

## СМЕХ В ТЕАТРЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Творчество И. Стравинского – это карнавал, карнавал стилей, жанров и приёмов, это смешение языков различных эпох; это калейдоскоп красок, весёлая игра, в которой всё, однако, подчиненно строгим правилам и рациональной логике. То есть, пестрота творчества Стравинского лишь кажущаяся и мнимая. Во всех формах и сферах деятельности композитора прослеживается единая черта, признак, который сразу же улавливает слушатель. Это тесная связь его творчества со смеховым началом. Музыкальный театр Стравинского, начиная с «Петрушки» (1911), – карнавальный театр, на формирование которого первостепенное влияние оказывает поэтика *смеховых* и *карнавализованных* жанров.

В музыкальном языке Стравинского этот эффект смехового достигается благодаря смелым, неожиданным и даже *эксцентричным* смешениям элементов самых различных, часто трудно сопоставимых жанров и стилей. Так, специфику музыки «Петрушки», буквально, овеянной «ироничным флёрном» (З, с. 42), определяет масштабная симфонизация банального городского фольклора, так что фольклор становится очень симфоничным, а сама идея симфонизма – смешной, как бы, *сниженной* и *профанируемой*. В «Истории солдата» (1918) уже соседствуют жанры старинные, типичные для сюиты XVII века и танцевальные бытовые, современные композитору. В «Похождениях повесы» (1951) в единое целое сплетены рациональность и чёткая логика барочной оперы, с её характерным интонационным языком, экспрессивность романтизма, вплоть до аллюзий на конкретные произведения романтиков (Ф. Шопен, Ф. Шуберт) с приёмами века двадцатого.

Моделирование музыкального языка и приемов ушедших эпох, соединённых всегда с так называемыми «стравинизмами», по своему характеру ближе к пародированию, чем к воспроизведению, это скорее весёлая, иногда насмешливая игра с «разрозненными вещами» (И. Стравинский), оставшимися от прошлого, чем воскрешение их на новом этапе. Подобное отношение к интонациям прошлого становится основой стиля оперы «Мавра» (1922). В ней моделируется язык русской бытовой музыки доглинkinской эпохи. И его «устарелость», неактуальность, почти несуразность тем более заметна, подчёркнутая утонченной мощью оркестра двадцатого века.

Нередко Стравинский прибегает к своеобразным жанровым, либо даже музыкально-сценическим «*мезальянсам*». Здесь достаточно вспомнить небольшой хор Придворных Дам из оперы «Соловей» (1914), подражающим, набрав в рот воды, пению соловья.

Аналогичные приёмы легко прослеживаются и в литературных опусах Стравинского («Хроника моей жизни», «Диалоги», «Поэтика»). Непосредственность выражения, неожиданные сравнения, частые каламбуры и метафоричность языка позволяют ощутить единую природу его музыкального и литературного дара. Читатель без особого труда улавливает эту связь со смеховыми жанрами и в биографических, эпистолярных, и в публицистических, и даже в музыковедческих работах Стравинского. В первую очередь благодаря некоторым элементам литературного языка Игоря Федоровича, типичным для смеховых жанров. Речь идёт о том *тоне* его произведений, который задаётся сближением, смешением литературного языка и разговорной речи. Именно этот эффект позволяет проводить параллели между стилем словесного творчества Стравинского и поэтикой смеховых жанров.

Но говорить только лишь о смеховой природе, как о своеобразной, сквозной черте творчества Стравинского, значило бы сужение, обеднение поэтики композитора. Более полно, глубоко можно охарактеризовать язык композитора, связав его не просто со смеховой природой, а с поэтикой *серьёзно-смеховых* и, шире, *карнавализованных* жанров.

Термин «карнавализованные жанры» употребляется здесь в том аспекте, в котором он раскрыт в литературоведческой концепции М.М. Бахтина (см.: 1). *Фамильярный контакт* и *эксцентричность* М.М. Бахтин выделяет как две черты, из четырёх основных внешних характеристик карнавала. Два других признака тесно связаны с ними, непосредственно из них вытекают. Это связанные с эксцентричностью поведения, различного рода *мезальянсы* и момент *профанации*, снижения и осмеяния, связанный с фамильярным контактом людей во время карнавала.

