Игор Стравински – *История на войника, Мавра, Персефона*

Съзнанието за прилагане на единен признак към музикално-сценичните произведения с фокус извън балетния жанр на руския композитор Игор Стравински, пред фиксацията им в доста неясните граници на терминологията, която ги препраща към зоната на музикалния театър без друго уточнение, е път, който трябва да бъде избран, следван и практически защитен. След анализа на резултатите от *Приказка за Луса* и *Едип цар*, за руския композитор бе изведено, че не само е валидна принадлежността към епическия тип театралност, но и се регистрира възходяща линия на стабилизиране на характеристиките на *епическата форма* и изразност. Те трябва обаче да се дистанцират от наличието на епически черти, в творбите от жанра на операта, което е доста отличително и поради факта, че последните се възприемат като почти традиционен елемент за произведенията, възникнали в резултат на спецификите на оперната концепция.

Епическата структура в *История на войника* отвежда също, както и в *Байка* към едно ситуиране на всички сцени в миналото. Те са монтирани в *Историята* към формата на **разказ**, в чийто диалогови структури са овеществени избрани драматизирани моменти. Така цялостно *Историята* се води от Разказвач и по този начин, тя се задава от самото начало в един минал момент, който обаче не е времево конкретизиран. Може да се заключи, че това е разказ, който отвежда в някакво

незнайно времево измерение на миналото, а протичането му се нарушава от събития, които го правят на моменти нереалистичен и приказен.

С установяването на различен подход към разглежданите произведения и с поставянето им съобразно тяхната драматургична същност в измеренията на *епическия тип театралност* се предполага приложение спрямо неописаните заглавия, дори извън разглеждания период. По този път се достига и до тяхната практическа изразима дълбочина, без да бъдат пренебрегвани повече основните им драматургични особености. А приложения към тях *маркер за еписки тип театралност*, позволява те да бъдат изведени от неустановеността си.

Създаването на *История на войника* (1917г./ 1918г.), отбелязва появата на един персонаж, чиято изключителна роля в *Байка* е само проекция на фона, на която се разкрива действието, или по-точно може да се каже, че то се *разказва*. За разлика от експерименталния подход в *Байка* процесите на *епизация* в *История на войника* еволюират по посока на последващите творби на Стравински посредством изявата на централната фигура на Разказвача. В *История на войника* тя вече излиза от сянката на анонимността, а вниманието върху нея се фокусира осезателно като присъствието ѝ се очертава непосредствено пред очите на самата публика. Съзнателното превръщане на Разказвача във видимост и в част от сценичното представяне или по-конкретно в ситуирането му наравно с останалите протагонисти, е зададено от самата епическа структура. Още в *Приказка за Лиса* невидимата проява на Разказвача като носител на епическото начало се загатва, чрез общата образност и деперсонификацията на ролите, които често се размесват по подобие на проявите на скоромоха-разказвач или напомнят за водещата фигура в площадните представления – балаганния дядо.

При един внимателен анализ на *Историята*, може да се заключи, че отделните компоненти като пантомима, слово, танц и музика са асинхронни и носят доста по-голяма самостоятелност и равнопоставеност. В този случай основния движещ елемент на действието и проявлението на всеки отделен компонент се явява не друго, а тъкмо намесата на Разказвача, чиято заслуга за предаването на историята, не само се овещества от сценичните процеси, но и играе централна и не по-малко съществена

роля отколкото диалогизираните сцени и епизоди. По този път разказът придобива тежест като тази на диалога в *Аристотелевия театър*.

Така *епическата структура* вместо да се прикрие, претопи и вплете, както е при много случаи на използването ѝ в оперната практика, в творбата на руския композитор се подчертава и извежда на преден план като тъкмо тази конструктивна особеност се превръща в обект на внимание от първостепенна важност.

Най-централен акцент в *История на войника* отново получава похватът и неговата видимост.

Същевременно ако се разгледа творбата, чрез едно проследяване на компонентите – слово, музика и танц, може да бъде забелязан показния начин на тяхното осъществяване. Пред очите на публиката процесът на разказване преминава в осезателното насочване на вниманието на зрителите към четенето на историята от книга, а извличането на звучащата материя се случва, чрез осветляването на целия процес на правене на музика. Ето как, цигулката губи своята невидимост и се превръща наравно с останалите – в участник, включен в сценичното действие. По същия начин е оформена и фабулата в *История на войника*, която е изработена така, че да пречи на идентификацията със сцената и да държи на разстояние публиката.

