

## **ФУНКЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ОПЕРЕ И. СТРАВИНСКОГО «ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ»**

«...Функции комедии в европейской культуре, как древней, так и новой, не ограничиваются осмеиванием каких-то персонажей или пороков. Возможно, ее высшая цель – воспевание земной жизни во всех ее проявлениях, даже абсурдных и гротескных, и очищение душ при помощи смеха над всем, что кажется страшным, тягостным и невыносимым» [3, с. 180].

Приводя высказывание Л. Кириллиной, мы отдаем себе отчет в его справедливости по отношению к опере И. Стравинского «Похождения повесы». Разнообразие ее жанровых трактовок в музыковедческой литературе традиционно сводится к большему или меньшему акцентированию комического начала. При этом исследователи, в основном, отталкиваются от *сюжета*, производного от серии гравюр «Карьера мота» английского живописца XVIII века Уильяма Хогарта. Анализ же *музыкальной драматургии* оперы позволяет трактовать ее как оперу «серьезную», на разных уровнях взаимодействующую с *комическим началом*. Цель данной публикации – выявление функций комического в опере И. Стравинского.

«Серьезная» фабула «Похождений повесы» реализуется в пятичастной композиции: между тремя актами оперы-seria разместились два действия оперы-buffa (производной от интермедий). Сопряжение двух моделей – «серьезной» и комической – происходит посредством линии «похождений» героя. Общепризнанна трактовка сюжетного ряда «Похождений повесы» как основанного на трех желаниях Тома: деньги, собственное счастье и достаток во всем мире. Обратим внимание на крайние точки связанных с этим драматургических «волн»: первая начинается и заканчивается в «серьезном» жанре, вторая начинается в «серьезном», а заканчивается в комическом, третья начинается и заканчивается в комическом<sup>12</sup>.

*Схема:*

---

<sup>12</sup> См. схему.

Действие	1			2			3		
Картина	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Серия	I д-вие			II действие			III действие		
Буффа	I д-вие				II действие				
«Три желания»	→						Серия		
	→						Буффа		

Переосмысливая, таким образом, значение *комического* в опере Стравинского, предлагаем классификацию основных его проявлений в аспекте функциональности и средств воплощения. Это прорисовка отдельных образов и ситуаций либо непосредственно через буффонные аллюзии, либо вследствие контрастных сопоставлений.

*Прямую комическую характеристику образа* получает действующее лицо, наиболее тесно связанное со сферой буффонады. Это, несомненно, Баба Турчанка. Однако первая музыкальная характеристика Бабы выписана без индивидуализации (терцет с Томом и Энн, пятая картина); получившийся портрет является лишь фоном действия, а торжественное шествие с Томом (завершение той же картины) – яркий контраст лирической сфере Энн. Таким образом, о комическом эффекте пока речь не идет. Мало того, «роскошная черная борода» героини, ее судьба цирковой артистки скорее призваны вызвать сочувствие (злосчастная борода – потеха для зрителя, а успех Бабы «на любовном фронте» – результат ее малооправданного самоуверенного нрава).

Однако появление этого образа неслучайно. Удивительно, но исследователи «Похождений», не преминув в обязательном порядке сослаться на признание Стравинского о связи его собственного сочинения с моцартовской «Così fan tutte», обходят стороной турецкие образы, общие для обеих опер<sup>13</sup>. Моцарт вводит их в сюжет, воссоединяя один из ключевых моментов лирической драмы с имманентно буффонным мотивом переодевания: для испытания верности своих возлюбленных, молодые люди являются к ним в дом выряженные турками. Аналогично прочтение восточного образа Стравинским: испытание чувств Тома и Энн посредством введения циркового персонажа, по роду деятельности связанного с культурой переодевания. Конечно, для Моцарта (быть может, как и для Стравинского) такой ход обусловлен не только частными требованиями сюжета. По словам

<sup>13</sup> Наиболее полный обзор турецкой тематики в творчестве В.А. Моцарта представлен в статье Л. Кириллиной [4].