С элементом профанации связано основное, по утверждению Бахтина, карнавальное событие увенчания и развенчания, событие, формирующее ту атмосферу относительности всего происходящего в этом мире, которое выражает специфически карнавальное ощущение амбивалентности самой сути бытия – человеческих отношений, угасаний и становлений в этом угасании его форм и норм, смерть и возрождение через неё.

И всё же «полнота» свободы в карнавале – при вхождении в его глубинные смысловые структуры – всё явственнее проступает как только лишь кажущаяся. Стремясь выявить основные грани карнавальная «свободы» (грани-границы), М.М. Бахтин вводит для всех жанров карнавальными искусства такую фундаментальную характеристику, как «серьёзно-смеховые» жанры. Эта концепция М.М. Бахтина – лучший язык для описания смеха в театре Стравинского именно потому, что она рассматривает смех в его соотношении с серьёзным.

Профессиональное искусство, вся система основных его жанров и стилей обычно выступает как полярная противоположность карнавального «искусства». Но есть эпохи, стили и жанры, для которых характерно сближение этих полюсов.

В стилевых направлениях двадцатого века, основанных на обращении к языку прошлых эпох, это сближение оказалось возможным. Хотя ни одно из направлений, определяемое приставкой «нео» (необарокко, неоклассицизм, неофольклоризм) не обозначает первостепенной связи со смыслами и приёмами карнавализованных жанров, но они содержат в себе условие необходимое и методологически важное, являющееся первым шагом к карнализации. Это приём на языке семиотики определяется как «Текст в Тексте».

Безусловно, он не в каждом случае подразумевает и предполагает связь со смеховым. Неоклассицизм П. Хиндемита, скажем, его обращение к жанрам католического и протестантского церковного пения (в опере «*Mathis der Maler*») не связан со сферой серьёзно-смеховой. Цитаты революционных песен в 11 симфонии Д. Шостаковича также не могут служить подтверждением безусловной связи карнавализованных жанров и приёма «Текст в Тексте». Однако только это условие даёт возможность необходимого для карнавализованных жанров дистанцирования между различными элементами текста. В театре И. Стравинского эта позиция дистанцирования, отстранения осуществляется именно через смех, а приёмы карнавализованных жанров являются существенными (если не сущностью) для языка И. Стравинского как музыкального (музыкально-сценического, в частности), так и литературного. Для его последнего неоклассического произведения «*The Rakes Progress*» («Похождения повесы») (1951) смеховые инверсии, снижения являются существенной чертой. Приём профанации является в этой опере основой драматургической логики. Это проявляется на всех уровнях оперного текста – как на уровне либретто и сценографии, так и в целостном музыкально-композиционном решении.

Уже в либретто оперы, созданного на основе одноименного цикла гравюр Уильяма Хогарта (1724), значительно по сравнению с первоисточником, усиленно смеховое начало. Но смеховой элемент не имеет ярко сатирический характер, как у Хогарта, не связан однозначно лишь с юмористическими или комическими образами и ситуациями. Его характер приближается в либретто к специфике именно карнавализованных жанров.

Трансформация первоисточника в либретто – трансформация в направлении карнализации, осуществляется в основном в двух направлениях. С одной стороны, это

изменение ритма становления и драматургической композиции сюжета. По сравнению с циклом Хогарта, драматургия которого образует единую динамическую линию развития, не усложнённую побочными сюжетами, с чёткой трехчастной композицией и кульминацией в точке золотого сечения, композиция либретто значительно усложнена. Драматургия либретто напоминает своеобразное полифоническое сочетание нескольких контрапунктирующих сюжетных линий, связанных с основными персонажами оперы – Тома Рейквелла, возлюбившей его Энн Трулав, и Ника Шедоу. К тому же сама по себе не однородна драматургия главного героя, слагающаяся из трёх, относительно самостоятельных, композиционно завершённых линий.