За дистанцирането спомагат освен коментарите на Разказвача, също и очевидния характер на техническата страна в направата на творбата. Това е постигнато като наред с диалогизираните сцени и стиховете на Рамю, се проявяват прозаичните реплики на Разказвача. Редуването на диалози и прозаични епизоди с музика и танц, формира една конструктивна особеност, в която отделните компоненти се изявяват не само със своята най-присъща изразност, но и се съпоставят посредством монтаж като всеки от тях запазва своята частична автономна обоснованост. Така монтажът се оказва онази тайнствена връзка, която обхваща по разнороден начин отделните фрагменти в произведението.

Съществуването на критичен поглед съвместно с протичането на действието в класически диалогови форми, инструменталните отговори на композитора, спрямо действието, проведени при това с гротесков уклон, особено в *марша на дявола* съпоставен с марша от началото на творбата, бележат контрастна употреба на

отделните форми. Всичко това намира отражение в произведението като поражда впечатление за събиране на несъвместимости. Авторът наистина успява да акцентира възникналите разлики в *История на войника*, без това да се отчита като някакъв пропуск. Единствено монтажните връзки превръщат компонентите във въздействащ антипод на оперната концепция и въпреки, че няма нито една изпята дума впечатлението за завладяваща музикално-театрална образност, има силно проявление. Тъкмо известната раздалеченост между компонентите всъщност ги „спасява” от йерархичните им отношения и предполага едно различно монтажно съотнасяне, което не отнема активността им и не ги превръща във фон, при участието им в изявата на драматургичния материал.

Наличието на епическата форма е безспорно и осигурява на произведението контрастно съпоставяне между отделните сцени почти разсечени от коментарите на Разказвача, музикалните номера или танците. Непоследователно изложеното действие повтаря епизоди, без те да са логически построени в единна линия нито да са синхронизирано изложени съобразно едно негово логическо развитие. Ефектът на отчуждение се постига в очертаването на техническата направа на произведението и чрез принципа за премахване на *клеймото на познатото*, превръщайки го в нещо чуждо. Цитатната техника и пародирането не могат да не бъдат отбелязани.

Монтажният принцип също е изведен на всички нива. Интересен ефект предизвиква тембровото съпоставяне на звучности в камерния оркестър. Още при първоначалния им подбор, Стравински се спира на контрастното разделение спрямо най-високата и най-ниската звучност, за всяка една от отделно представени групи инструменти.

Според А. Букурещлиев *История на войника* е един от *най-тайнствените шедьоври* на Стравински. Изключително семплата му и донякъде минимализирана реализация е прецизно изведена на преден план: *История на войника е чиста музика, работа върху взаимовръзките, пропорциите и техните вариации, които презират всякакъв ефект и преднамерен жест* (Букурещлиев, 2014:135).

Мавра

Възвръщането на стилистиката на опера-буфа до голяма степен е подложено на доста ироничен поглед от страна на композитора. С този метод той сякаш пародира цялостно жанра въпреки, че на пръв поглед го възвръща към нов живот, без обаче да е директно визиран и пренесен от времето си. Пародирането изглежда като възвръщане на една драматична и комична форма, но в *Мавра* тя се явява променена, т. е. има наличие на друга форма. Стилът на произведението е сякаш цитиран, но всъщност не е копие и се афишира по начин, според който е много повече коментар, отричащ оригинала. Така може да се обобщи, че тази двойственост от обръщане към даден жанр и наподобяването на неговите външни черти, не означава, че той конкретно се реконструира. Тук имаме точно обратното. Нито формата, нито стилът на опера-буфа са предадени в техния реален вид и начина, по който това се случва е по-скоро отрицание на една традиция, чрез пародирането на нейни отделни черти, а не чрез директното ѝ възвръщане.

Тъкмо осъществяването на това ново монтажно съпоставяне от една забравена форма и нейното вторично деформирано предаване, поражда различна, нова образност. Монтажът лежи и в основата на самото композиционно писмо на Стравински като се разпростира, както вече беше изведено, на всички нива, Драматургията на творбата има в основата си не една конкретно взета структура на опера-буфа, а по-скоро отвежда към периода преди появата на жанра, когато между отделните действия на опера-серия са се представяли отделни сцени без цялостна обособеност между тях. Тези предходни за опера-буфа образувания са имали относителна стабилност и самостоятелни характеристики. По-късно те са започнали да се обединяват като първоначално не са били включени в единно драматургично действие и често са имали дори различни сюжети. Появата на опера-буфа идва едва в следващ етап, който започва да формира единен сюжет и комично представен конфликт, превръщайки се в познатия на всички жанр. Навярно Стравински е желал тъкмо тази разпокъсаност на ситуациите. Разбира се, това особено силно личи и от партитурата с нейната подчертано номерна структура.