Е. Чигаревой, восточная тематика была популярной в европейской музыке XVIII века: «Противопоставление культуры и варварства, гуманности и деспотизма, веротерпимости и религиозного фанатизма – типичные просветительские проблемы, часто встающие в этих произведениях, в которых условный Восток – не только элемент экзотики, но и средство иносказания, способ идейного самовыражения» [6, с. 47]. Но сейчас важно другое: «...„турецкая музыка“ для Моцарта – одно из проявлений буффонной сферы, это торжество игровой карнавальной стихии» [там же, с. 179]. Не удивительно, что и у Стравинского образ, призванный в последующих сценах с блеском проявить свою комическую сущность, «одет» в турецкую оболочку: сохраняя «память жанра», уже с первого (как было показано, вовсе не комического) выхода он воспринимается как представитель буффонной оперной сферы.

Наконец, первая сольная характеристика Бабы (начало шестой картины) – типично буффонный музыкальный портрет, написанный средствами скороговорки. Пожалуй, это единственная в опере прямая комическая характеристика персонажа в полном смысле слова. Тот же прием, хотя и в более скромных масштабах, использован в арии Селлема (сцена аукциона, седьмая картина): скороговорка воссоздана силами оркестра. Но ничего странного в такой «поверхностной» характеристике нет: будучи «запевалой» в типично буффонной сцене, на личностном уровне Селлем не проявляет тяготения к комической сфере.

*Прямые комические аллюзии для обрисовки ситуации* наблюдаются в опере дважды. Канкан, ставший жанровой основой второй картины, незамедлительно дает «ссылку» на жанр оперетты, чем задает буффонный тон происходящему. Фееричная сцена торгов (начало седьмой картины) меньше связана с собственно жанровым началом. В ней создается эффект веселого столпотворения: слышатся выкрики присутствующих, вступающих в диалог с Селлемом, которому индивидуализация также не свойственна (его фигура обрисована с помощью оркестра, вокальная же партия являет собой свободную декламацию – «общие места», традиционно свойственные речитативам-сессо). Облекаясь в форму рондо, эта стремительная сцена становится замкнутым кругом, ни к чему не ведущим происшествием. Несоответствие цели и средств создают комический эффект. Таким образом, сам тонус аукциона оказывается близким финалам оперы-buffa, хотя его смысловое наполнение полностью противоречит своему «результативному» прообразу.

В этой же сцене есть еще одно проявление комического – *характеристика образа через контрастное сопоставление*. В арии Селлема среди веселой болтовни неожиданно появляется лирический эпизод

(Ш д., ц. 86)<sup>14</sup>. Ранее прерывистое пение вдруг складывается в мелодическую фразу с оттенком нежной галантности. Возникнувшая «из ниоткуда» жанровая основа менуэта всячески подчеркивается: типичной мелодической фигурой с участием неаккордового звука («зависающего» в мягком пунктирном ритме), обилием пауз в сопровождении, формирующих яркие затакты и, соответственно, играющих на создание виртуального визуального ряда – танцевальных фигур (в том числе приседаний). Усиливает впечатление благородная тональность Es-dur. Но, в отличие от Селлема и толпы, зрителю хорошо известно, какой «предмет» нежданно стал объектом внимания и лирического воспевания – конечно, это небезызвестная Баба Турчанка. Такое нежное (причем «вслепую») обращение с заведомо комическим персонажем вовсе не ускоряет процесс его предстоящего перехода в лирическую сферу. Наоборот, за счет приема контраста эпизод становится еще одной (но теперь косвенной) буффонной характеристикой Бабы.

