

**СОН ИЛИ СМЕРТЬ? (ОБ ОДНОМ ОБРАЗЕ СОЧИНЕНИЙ-СКАЗОК
ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО И ЕГО ВОПЛОЩЕНИИ В
СОВРЕМЕННЫХ ВИДЕОВЕРСИЯХ)**

Пять музыкально-сценических сочинений Игоря Стравинского на сказочные сюжеты (опера «Соловей», балет «Жар-птица», сочинения-миксты «Байка про лису, петуха, кота да барана», «История солдата», балет «Поцелуй феи») были написаны в разные периоды жизни композитора. Период между началом работы над первой оперой «Соловей» и окончанием последнего балета «Поцелуй феи» насчитывает 20 лет – с 1908 по 1928 годы. Первоисточниками для либретто первого и последнего сочинений-сказок Стравинского послужили истории Андерсена: они легли в основу оперы «Соловей» и балета «Поцелуй Феи», а балет «Жар-птица», жанровые миксты «Байка про лису, петуха, кота да барана» и «История солдата» созданы по сюжетам русских народных сказок. Все они, – во многом, благодаря сюжету сказки и особой сценичности, красочности, живописности, – сегодня становятся полем для экспериментов: в этой сфере появляется множество нестандартных видеоверсий с использованием современной компьютерной графики, мультипликации. Именно поэтому такие сочинения Стравинского привлекают особое внимание, а обращение к их изучению *актуально*.

Однако, несмотря на многочисленные отличия названных сочинений, – на уровне жанра, замысла, сюжета, – в каждом из них появляется образ-состояние Смерти или ирреального Сна, что оправдывается сказочностью, волшебством. Интересно также и то, что эти образы, – решенные в каждом случае по-своему и на сюжетном, и на сценическом, и на драматургическом уровнях, – объединяет обращение к опоре на жанр или целый набор жанровых признаков, присущих *колыбельной*. Цель данной статьи – рассмотреть, что представляют собой эти образы в названных сочинениях Стравинского, как использованием средств жанра колыбельной композитор высвечивает разные смысловые грани этих образов (Сна – Смерти), и как они решаются в современных видеоверсиях.

Для исследования нами привлечена музыковедческая литература, связанная с изучением особенностей стиля Стравинского и его сценических сочинений С. Савенко, И. Друскина, Б. Ярустовского и др. [8; 1; 10; 3; 6; 9], исследование Е. Поповкиной о воплощении образов сна в музыке [7], а также культурологические работы Ю. Лотмана, С. Махлиной, посвященные осмыслению семантического значения сна в культуре [4; 5]. Материалом для данной

статьи послужили также современные видеoverсии сочинений Стравинского, среди которых такие известные, как «Соловей» К. Шоде, «Поцелуй феи» Ф. Слидовкера, «История солдата» Мина Танаки, и др.

Объединяя образы Сна – Смерти, возникающие во всех сценических сочинениях-сказках Стравинского, мы можем сделать вывод об общности их музыкального решения при сюжетном и смысловом различии; анализ современных режиссерских трактовок этих образов позволяет увидеть использование широкого спектра их смыслов. В этом подходе состоит *новизна* исследования.

На сюжетном уровне – это эпизоды, связанные с погружением персонажа в состояние гипнотического Сна – или Смерти – которая в сказках Стравинского лишена драматической окраски и становится близка засыпанию (неслучайно, она сопровождается формулами убаюкивания колыбельной). Это – сцена смерти императора в опере «Соловей», а также хор привидений «Мы все здесь пред тобой»; это две колыбельные из балета «Поцелуй феи» – из первого и последнего актов («Колыбельная песня в бурю» и «Колыбельная страны вне времени и пространства»). Это «Колыбельная» из балета «Жар-птица», где Птица убаюкивает-завораживает все царство Кощея волшебным Сном, или песенка Лисы в «Байке» – усыпляющая и гипнотирующая Петуха, заставляющая его дважды спуститься к ней, несмотря на угрозу смерти, а также сцена гадания из второго акта балета «Поцелуй феи». Часто эти образы связаны с ночью или предрассветным временем (как во вступлении к опере «Соловей», балету «Жар-птица»). Интересно, что как правило, такие номера сопоставлены с иной – во многом противоположной сюжетной и музыкальной образной сферой – завораживанием танцем, точнее плясом (пляс кашеевых слуг под чарами Жар-птицы, Поганый пляс Кощеева царства из «Жар-птицы», Пляс Черта из «Истории солдата»).

