

Королева А.В.

## Воплощение лирических образов в творчестве И.Ф. Стравинского на примере оперы «Мавра» и балета «Поцелуй феи»

**Аннотация:** Объектом исследования статьи является трактовка лирических образов в творчестве И.Ф. Стравинского. Особое внимание обращается на тот факт, что несмотря на декларируемую композитором антиромантическую направленность эстетического кредо лирическое начало все же представлено в его музыке. Особенно ярко оно проявляет себя в музыкально-театральных сочинениях, поскольку специфика спектакля и избираемые сюжеты предполагают тот или иной вариант воплощения лирических образов. В качестве объектов исследования были выбраны контрастные с точки зрения образного содержания произведения: комическая опера «Мавра» и сказочный балет «Поцелуй феи». Основным методом исследования является анализ либретто и музыкального текста двух сочинений И.Ф. Стравинского, в которых ярко представлен лирический сюжет. Последующее сравнение указанных произведений позволяет выявить различные аспекты трактовки лирических образов в творчестве композитора. Результатом исследования является вывод о том, что в произведениях И.Ф. Стравинского воплощение лирических образов имеет ярко выраженные специфические особенности, которые заключаются в том, что автор всегда занимает позицию «стороннего наблюдателя», не переживая те или иные ситуации, в том числе связанные с развитием лирических чувств, а «показывая» их. Лирические образы предстают либо в пародийно-ироническом облике, как в опере «Мавра», или в ритуально-мифологическом преломлении, как в балете «Поцелуй феи».

**Ключевые слова:** Стравинский, Трактовка лирических образов, Опера Мавра, Балет, анализ музыкального текста, музыка XX века, неофольклоризм, неоклассицизм, антиромантизм, музыкальная драматургия.

**Review:** The subject of the present research article is the interpretation of lyrical images in creative work of Igor Stravinsky. Special attention is paid to the fact that despite the anti-romantic orientation of his aesthetic credo as it was declared by the composer, the lyrical beginning was still there in his music. It was most brightly expressed in his musical-theatrical compositions because performance specifics and chosen plots imply intend this or that variant of visualization of lyrical images. The objects of the research are Stravinsky's works that are rather contradicting in terms of their expressive contents. These are the comic opera 'Mavra' and fairy-tale ballet 'Fairy's Kiss'. The main research method is the analysis of libretto and musical text of two works by Igor Stravinsky where a lyrical image is brightly presented. Further comparison of the aforesaid works allows to define various aspects of interpreting lyrical images in the composer's creative work. As a result of the research, the author concludes that in Igor Stravinsky's works visualization of lyrical images have brightly expressed specific features including the fact that the composer is always an 'observer' 'showing' but not actually feeling this or that situation including situations related to the development of lyrical feelings. Lyrical images are either represented as a comical-ironical image like in the opera 'Mavra' or ritual-mythological image like in the ballet 'Fairy's Kiss'.

**Keywords:** Stravinsky, interpretation of lyrical images, Mavra Opera, balet, analysis of a musical text, music of the XX<sup>th</sup> century, neo-folklorism, neoclassicism, anti-romanticism, musical dramaturgy.

Трудно представить себе композитора более далекого от воплощения в музыке лирических переживаний, чем Игорь Стравинский. Противник романтической эстетики, он неоднократно заявлял о том, что музыка вовсе не должна повествовать о чем бы то ни было. Широко

известно его высказывание: «Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать – чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и.т.п.» [7, с. 45]. Позднее композитор уже в «Диалогах» несколько смягчил полемическую заостренность своего замеча-

ния, тем не менее, заявив о том, что «музыка выражает самое себя» [6, с. 215]. Непосредственно обратившись к творчеству Стравинского нетрудно убедиться в том, что он почти всегда оставался верен своим убеждениям. Тогда возникает вопрос, представлены ли в его произведениях лирические образы, а если да, то каким образом?