Совмещённые, параллельно развивающиеся в рамках единого действия, все линии создают достаточно «дробную» драматургию с непропорциональной композицией, где первое и второе действие – экспозиционный раздел, состоящий из целой цепи завязок, а кульминационные сцены, выполняющие одновременно и роль развязки, – первая и вторая сцена третьего действия. Подобная драматургическая диспропорция придаёт особый оттенок смыслу всего происходящего. В либретто в экспозиции главного героя прослеживается его постепенная идеализация (от желания быть богатым, через попытку осмысления своей жизни к желанию облагодетельствовать весь мир). Облик героя постепенно как бы увенчивается высокими моральными побуждениями и тем более неожиданным становится его развенчание в развязке.

Подобная поляризация образов, сценических ситуаций, создающая в опере неожиданные, даже эксцентрические контрасты возникают в либретто и на более мелком уровне – на уровне картин и сцен.

С другой стороны, колорит карнавализации в либретто создаётся благодаря введению новых персонажей, отсутствующих у Хогарта, а также мизансцен, с ними связанных. Это Энн Трулав – возлюбленная Тома и отверженная им, символическое воплощение идеальной любви. Её противоположность – Баба-турчанка, ярко амбивалентный персонаж – женщина с бородой. И, наконец, Ник Шедоу. Образ этого героя существует как продолжение традиции «мефистофельских» образов, как персонифицированный источник искушений и порока. Но здесь он не высокомерный повелитель, но действующий потихоньку, убажачающий хозяина, лицемерный слуга.

В музыкально-композиционном решении оперы Стравинский обращается к одному из современных эпохе Хогарта оперных типов – к опере *semiseria*. Общие композиционные приёмы, типичные интонационные и фактурные формулы барочной оперы стали тем музыкальным контекстом, в котором композитором интерпретируются и комментируются образы Хогарта в их музыкально-сценическом воплощении

В "Похождениях повесы" Стравинский воспроизводит целый ряд композиционных и мелодических приёмов, легко узнаваемых на слух и воспринимаемых именно как характерные знаки барочной оперы. С первых же сцен устанавливается номерная структура, в которой каждый номер чётко отграничен от предыдущего и последующего, арии и ансамбли чередуются с речитативами *secco* или *accompagnato*. Композитор также использует сложившиеся и откристаллизовавшиеся в практике серьёзной оперы типы вокальных номеров: арию *di bravura*, арию *mezzo carattere*, арию гнева, арию *lamento*.

Интонационный язык оперы приближен к строю барочной музыки – композитор наполняет его оборотами, типичными для оперы 18 века и в изобилии встречающимися, скажем, в оперных и ораториальных ариях Генделя. Стравинский не прибегает к цитированию, не создаёт квази-цитат и более того, музыка "Похождений повесы" это – не музыка в духе 18 века. Язык оперы впитал мельчайшие типовые единицы барочного стиля, чётко улавливаемые слухом и осознаваемые как знаки другой эпохи. Музыка самого композитора, его стилевые приёмы и приёмы 18 века – единое и целое, характерные признаки барочной оперы "рассеяны", вкраплены в музыкальный текст Стравинского,

присутствуют и в фактурных приёмах, в общем плане функционально-гармонического развития, и, особенно, в мелодике.

Стравинский не ставил целью в этом своём неоклассическом произведении моделирование, точное и детальное, всех драматургических, композиционных и стилиевых особенностей барочной оперы. Жанровая модель оперы *seria* или *semiseria* является ещё одним, но уже *музыкальным первоисточником* и становится в "Похождениях повесы", также, как и цикл Хогарта, объектом интерпретации в музыкально-сценическом замысле Стравинского.