Итак, в пяти сочинениях Игоря Стравинского в той или иной мере смерть или опасность смерти возникает перед героями. Заметим, что обращение к жанру колыбельной для воплощения образов сна и смерти, для русской музыкальной культуры совсем не ново. Так, Е. Поповкина, отмечая связь образа сна с жанром колыбельной в романсах Мусоргского, очерчивает подобные смысловые грани: «Сон, издавна считающийся панацеей от многих проблем («утро вечера мудренее» и т.п.), сон как отдых, облегчение, успокоение – и смерть, приносящая избавление от боли, страданий и тягот жизни. И, наконец, Смерть, поющая колыбельную, – как высшее проявление Любви. Смерть, которая нежнее матери убаюкивает умирающего малыша» [7, с. 73]. А Е. Дурандина подчеркивает: «Жанр колыбельной становится аллегорией смерти: ведь только за пределами данного существования может найти успокоение человеческая душа» [2, с. 39].

Итак, рассмотрим некоторые эпизоды Сказочного Сна – или Сказочной Смерти – более подробно. Все они создаются во многом близкими средствами в названных сочинениях композитора. Основным выразительным средством для создания этих образов стал жанровая сфера колыбельной. Мелодика таких эпизодов, небольшого диапазона, характерная для жанра, сочетается с остинатным ритмическим рисунком на фоне органного пункта в сопровождении; вариационные изменения мелодической линии посредством альтерации ступеней, создают завораживающий эффект. Огромную роль в таких номерах приобретает принцип повторности, реализованный на всех уровнях музыкальной ткани. Драматургически эти эпизоды находятся в узловых моментах сочинений, а часто являются лирическими, тихими кульминациями.

Особенно ярко мы наблюдаем это в первой опере композитора под названием «Соловей», законченной в 1914 году. Здесь Смерть – это персонаж, имеющий свою вокальную партию. Однако, музыкальный образ-состояние, связанный со смертью или сном, появляется не в ее партии; он связан с Императором. Вступление к третьему действию – номер, в котором мелькают обрывки музыкальных тем – воспоминаний императора в его предсмертном состоянии бреда. Действие происходит ночью, при свете луны. Хор альтов «Мы все пред тобой» – это олицетворение дел Императора. Четыре тематических пласта разделены не только по функции, но и с помощью регистров: средний регистр – это унисонное изложение мелодии в диапазоне малой терции. Монотонно повторяется один и тот же ритмический рисунок колыбельной, меняются лишь слова, тем самым создается ощущение заклинания, убаюкивания, на этот фон накладываются испуганные восклицания Императора. Мелодия представляет собой опевание терцового тона ре-минора. Нижний пласт – это тонический органнй пункт, неизменный на протяжении всего номера. В видеовойрии Кристиана Шоде действие этого эпизода значительно замедляется, создавая ощущение застылости, оцепенения.

Заметим, что образ Сна – как один из важнейших, – угаданный создателями исключительно удачной современной видеовойрии оперы «Соловей» Кристиана Шоде, – подсказал режиссеру интересное драматургическое решение: все действие здесь происходит в волшебной лампе, глядя на которую мальчик засыпает. То есть вся сказка – Сон.

В балете «Жар-птица» жанр колыбельной связан по сюжету с эпизодом, когда утомленные плясом обитатели Кашеевого царства засыпают под чарами Жар-птицы, и этот сон становится роковым для Кашея. Заметно разделение фактурных пластов по регистрам и в этой Колыбельной: нижний регистр – тонический органнй пункт, средний выполняет функ-

цию мерного ритмического покачивания четвертными и половинными длительностями, создавая эффект убаюкивания. Здесь используются народные лады минорного наклонения – фригийский, дорийский, а также гармонический и натуральный минор. Интересно решение балета «Жар-птица» режиссером-постановщиком Ройстоном Малдумом, в котором все роли исполнены детьми. В финале постановки мы узнаем, что весь спектакль – это лишь сон, приснившийся мальчику; он оказывается главным героем сказки: ему снится мама-Жар-птица и папа-Царевич. Т.е. и здесь режиссер обыгрывает тему Сна и выстраивает на ней всю концепцию постановки.