Любовь в наиболее привычном для нас понимании влечет за собой целую гамму разнообразных чувств и психологических состояний. Художники-романтики осмысливали каждое из них как глубоко личное переживание, которое непосредственно находило отражение в их творениях. Безусловно, подобное лирическое высказывание было не характерно для творческого метода Стравинского. Тем не менее, практически все его наследие повествует о вечных ценностях бытия, среди которых любовь является одной из основ гармонии и человеческого существования. При этом композитора интересует высший смысл этого понятия, связанный с его божественным ритуально-мифологическим значением. Вместе с тем, по отношению к происходящему он занимает позицию наблюдателя, не переживая те или иные ситуации, в том числе связанные с развитием лирических чувств, а «показывая» их.

Заметим, что в музыке композитора тема любви возникает в различных, иногда в весьма неожиданных ракурсах: от гротеска до возвышенно-идеального. Яркий пример воплощения обозначенной тенденции являются два музыкально-театральных сочинения Стравинского, созданные в 20-е годы XX столетия, – опера «Мавра» (1922) и балет «Поцелуй феи» (1928).

«Мавра» – своеобразный «рубеж» между «русским» и «неоклассическим» периодами, сочинение, в котором национальный музыкальный материал становится объектом иронически-пародийной игры. «Русская бытовая опера водевиль» [1, с. 188] посвящена памяти А. Пушкина, М. Глинки, П. Чайковского и опирается на стилистику русского городского лирического романса XIX века, преломленного сквозь призму национальной оперной традиции.

«Поцелуй феи» – балет, уже целиком созданный в русле неоклассицизма, произведение, содержащее уникальный диалог двух художников: Чайковского и Стравинского. Особое место «Поцелуя феи» в творческом наследии Стравинского обусловлено не только обращением композитора к романтической

музыке недалекого прошлого, но и глубокой степенью взаимопроникновения двух контрастных по сути стилей. Их взаимодействие проявляется на уровнях композиции, художественно-образной системы, музыкальной драматургии [5, с. 192].

Таким образом, обе партитуры объединены именем Чайковского, композитора, в творчестве которого теме любви принадлежит «первая скрипка». Неудивительно, что и в «Мавре» и в «Поцелуе феи» именно лирическая сфера является основополагающей, своеобразным «стремнем» музыкальной драматургии. Обозначим основные этапы её развития в интересующих нас произведениях.

Действующими лицами «Мавры» являются типичные героини русского водевиля начала XIX века. Параша, скужающая девица, ожидающая жениха, Гусар – провинциальный Дон-Жуан, Мать и Соседка – деревенские кумушки любительницы посудачить. Интрига возникает в результате авантюры, предпринятой влюбленными – Гусар перевоплощается в кухарку Мавру. В своей опере Стравинский усиливает ироническое начало пушкинского «Домика в Коломне». В этой связи А. Баева отмечает: «Основной установкой в работе над сочинением стало переинтонирование художественного текста, вплоть до деформации самого материала. Стравинский не стилизует, а именно «играет со стилем». При этом интонационный материал, являющийся объектом пародии, представляет собой сложный комплекс, в котором оперный мелос Глинки, Даргомыжского и Чайковского сочетается с «жестоким романсом», залихватской цыганской песней, а также с «военной» музыкой духовых оркестров [2, с. 78].

Иронически пародийное начало, свойственное музыкальному тексту «Мавры», нашло яркое отражение в трактовке образов Параша и её кавалера, а также в характеристике их взаимоотношений. Так опера открывается сольными номерами главных героев: романсом Параша («Друг мой милый» ц.1) и песней Гусара («Колокольчики звенят» ц.6). В интонациях героини преобладают типичные для городского романса проникновенные мягкие лирические интонации, связанные с мотивами опевания и выразительными ходами на широкие интервалы (квинты, сексты). В её речи преобладает простодушная нежность. Момент иронии вносит типично «гитарное» сопровождение, звучащее у вал-

## Музыка и музыкальная культура

торн, которое функционально и ритмически противоречит мелодии.