Основой логической направленности музыкальной интерпретации модели барочной оперы у Стравинского является приём *профанации*. Момент снижения и осмеяния в "Похождениях" прослеживается на различных уровнях интонационно-драматургической композиции. Профанация становится главным правилом той музыкальной игры, которую затевает здесь Стравинский. Чёткость и ясность целостной логики функционального развития и формообразования, идущие от музыкального языка 18 века, сочетается с приёмами полигармонии, несимметричностью структур, переменным ритмом.

Игра со стилем проявляется и на более высоком уровне – реальное деление оперы на действия и сцены не совпадает с логикой музыкально-драматургического развития. Часть сцен оперы по своему драматургическому значению, по приёмам развития сходны с финальными. В этом качестве они и воспринимаются слушателем, тем более, что их финальная функция зафиксирована также и «формально» -- самим автором в заголовках этих сцен. Однако ожидаемого антракта после них не наступает – это «ложные» финалы.

Много неожиданностей и в собственно жанровом решении «Похождений». Приёмы оперы *seria* или *semiseria*, на которые ориентируется композитор и на которые он сразу настраивает восприятие слушателя, «соседствуют» с экспрессивным романтическим интонационным языком, номерами, решёнными в опереточно-водевильном духе, посторалью, бытовым пением; чёткая номерная структура, типичная для барочной оперы, в заключительных сценах сменяется сквозным развитием.

Эксцентрично интерпретируется Стравинским сама идея положительного героя серьёзной оперы, что вызывает и соответствующий язык, и драматургию партии Тома. Вокальные номера, характеризующие его, выдержанные в высоком стиле оперы *seria*, оказываются в таком окружении, которое полностью снижает, профанирует серьёзность их интонаций. Такая же логика интонационно-жанрового «снижения» прослеживается также в развитии его целостной драматургической линии – от высокой лирики и страстной патетики к народно-бытовым интонациям и незатейливой пасторали. Увенчание и типично карнавальное развенчание главного героя, его намерений и всего строя его поведения одна из важнейших функций такого рода жанровых сопоставлений. При чём, «снижение» интонаций всегда возникает внезапно и тем более ощутимо.

В «Похождениях повесы» главные черты карнавализованных жанров являются определяющими для стиля оперы. Ведущая роль принадлежит здесь моменту профанации, а главный способ её реализации – приём увенчания и развенчания, снижения и осмеяния, проявляется на всех уровнях оперного текста – уровне либретто и сценографии, интонационно-драматургической реализации, целостной композиции оперы. В жанрово-интонационном содержании – это движение от модели оперы *seria* и *semiseria*, от возвышенного строя интонаций характерных типов вокальных номеров серьёзной оперы, к снижающим их жанрам буффонным и народно-бытовым. В композиционных приёмах – в резком нарушении дискретности номерной структуры с её строгим чередованием речитативов и вокальных форм, динамикой сквозного развития.

Перефразировав известное выражение, можно говорить о «Похождениях повесы», как о *комедии жанров*. Действительно, воспринимается опера именно как комедия, и общество «Повесы» для слушателя оказывается достаточно лёгким общением. Всё же, это

не развлечение и не просто веселье. Это лёгкость, но не легковесность. Стравинский далёк от плоской приверженности смеху. Смех у него – не только смех.

Смеховое в театре Стравинского реализуется в постоянной связи с серьёзным, в их размежевании, оппозиции и их взаимопроникновении. А различия в их способах «соприсутствия» и определяет в существенной мере стилевую множественность и изменчивость музыкально-сценических образов и приёмов их воплощения. Серьёзное присутствует в глубинах подтекста и лишь иногда неожиданно, не навязчиво, но властно, всплывает на поверхность собственно текста.

Взаимодействие смехового и серьёзного – всегда свободный диалог. Каждый из элементов карнавализованных жанров автономен. Однако, не существует той категории, которая установила бы между ними чёткую, ясную границу. Их антиномичность всегда подвижна и относительна. В поле этой противоположности – простой и обратимой, смеховое зависит от серьёзного *целиком*. Но именно потому целиком и полностью, что каждое из этих начал имеет возможность освободиться от этой зависимости.

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
2. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М., 1973.
3. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – Л., 1982.