В «Байке» эпизодом, связанным с опасностью смерти и сном, является Песенка Лисы. Здесь присутствует элемент гипноза: Петух дважды спускается со своей вышки, рискуя погибнуть. Его песенка основана на постоянном остигатном повторении ритмических и интонационных ячеек, а также опевании, что создает завораживающий эффект. Мелодическое развитие осуществляется посредством расширения диапазона интонационных колебаний: каждая новая фраза Лисы начинается выше предыдущей, рождая эффект нагнетания, напряжения. Две песенки Лисы кантиленны, в отличие от остального музыкального материала, где преобладает маршевость, скандирование. В одной из интересных современных видеоверсий весь спектакль решается с помощью включения циркового искусства. Здесь Лиса – на фоне музыкального сопровождения – завораживает Петуха различными акробатическими трюками, за которыми он с интересом наблюдает.

Роль колыбельной в «Истории солдата» играет Пастораль из первой части. Здесь есть характерный для сферы колыбельных Стравинского набор средств – разделение фактурных пластов при небольшом мелодическом диапазоне каждого из голосов, ритмическая и мелодическая повторяемость, движение интервалами кварты и квинты, сочетание атмосферы статики и движения одновременно. В видеоверсии «Истории солдата» Мина Танаки главный герой постоянно находится в состоянии, близком ко сну, что подчеркивается различными средствами кинематографа – ракурсами, режимами съемки. В этом эпизоде вводятся кадры, не связанные с сюжетом (вода, небо), но трактованные как проявление мечты Солдата, стремления освободиться от состояния глубокой задумчивости, полусна.

В балете «Поцелуй феи» две сцены названы композитором «колыбельными». Первая – по сюжету связана со смертью матери и встречей Молодого человека с феей, последняя – с уходом Молодого человека в царство феи, что может трактоваться и как смерть. В видеоверсии балета «Поцелуй феи» режиссер Ф. Слидовкер решает первую сцену балета как ситуацию сна Молодого человека, в котором он вспоминает о своем детст-

ве. При этом используется принцип монтажа, в котором сцены детства совмещаются с эпизодами спящего персонажа; перед его глазами как бы проходит сюжетный ряд, где он, ребенок, путешествует с матерью. Такой эффект позволяет значительно уплотнить события, показать в рамках короткого реального времени множественность событий прошлого. Т.е., в соответствии с принципами работы самого композитора, сочетать статику, которая создается музыкальными средствами – со скрытой динамикой.

Образ сказочного Сна для Стравинского (и сказочной Смерти, решенный посредством жанра колыбельной и таким образом приближающейся ко Сну) – двойная условность, ведь нереальность образа усиливается нереальностью самой сказки. Сон амбивалентен – он и зло – и благо. Он ставит персонажа в кризисные условия, он обостряет ситуацию волшебства и в то же время, будто раскрывает истинную природу вещей (вспомним лотмановское понимание сна как «семиотического окна» в подсознание [4, с. 125]). «Сон и явь дополняют друг друга. – Подчеркивает С. Махлина. – Понять одно без другого невозможно» [5, с. 134]. А английский мыслитель Джон Уильям Данн трактует сон в истинно философском ключе, считая, что во сне «каждому человеку дана толика индивидуальной вечности, которая позволяет ему увидеть ближайшее прошлое и недалекое будущее. Все это сновидец окидывает одним взглядом, точно Бог, наблюдающий за космическим процессом» [Цит. по: 6, с. 271]. Думается, что сказочные образы Стравинского – тема обширная, многозначная, таящая в себе еще не одну загадку и провоцирующая и исследователей, и режиссеров-постановщиков на новые поиски.

1. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность творчество взгляды / М. Друскин. // *Собрание сочинений : в 7т. – Т. 4. – СПб. : Издательство «Композитор», 2009. – 596 с.*
2. Дурандина Е. Вокальное творчество М. Мусоргского: исследования / Е. Дурандина. – М. : Музыка, 1985. – 199 с.
3. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского / И. Вершинина. – М. : Музыка, 1967. – 224 с.
4. Лотман Ю. Сон – семиотическое окно. / Ю. Лотман. // *Культура и взрыв. – СПб. : Издательство «Искусство-СПб», 2000. – С. 123-126.*
5. Махлина С. Семиотика сновидений / С. Махлина // *Семиотика культуры повседневности. – СПб. : Алтейя, 2009. – 232 с.*
6. Махлина С. Язык сновидений / С. Махлина // *Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник, книга вторая. – СПб. : «Композитор», 2003. – С. 271–273.*
7. Михайлов М. Эстетический феномен «Поцелуя феи». / М. Михайлов. // *Советская музыка. – 1982. – Вып. 8. – С. 95–102.*
8. Поповкина Е. Сон и сновидение в образной системе камерно-вокальных сочинений и опер русских композиторов второй половины XIX – начала XX в. [Дипломная работа специалиста] / Елена Поповкина. – Киев, 2005. – 157 с.
9. Савенко С. Мир Стравинского / С. Савенко. – М. : Издательство «Композитор», 2001. – 328 с.

10. Смирнов В. Творческое формирование И.Ф. Стравинского. / В. Смирнов. – Л. : Издательство «Музыка», 1970. – 151 с.
11. Ярустовский Б. Игорь Стравинский [3-е изд.] / Б. Ярустовский. – Л. : Издательство «Музыка», 1982. – 280 с.

Кузьмич Людмила. Сон или смерть? (Об одном образе сочинений-сказок Игоря Стравинского и его воплощении в современных видео-версиях). Статья посвящена рассмотрению особенностей образа-состояния Смерти, или ирреального Сна, появляющегося в пяти музыкально-сценических сказках И. Стравинского (опера «Соловей», балет «Жар-птица», сочинения-миксты «Байка», «История солдата», балет «Поцелуй феи»). Несмотря на многочисленные отличия сочинений, в каждом этот образ-состояние реализуется музыкальными средствами жанра *колыбельной*. Объединяя образы Сна – Смерти, возникающие в сочинениях-сказках Стравинского, мы можем сделать вывод об общности их музыкального решения при сюжетном и смысловом различии, а анализ современных режиссерских трактовок этих образов позволяет увидеть использование широкого спектра их смыслов.

Ключевые слова: музыкально-сценические сочинения Стравинского, образы-состояния сна и смерти, жанр колыбельной, современные видео-версии, кинематографические средства.

Кузьміч Людмила. Сон або смерть? (Про один образ творів-казок Ігора Стравінського та його втілення в сучасних відеOVERSІЯХ). Стаття присвячена розгляду особливостей образу-стану Смерті, або ірреального Сну, що з'являється в п'яти музично-сценічних казках І. Стравінського (опера «Соловей», балет «Жар-птиця», твори-міксти «Байка», «Історія солдата», балет «Поцілунок феї»). Незважаючи на багаточисленні відмінності творів, у кожному цей образ-стан реалізується музичними засобами жанру *колискової*. Об'єднуючи образи Сну – Смерті, що виникають в творах-казках І. Стравінського, ми можемо зробити висновки про спільність їх музичного рішення при сюжетній та смисловій відмінності, а аналіз сучасних режисерських трактовок цих образів дозволяє побачити використання широкого спектру їх сенсів.

Ключові слова: музично-сценічні твори Стравінського, образи-стани сну та смерті, жанр колискової, сучасні відеOVERSІЯХ, кінематографічні засоби.

Kuzmich Lyudmila. Sleep or death? (An image of essays , tales of Igor Stravinsky and his incarnation in modern video versions). The article is devoted to the characteristics of the image states of Death, or the surreal Dream , appearing in the musical but the five – stage tales Stravinsky (the opera «The Nightingale» , the ballet «The Firebird», the works of the mixed doubles, «Fa-

ble», «The Soldier's Tale», ballet «The fairy's Kiss»). Despite the many differences between the works, in every way, this state is realized by means of musical genre cradle -tion. Combining images of Sleep–Death occurring in the works of Stravinsky, fairy tales, we can draw a conclusion about the commonality of solutions for their musical scene and the semantic difference, and analysis of modern re–interpretations of these images zhisserskih can see the use of a Shih rokogo range of their meanings.

Keywords: musical stage works by Stravinsky, the images of states of sleep and death, the lullaby genre, the modern version of the video, cinematic means.