Появление на сцене Гусара сопровождается самоуверенной, страстно-порывистой музыкальной характеристикой и мелодикой, интонационно близкой к цыганской песне. Гипертрофированная экспрессия подчеркивается тембрами медных и ударных. Если в мелодике Параша преобладает плавно-скользящая линия, то Гусар словно бы стремится поразить девицу наплывом своих чувств. В то же время в нем отсутствует коварство соблазителя. Гусар действительно влюблен, но там, где для Параша «вечность», для него «удача нынешнего дня». Первый дуэт героев (ц.12) композитор строит из нескольких контрастных эпизодов, которые последовательно отражают следующие стадии их взаимоотношений: сомнения Параша, заверения Гусара и страстные признания в финале (ц.22). В музыке можно ясно услышать виртуозно-вокальные интонации типичные для сольных и ансамблевых номеров русской оперы XIX века [7 с. 215]. Рассуждая о творчестве Глинки, Стравинский называл подобную трактовку оперной музыки «итальяно-русской» [6, с. 215]. В первых двух разделах дуэта сохраняется индивидуальность каждого из персонажей, в заключительном же стилистика *bel canto* особенно ощутима в виртуозных вокальных колоратурах. Интонации Параша и Гусара начинают совпадать, по всем законам классического дуэта-согласия. Иронический подтекст сохраняется в тонально-ладовых смещениях, а также в несколько резковатых звучаниях деревянных духовых инструментов. Л. Данько отмечает, что особенно ярко момент пародирования проявляется в самом конце дуэта, когда после разговора о высокой страсти Параша говорком произносит фразу «Завтра утром на Литейном, за углом, где дом питейный» [3, с. 110], после которого сцену замыкает повтор музыки её романса. Таким образом, Стравинский развенчивает чрезмерную напыщенность и театральность предыдущего любовного признания. Тем более, что лирическая линия внезапно прерывается экспозицией образов Матери и Соседки, представляющих мир быта с его мелкими неурядицами и заботами.

Центральный раздел оперы – сцена найма кухарки усиливает комизм ситуации, связанной с превращением Гусара в Мавру. Обращает на себя внимание его вокализ на слова «Я

– Мавра», с необычайно виртуозной для мужского голоса колоратурой (ц.75).

Кульминация любовных чувств Параша и Гусара их второй дуэт (ц.97), в котором выражается радость по поводу удавшейся авантюры. В партии героини интонации из её романса обогащаются вокальной колоратурой [2, с. 111], а преобладающие в интонациях переодетой Кухарки нисходящие терцовые интонации становятся основой для первой совместной кульминации «Я памятью не изменю» (ц.108). Состояние страстной восторженности усиливается от раздела к разделу, однако явное «запаздывание» аккомпанемента и тембры медных духовых, словно мягко насмеются над происходящим. Заключительный «взрыв страсти» (ц.125) сопровождается призывами к богу любви Купидону. В вокальных партиях преобладают крупные длительности, а в инструментальном сопровождении звучит пародийный вальс. Когда же в вокальных партиях складывается из характерных для оперы XIX века «секвенций томления».

Заключительный этап развития лирической линии в «Мавре» сольный романс Гусара. В этой музыке удивительно сочетаются цыганская и стилистика, виртуозность оперного исполнительства и джазово-танцевальные элементы (ц.138). Вокальную партию сопровождает тембр засурдиненной трубы, придающий, также как и во всех предыдущих лирических эпизодах оперы, оттенок пародийности комизма и несерьезности.

Иными словами, в опере «Мавра» трактовка лирических образов представлена сквозь призму гротеска, с включением элементов пародии на типичные для романтического XIX века вокальные жанры, связанные с любовно-лирическим содержанием. Вместе с тем – это не жёсткая сатира, а мягкая ироническая усмешка по отношению к давно минувшим переживаниям.

Сказочно-аллегорический балет «Поцелуй феи», представляет собой яркий пример диалога между двумя, казалось бы, противоположными художниками: представителем «романтического века» Чайковским и убежденным антиромантиком Стравинским. Особенности претворения орфического сюжета в данном сочинении подробно рассмотрены автором статьи в диссертационном исследовании, а также в монографии [4]. Следует отметить, что между трактовкой лирических образов в балете и воплощением орфической темы существует самая тесная взаимосвязь.