Контрастът между отделните елементи е в основата на техния стремеж към автономност и антисинтезно проявление. Точно това прави и силно впечатление.

Отделните компоненти на творбата са раздалечени, а йерархичните зависимости между тях се изложени на все по-малка възможност за проявление в полето на техните взаимоотношения. Така руският композитор постига една форма, която е далеч в драматургичен план от опера-буфа, с нейното единно действие, *представящо определен комично третиран конфликт.*

Ето защо, чрез относително самостоятелните затворени номера, липсата на реален конфликт и фрагментарно проведеното действие се формира една епическа структура, каквато се утвърждава в *Мавра*.

Персефона

Пантомимичното действие по подобие на това в *Байка*, съдържа в себе си онова разделение на жестиката и движението, от момента на произнасянето на думите, което съответно предполага и появата на музиката като самостоятелна и независима реалност. Очертаването и показността на отделните компоненти на творбата е отново познат похват, използван от композитора, както вече бе отбелязано и в предходно разгледаните му творби. Фокусирането над художествените средства, конкретния похват и направата, както и видимостта на монтажа между отделните изкуства, цели директно въздействие върху съзнанието на публиката.

Фигурата на Разказвача отново присъства по подобие на тази на Спикера в *Едип цар*. В *Персефона* обаче тя има вокално изражение и е поверена на Евмолп, докато самата Персефона твърде необичайно има говорни реплики. Така познатата изразност се подлага на процеси на отчуждение, с едно изненадващо разместване на ролите.

Преминаването от диалогични към разказвателни реплики изявено още в *Байка*, е съвсем близка за Стравински стратегия, в която епическата структура се използва, за да овещества наличието на един централен анти-драматичен принцип. Появата на фигурата на Разказвача, независимо дали в скрит или в явен вид, постулира разкъсване на единството на драматичното цяло, изначално и още в зараждането на самата драматургична концепция, която Стравински задава във всички разгледани дотук произведения- *Байка*, *Едип цар*, *История на войника*, *Мавра* и *Персефона*.

Така може да бъде заключено и обобщено присъствието на епически формулирана структура, каквато бе доказана в изброените произведения като заедно с това се валидизира и *епическия тип театралност*. Подобно разкриване става възможно, чрез осветляване на присъщия за всички разгледани произведения единен белег, изведен спрямо дефинирания в изследването – *маркер за епически тип театър*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*La musica è un silenzio interrotto. Ogni nota, quando emerge e poi morire, rimane in dialogo con il silenzio.*¹¹

Произведенията за музикален театър на руския композитор Игор Стравински могат да бъдат обследвани като част от *епическия тип театралност* и са показателни за извършена промяна в мисленето на автора като представляват лакмус и за множеството настъпили промени вследствие на едно всеобхватно проведено действие на творците от сферата на изкуството в борбата им за обновление от началото на XX век. В проява на цялостна атака към съществуващите модели, на самото изкуство като институция и в търсене на реализация на новаторски подходи, авангардните течения отричат всичко унаследено. Резултиращите от дисертационния труд изводи доказваха първоначалната хипотеза за един дълбок разрыв спрямо традицията. В допълнение може да бъде обосновано изпълнението на първоначално зададените в изложението цели и задачи, в хода, на които бяха доказани важни постановки свързани с епическата специфика на произведенията за музикален театър на автор като Игор Стравински, в условно зададения период, заключен между двете световни войни.

Същевременно, бяха обосновани конкретни зависимости като следствие от направените в изследването проучвания, които прогресират в задълбочен анализ от получените доказателства на основно разгледаните творби: *Приказка за Лиса (Байка)* и *Едип цар*. Беше достигнато до практическо прилагане на тези изводи, които намират своето потвърждение освен в цитираните заглавия и в други музикално-театрални произведения създадени от руския автор в избрания период: *История на войника*, *Мавра* и *Персефона*.

В хода на изследването беше установен единен *маркер*, който да е валиден за всички разгледани творби и така да обосновава тяхната прилика като ги обединява, въпреки крайно разнородните им белези, за да бъдат те обособени в *специфична категория*, отличаваща ги от всички останали. Предложението за тяхното привеждане

¹¹ *Музиката е прекъсване на тишината. Всяка нота породена и изчезнала в тишина остава в диалог с нея* (Steiner, 2003: 124).