Контрастная комическая характеристика образа уже встречалась в опере – в первой картине, в речитативе и арии Тома. Сопровождение речитатива построено как торжественное трехдольное шествие, основанное на остином пунктирном ритме. Его интонационное родство со второй частью Пятой симфонии Бетховена создает даже героический налет. Однако вокальная партия идет вразрез с «чаяниями» оркестра. Возникает впечатление, будто Том никак не может определиться со своим «интонационным выбором»: начиная в сфере героики, он внезапно (неоправданно и кратко-временно – на один такт) меняет стиль на *bel canto* (который не противоречит героике, но все же, для соблюдения тонуса последней, не должен ей так резко контрастировать), а затем оказывается в сфере буффонной скороговорки. Да еще и скороговорки, подчеркнутой нарочито комическим эффектом. Каждая фраза начинается октавным скачком, на котором произносится слово «Я», пока, наконец, исходная «концепция» говорящего не изменится на обратную: на последнем скачке звучит текст «О, нет!» (в оригинале – «Not I!»). Эффект самоуверенного «кудахтанья» и сам по себе веселит слушателя, а на фоне контрастной героики – и подавно. Схожей музыкальной шуткой ознаменована и ария «Не ум и не познания сулят нам успех». На сей раз партия Тома балансирует между галантной «моцартовско-россиниевской стилистикой» (А. Баева) и арией-*brindisi*. Звучание оркестра настолько скромно, что расслышать его «голос» в подробностях оказывается затруднительным. Но анализ нотного текста выдает страшную

---

<sup>14</sup> Ссылки на нотный текст даются по изданию: И. Стравинский. Похождения повесы: Клавир. – М. : Музыка, 1976.

тайну: оркестровые голоса дублируют партию Тома в канон (сначала отставая на полтакта, затем – опережая с тем же отрывом). Полифонический прием, характерный для «серьезной», «заумной» музыки, как будто насмехается над героем: «Нет, именно ум и познания...»

Еще одна контрастная комическая характеристика появляется в шестой картине оперы. Это второй сольный номер Бабы, написанный в манере типичной арии гнева. Комический эффект ее звучания в шестой картине создают две особенности: «личность» исполнителя (имеется в виду Баба как персонаж, а не исполнитель партии Бабы) и соединение обозначенного типа арии с еще одним – арией *d'azione*<sup>15</sup>. Второй тип отличается параллельностью пения и действия; он характерен для оперы-*buffa*. Типичные же «серьезные» арии лишены действия. А поскольку «на каждом из последующих четырех слов Баба хватает какой-нибудь предмет и швыряет его на пол» (II д., ц. 170), ария гнева вдруг становится не выражением чувства (как в опере-*seria*), а музыкальной иллюстрацией сценического процесса, тем самым обретая черты сольного номера комической оперы. Вторым появлением – в седьмой картине – эта ария модулирует из образного в *ситуационный контрастный тип комического* в «Похождениях». То, что Баба в другой возмутительной ситуации высказывает свое негодование прежними музыкальными средствами, подчеркивает элемент пародии, возводя его в более высокую степень. Гнев становится аффектом; «закостенелая» традиция оперы-*seria* подвергается осмеянию. Таким образом, на основе «серьезного» музыкального материала за счет исполнителя и психологически неоправданного «дословного» повтора нотного текста создается комическая ситуация в драматургии сцены.

Отметим, что в обеих комических зонах оперы (именуемых нами двумя условными действиями оперы-*buffa*) принимает участие «серьезный» музыкальный материал. Во второй картине это каватина Тома и последующий хор; в шестой и седьмой картинах – комически трактованная ария гнева. Посредством этого не только создается единство музыкально-драматического изложения, основанное на «серьезной» оперной модели, но и поддерживается традиция специфического («кривозеркального») ориентирования комической оперы на свою «старшую сестру»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Фактически Стравинский пользуется *пародией* как *моделью*: «неуместное» использование «серьезного» материала было характерным для оперы-*buffa*. В данном случае «слишком традиционный» номер из «слишком традиционной» оперы-*seria* возникает в нетипичных для него условиях.

<sup>16</sup> Подробнее о процессах взаимного воздействия «серьезной» и комической опер рассматривается в статье Л. Кириллиной [3].