Главный герой – Молодой человек подобно творцу должен вступить в контакт с неведомым, а именно с фантастической Феей и «умереть» для окружающего мира, чтобы возродиться вновь в произведении искусства. Лирическая сфера балета, по мнению автора, представлена в двух аспектах – драматическом и жанровом.

Лирико-жанровые номера связаны с образом земной Невесты главного героя. Для воплощения жанровой линии характерно воспроизведение тем фортепианных сочинений Чайковского. Центральный эпизод лирико-жанровой сферы – вальс из 2-й картины. В качестве тематического материала Стравинский использует знаменитый «Ната-вальс» Чайковского (ц.78). Разрабатывая тему «Ната-вальса», Стравинский сохраняет её лирическую природу, но также вносит в музыку элементы иронии и гротеска. Известно, что существуют две редакции этого произведения – основная и облегчённая. Стравинский использует оба варианта. От первого он берет мелодию, от второго – более скупую фактуру. Сохраняя мелодический контур темы, исполняемой флейтой и кларнетом, композитор перегармонизирует её таким образом, что бас чуть-чуть запаздывает и никак не может попасть в соответствующую мелодии функцию. Возникает ассоциация с фальшивым наигрышем шарманки. Эффект гротеска усиливается в середине эпизода, когда к мелодической линии флейты и кларнетов в высоком регистре добавляются неуклюжие пассажи валторны шестнадцатыми длительностями (ц.81). Композитор намеренно сочиняет партию валторны в неудобном для нее регистре так, что исполнить её без некоторых погрешностей фактически невозможно. Ироничная трактовка лирических эпизодов балета, связанных с образом Невесты, возможно, обусловлена тем, что она – обычная земная девушка, которая не может стать спутницей Молодого человека которому суждено стать новым Орфеем [4, с. 76]. В этом смысле трактовка лирико-жанровой сферы балета трактована аналогично опере «Мавра».

Лирико-драматическая сфера балета характеризует взаимоотношения главного героя и Феи. Она разворачивается через тематизм вокальной лирики Чайковского и интонационного комплекса, представляющего фантастические силы. Особенность развития лирико-драматической линии балета заключается в её «монологичности». Фея любит своего из-

бранника и в итоге заставляет его следовать за собой. В свою очередь, Молодой Человек не вступает в борьбу с Феей и не совершает активных поступков, за исключением просьбы к гадалке отвести его к Невесте и рокового для него объяснения в любви [4, с. 77-78].

Важное значение приобретает звучащая в Прологе тема «Колыбельной в бурю» Чайковского. С одной стороны, она символизирует чистоту и наивность детской души, материнскую любовь, человечность. С другой стороны, семантика данного жанра связана с образами вечного сна, смерти. Возможно, Колыбельная в «Поцелуе феи» обозначает погружение в мифологическое пространство рождения всех смыслов. Теме Колыбельной противопоставляется образ Феи. В прологе она характеризуется двумя тематическими комплексами. Первый появляется сразу после экспозиции фантастической свиты и создает впечатление возвращения лирического тематизма. Солируют тембры кларнета и валторны (ц.30-37). В мелодии настойчиво звучит терцовый мотив (ц.30), но уже в следующем такте к нему добавляется хроматизм «с-сис». Применяя традиционные гармонические средства, характеризующие таинственные, зловещие силы (увеличенное трезвучие, хроматизмы), Стравинский нивелирует определенность тонального центра. У валторны возникает гибкая мелодическая линия (ц.32); в её «вокальной» кантилене ощутимо сходство с темами любви Чайковского. Аналогия связана и со сценической ситуацией – Фея ласкает ребенка. Но, несмотря на завораживающую красоту этой мелодии, нисходящий хроматический ход баса и уменьшенные гармонии в сопровождении отражают трагедию вмешательства высших сил в судьбу человека. Следующая за ней вторая тема (ц.37) имеет некоторое сходство с лейтмотивом Одетты из балета «Лебединое озеро» Чайковского. Одновременно, нисходящее хроматическое движение баса выявляет скрытый трагический подтекст лирической темы. Репризу на уровне сцены образует двенадцатитактовое проведение темы-символа балета «Колыбельной в бурю» Чайковского (а-moll). По сравнению с начальным проведением, тема подвергается существенным преобразованиям: меняется гармония и фактура сопровождения. Прозрачное тремоло струнных и неаккордовые звуки в гармониях создают мягкий диссонансирующий фон для мелодии флейты, которая перенесена в более высокий регистр. В результате возникает возвышен-