на базата на изведения *маркер за епически тип театър* и неговото разграничаване от понятийната употреба в теорията на Б. Брехт, бе фундамент, който бе изграден въз основа на събраните факти и заключения от анализа на двете централни за изложението творби – *Приказка за Лиса (Байка)* и *Едип цар*.

Направеното предположение за встъпването на тези творби в единна последователност като резултат от различните естетически принципи, които руският композитор избира да следва и чието разпространение и проява и в други сфери има водещо значение, се доказва при съпоставката на структурните им особености. Така е възможно да бъде изведена тяхната зависимост, както и градацията им спрямо техниката, инструментариума и характеристиките на *епическия тип театралност* като част от процеса за установяване и естетическото въплъщение на принципите на Стравински в неговите музикално-сценични произведения извън балетния жанр. Установи се, че те се формират като експеримент в *Приказка за Лиса*, но с последващо усложняване на епическите структурни особености по посока към *Едип цар*.

Първата част на изложението е обособена като задълбочено обследване на условията, при които се зараждат едни толкова разнолики творби като тези на Стравински, от указания период. Това е продиктувано единствено от съображения за фиксация върху генералния разрыв с традиционните модели, както и отбелязва промени, засягащи самата им същност. Те се определят от техния общ естетически корен, който маркира създаването на всички разглеждани музикално-сценични произведения на руския композитор извън балетния жанр. Естетическите принципи на Стравински се отнасят не само към конкретно структурно ниво, но се превръщат и в основна предпоставка за самото възникване на творбите. Ярък пример е хибридната им жанрова принадлежност. Това основание е причина за цялата първа част.

Във втората част се проследява доказателствения материал изведен от тази важна зависимост и проявените естетически виждания, които са водещи при руския композитор и чието присъствие и изследване е абсолютно задължително, за да бъде разбрана промяната, засегнала всички нива и сърцевината на тези толкова отличаващи се музикално-театрални творби.

ИЗВОДИ

- Доказа се, че произведенията за музикален театър на руския композитор Игор Стравински могат да бъдат разглеждани като част от *епическия тип театралност* и са показателни за извършена промяна в мисленето на автора като представляват лакмус и за множеството настъпили промени вследствие на едно цялостно проведено действие на творците от сферата на изкуството в борбата им за обновление от началото на XX век.
- В хода на изследването беше установен един конкретен признак, спрямо който да се обоснове тяхната прилика и принадлежността им към епическия тип театър.
- Изследваните музикално-театрални творби на Стравински, бяха обособени в *специфична категория*, отличаваща ги от сходни такива. Тяхното привеждане се извърши на базата на изведения *единен белег* като беше осъществено неговото разграничаване и определяне спрямо употребената терминология, в теорията на епическия театър на Б. Брехт.
- Установи се, че появата на тези музикално-театрални творби извън балетния жанр, са резултат от различните естетически принципи присъщи за *историческия авангард*, които руският композитор избира да следва и чието разпространение се отбелязва в сферата на европейския музикален театър.
- Бе изведена зависимост, както и **градация** в степента и проява на чертите на *епическия тип театралност* като част от процеса за установяване и естетическото въплъщение на принципите на Стравински. Те се оформят първоначално като експеримент, представен в *Приказка за Лиса* и имат последващо стабилизиране, в епическите структурни особености на операторията *Едип цар*.
- Откритията в *Приказка за Лиса* и в *Едип цар* са валидизирани и спрямо други музикално-театрални произведения, извън балетния жанр от задания период. Установена бе принадлежността към епическия тип театър и на творбите– *История на войника, Мавра и Персефона*.

ПРИЛОЖЕНИЯ

- Скици на маски и реквизитни предмети за спектакъла *История на войника*;
- Скици на костюми към спектакъла *История на войника*.
- Сценографски скици и решения към спектакъла *История на войника*.

Всички приложения са реализирани за спектакъла *История на войника* в театър *Малибран*– Венеция и в театър *Дуе*, град Парма. Той е осъществен по идея и с участието на студенти от театралната програмата клас – Т, част от които е и авторът на настоящата дисертация, съвместно с изпълнители от театър *Ла Фениче*.

СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. От гледна точка на множеството съществуващи изследвания върху творчеството на руския композитор Игор Стравински, твърде ограничен брой от тях касаят проблематиката разглеждана и подложена на анализ в настоящето изложение. Съобразно спецификата и драматургичните характеристики на произведенията разгледани в това изследване, то се вписва в изключително слабо осветлена сфера не само от българското музиковедие, но и като цяло в областта на музикалния театър и в трудовете посветени на този конкретен времеви период.
2. Епическата структура, както и изведеният *маркер* на разглежданите в труда произведения на Игор Стравински, в периода между двете световни войни, се дава за първи път като съпоставка с понятията въведени от Б. Брехт. Така те се разграничават от съществуващите определения, чрез привеждането им към единна *специфична категория*, обозначена чрез *маркер за епически тип театър* като по-този начин разнородния им характер намира пресечна точка за анализ от позиция на драматургичните им особености.
3. Проследяването на промяната от въвеждане и последваща градация в спецификите на епическата форма при създаването на драматургията в разглежданите произведения, се представя пред българското музиковедие, заедно с подробен анализ, който засяга изясняването на техните общи конструктивни черти.
4. Въвеждането на *маркер* за разпознаваемост или *маркер за епически тип театър*, заедно с обособяване на терминологичната отлика от въведените понятия в епическия театър, изяснен в теоретичните трудове на Б. Брехт, се предлага за първи път в областта на музиковедията и изследванията в областта на музикално-театралните произведения и по-конкретно в случая на зададените като основни за изложението – *Приказка за Лиса (Байка)* и *Един цар*.
5. Обосновава се приложение на получените от анализ резултати и към други произведения на руския автор от зададения времеви период, с цел проверка и по-голям обхват на изведените принципи.

6. Не на последно място, обосноваването в хода на изложението аналитични достижения и приноси, предлагат основа за разгръщане и към други музикално-театрални произведения извън балетния жанр на руския композитор дори извън обсега на указаните времеви граници.
7. В българската музикално-теоретична сфера не съществува изследване, което да е посветено конкретно на тази материя и проблематика.
8. Директното практическо приложение на дисертационния труд е от значение в областта на музикалния театър, както за режисьори, от гледна точка на прилагания инструментариум в подобни произведения, така и за актьори – в тяхната специфична изява и интерпретация, съобразена с изискванията на разглежданите творби.
Същевременно, изследването може да получи базово използване и последващо развитие в нови научно-теоретични разработки.
9. Дисертационният труд предлага възможност за приложение и в полето на педагогическите програми за обучение на бъдещи професионалисти и изпълнители, ангажирани в сферата на музикалния театър.
10. Изложението на подобна проблематика дава основа, както за бъдещи теоретични разкрития в областта на творчеството на руския композитор Игор Стравински, така и е стъпка към по-широко поле за атестация на изведените принципи и спрямо други автори с афинитет към развитието на *епическия тип театър*.

ПУБЛИКАЦИИ И ДОКЛАДИ КЪМ ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

Във връзка с дисертацията са докладвани резултати на следните научни форуми:

- Четвърта докторантска конференция на НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ, Проведена от 14 до 16 юни, 2019г.
Доклад с тема: **Приказка за Лиса от Игор Стравински и поетиката на монтажа.**
- Шеста научна конференция за докторанти и постдокторанти (с международно участие) – *Млад научен форум за музика и танц*, НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ, Департамент- МУЗИКА, 2012г.
Доклад с тема: **Игор Стравински и европейският музикален театър между двете световни войни.**
Резюме на доклада е публикувано в изданието на НБУ, Департамент *Музика-Млад научен форум за музика и танц*(2012) редактор Проф. Явор Конов, д.н., бр.6, с. 43, ISSN: 1313-342X С: издателство на НБУ.

2. Пряко третиращи проблематиката на дисертационния труд са следните публикации:

- **Почеканска, Ц.** *Игор Стравински и европейският музикален театър между двете световни войни.* (2012) *Млада наука за изкуствата*, Том II. с.155, ISSN:1314-6777, С: М-8-М/АССА-М.
- **Почеканска, Ц.** *Приказка за Лиса от Игор Стравински и поетиката на монтажа като част от експерименталните търсения на руския авангард.* (2020) в сп. *Музикални хоризонти*. Издание на СБМТД, бр.4, с.14-20, част I, ISSN: 1310-0076, С: Везни ЕООД.
- **Почеканска, Ц.** *Приказка за Лиса от Игор Стравински и поетиката на монтажа като част от експерименталните търсения на руския авангард.* (2020) в сп. *Музикални хоризонти*. Издание на СБМТД, бр.4, с.10-16, част II, ISSN: 1310-0076, С: Везни ЕООД.