Для понимания смысловых и структурных качеств такого взаимопроникновения моделей обратим внимание на нюанс, отмеченный Л. Кириллиной: «Опера-серия и опера-буффа в XVIII веке, в сущности, использовали разные лексические слои одного и того же языка, причем «высокий» стиль преломлялся в «низком», а не наоборот. В XX веке ситуация стала совершенно иной. Музыкальное „просторечие“ <...> в сочетании с „высоким“ стилем по-прежнему давало сильнодействующий взрывной эффект, но уже в рамках драмы или трагедии, а не комедии» [3, с. 184]<sup>17</sup>. Как видно из предложенной жанровой структуры «Похождений повесы», «правило» XX века Стравинским полностью соблюдается. Действительно, основная, «серьезная» фабула перемежается с буффонными «вставками», которые естественно вплетаются в сюжет оперы, являясь его необходимой составляющей<sup>18</sup>. Так создается единое драматургическое целое с эмоционально «взрывоопасными» буффонными зонами. С другой стороны, второй условный акт в выделенной нами комической оперной модели апеллирует к более ранней традиции: в собственных смеховых целях он обращается к «серьезной» музыке и интерпретирует ее сообразно своей эстетике. Таким образом, взаимодействие оперных моделей – *seria* и *buffa* – осуществляется сразу на двух уровнях.

Следовательно, функции комического в «Похождениях» состоят в создании буффонных образов и ситуаций, которые формируют условные действия комической оперы<sup>19</sup>, создающей, в свою очередь, эмоциональный контраст основной «серьезной» фабуле.

1. Баева А. *Оперный театр Стравинского* / А. Баева. – М. : КРАСАНД, 2009. – 304 с.
2. Данько Л. *Комическая опера в XX веке: Очерки* / Л. Данько. – Л. : Советский композитор, 1976. – 200 с.
3. Кириллина Л. *Опера буффа и XX век* / Л. Кириллина // *Музыкальная академия*. – 1995. – № 3. – С. 179–188.
4. Кириллина Л. *Турецкая тематика в творчестве В.А. Моцарта* / Л. Кириллина // *Научный вестник МГК*. – 2011. – № 1. – С. 5–25.
5. Лобанова М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.

---

<sup>17</sup> Аналогичную мысль высказывает Л. Данько: «В современном творчестве имеется немало примеров того, как средствами комедии раскрывается трагическая сущность явлений, разоблачается общество, породившее эти явления» [2, с. 70].

<sup>18</sup> О подобных процессах (как характерных для музыки второй половины XX века в целом) говорит М. Лобанова: «...жанровая активность усиливается. Возникают все новые гибриды, скрещиваются самые несовместимые явления. Принцип дополнительности соседствует с доведенным до предела принципом контраста» [5, с. 165].

<sup>19</sup> Единственное исключение – решенная в комическом ключе первая сольная характеристика Тома, расположенная в «серьезной» драматургической зоне.

6. Чигарева Е. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика* / Е. Чигарева. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 280 с.

**Кизя Наталия. Функции комического в опере И. Стравинского «Похождения повесы».** В статье рассматривается роль комического начала в опере И. Стравинского «Похождения повесы» и предлагается классификация его основных функций в музыкальной драматургии произведения.

**Ключевые слова:** И. Стравинский, опера «Похождения повесы», функции комического, музыкальная драматургия.

**Кизя Наталія. Функції комічного в опері І. Стравінського «Пригоди гультяя».** У статті розглядається роль комічного начала в опері І. Стравінського «Пригоди гультяя» і пропонується класифікація його основних функцій в музичній драматургії твору.

**Ключові слова:** І. Стравінський, опера «Пригоди гультяя», функції комічного, музична драматургія.

**Kizya Natalia. Functions of comical in I. Stravinsky's opera, The Rake's Progress.** This article looks into the role of a comical beginning in the opera *The Rake's Progress* by Igor Stravinsky and offers a classification of its main functions in the musical dramaturgy of the opus.

**Keywords:** Igor Stravinsky, *The Rake's Progress*, opera, functions of comical, musical dramaturgy.