## Музыка и музыкальная культура

ный образ, отдаленный от реального мира. То есть в Прологе балета не только экспонируются два драматургических полюса лирико-драматической сферы, но и обозначен финальный итог их развития.

Во 2-й и 3-й картинах рассматриваемая образная сфера проявляет себя в их финалах. Во 2-й картине интонации «Юморески» постепенно сменяются темой романса «И больно и сладко» (ц.102). Мелодия романса дана в одноименном миноре с акцентированием альтерации IV ступени, что придает звучанию восточный колорит. Мерный триольный ритм и остигатные терцовые мотивы подчеркивают стремление Феи не только очаровать Молодого человека, но и погрузить в особое мистическое состояние «сна наяву». В середине сцены (ц.108) Стравинский, по собственному признанию, стремился «имитировать фею Карабос» [7 с. 156]. Стремительные восходящие квинтоли, ладовая и тональная неопределенность, диссонантные гармонии, а также тембры низких струнных и деревянных духовых (кларнета и фагота) придают этому эпизоду сходство с указанным фрагментом, однако Стравинский обобщает характерную для Чайковского музыкальную символику зловещих сил. В репризе сцены мелодию романса сопровождают восходящие мотивы у виолончелей и контрабасов, как бы подчеркивая новые грани в образе героя. Сразу после сцены гадания без перерыва начинается вступление к 3-й картине балета (ц.120-131). «Застывшие» аккордовые вертикали на фоне тремоло скрипок напоминают симфонический антракт «Сон» из балета «Спящая красавица» Чайковского. Хотя гармония, примененная Стравинским острее, тем не менее, аналогии очевидны. Образ мистического сна-оцепенения, вероятно, связан и с грядущим пробуждением души Художника для творчества.

Финал 3-й картины (ц.205-214) – кульминационная точка, к которой устремляется развитие лирико-драматической сферы. Роковое для героя объяснение в любви Фее-Невесте, возможно, символизирует рождение нового Орфея. Музыка основана на теме романса Чайковского «Нет, только тот, кто знал». Стравинский изменяет фактуру сопровождения: вместо синкопированных аккордов, придающих теме трепетно-взволнованный характер – тремоло струнных (ц.207). Композитор словно стремится сдержать огромный эмоциональный накал романтической мелодии. Но интенсивное развитие с включением

мелодических подголосков достигает своего апогея во взлетающей мелодической линии (ц.210 т.5), в основе которой восходящая хроматическая гамма. Возникает впечатление, что эмоциональное начало ненадолго вырывается из-под власти трансцендентных (фантастических) сил. Драматический момент снятия маски и утверждения Феей своей власти решен композитором с подлинно режиссерским мастерством. Звучание лирического гимна внезапно прекращается на ведущем в никуда восходящем терцовом мотиве. Возникнет ассоциация с внезапно открывающейся перед героем бездной.

И после этого сразу же начинается реприза сцены. Тема романса звучит очень тихо в сопровождении полифонических подголосков и равномерного сопровождения четвертей. В коде вновь возвращается интонационный материал, напоминающий тему Одетты (ц.213), образуя смысловую и тематическую арку с Прологом. Вслед за ним, как и Прологе, следует тема «Колыбельной в бурю», которая трансформируется в «Колыбельную страны вне времени и пространства». Третье появление этой темы в музыке балета связано с самым глубоким её переосмыслением. Несмотря на сохранение тональности оригинала (f-moll), лирическая тема приобретает символический оттенок. Она звучит в высоком регистре у флейт вместе с полифоническими подголосками, один из которых движется ровными четвертными длительностями. В финале «Поцелуя феи» постепенное укрупнение длительностей (2-й вариант темы дан в увеличении), что связано с созданием эффекта ухода в иное время и пространство. Роковая для Молодого Человека любовь Феи становится необходимой для появления Художника, миссия которого заключается в том, чтобы воплощать божественную гармонию в своем творчестве.

Таким образом, лирические образы в «Мавре» и «Поцелуе феи» предстают в двух ипостасях. С одной стороны, они показывается через иронию и гротеск, с другой – в мифологическом аспекте – любовь становится необходимой жертвой для восстановления утраченной гармонии. Отметим, что именно так лирическое начало трактуется Стравинским не только в «Мавре» и «Поцелуе феи», но и во многих других музыкально-театральных сочинениях. Синтез же этих двух ипостасей любви великолепно воплощен в последней опере мастера «Похождениях повесы».

**Библиография:**

1. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском [Текст] / Б.В. Асафьев. Ленинград: Музыка, Ленинградское отд-ние, 1977. 276 с.
2. Баева А.А. Оперный театр И.Ф. Стравинского [Текст]: Монография / А.А. Баева; Российская академ. наук, М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. Москва: URSS, 2009. 298 с.
3. Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке [Текст]: Очерки / Л.Г. Данько Ленинград; М.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1976. 200 с.
4. Королева А.В. Неоклассицистское балетное творчество И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции [Текст]: Монография / А.В. Королева; Волгоградский институт искусств, Волгоградский государственный университет. Волгоград: Издательство ВолГУ, 2008. 186 с.
5. Михайлов М.К. Балет «Поцелуй феи И. Стравинского и некоторые вопросы музыкально-творческого мышления [Текст] / М.К. Михайлов // Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1990. С. 190-227.
6. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика [Текст] / И.Ф. Стравинский; сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст.: С.И. Савенко; пер. с фр. Л.В. Ковлевой-Шапориной [и др.]. М.: РОССПЭН, 2004. 365 с.
7. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии [Текст] / И.Ф. Стравинский; Пер. с англ. Послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.

**References (transliterated):**

1. Asaf'ev B.V. Kniga o Stravinskom [Tekst] / B.V. Asaf'ev. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otd-nie, 1977. 276 s.
2. Baeva A.A. Opernyi teatr I.F. Stravinskogo [Tekst]: Monografiya / A.A. Baeva; Rossiiskaya akad. nauk, M-vo kul'tury Rossiiskoi Federatsii, Gos. in-t iskusstvoznaniya. Moskva: URSS, 2009. 298 s.
3. Dan'ko L.G. Komicheskaya opera v XX veke [Tekst]: Ocherki / L.G. Dan'ko Leningrad; M.: Sov. kompozitor. Leningr. otd-nie, 1976. 200 s.
4. Koroleva A.V. Neoklassitsistskoe baletnoe tvorchestvo I.F. Stravinskogo: k probleme voploshcheniya orficheskoi kontseptsii [Tekst]: Monografiya / A.V. Koroleva; Volgogradskii institut iskusstv, Volgogradskii gosudarstvennyi universitet. Volgograd: Izdatel'stvo VolGU, 2008. 186 s.
5. Mikhailov M.K. Balet «Potselui fei I. Stravinskogo i nekotorye voprosy muzykal'no-tvorcheskogo myshleniya [Tekst] / M.K. Mikhailov // Mikhailov M.K. Etyudy o stile v muzyke. Leningrad: Muzyka: Leningr. otd-nie, 1990. S. 190-227.
6. Stravinskii I.F. Khronika. Poetika [Tekst] / I.F. Stravinskii; sost., red. per., komment., ukaz. i zaklyuchit. st.: S.I. Savenko; per. s fr. L.V. Kovlevoi-Shaporinoi [i dr.]. M.: ROSSPEN, 2004. 365 s.
7. Stravinskii I.F. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Tekst] / I.F. Stravinskii; Per. s angl. Poslesl. i obshch. red. M.S. Druskina. Leningrad: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1971. 414 s.