

REFERENCES

1. *Vagner G. K.* Problema zhanrov v drevnerusskom iskusstve. M.: Iskusstvo, 1974. 268 s.
2. *Vlasov V. G.* Novyj entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: V 10 t. SPb.: Azbuka-klassika, 2006. T. 4. (I–K). 751 s.
3. *Golubinskij E. E.* Istorija russkoj tserkvi. M.: Tipografija E. Lissner, 1881. T. I. 792 s.
4. Erminija, ili Nastavlenie v zhivopisnom iskusstve, sostavlennoe ieromonahom i zhivopiscem Dionisiem Furnoagrafiotom // Trudy Kievskoj DA. Kiev: Kiev-Pecherskaja lavra, 1868. T. I. S. 271.
5. *Lihachev D. S.* Issledovanija po drevnerusskoj literature. L.: Nauka, 1986. 406 s.
6. *Lotman Ju. M.* Stat'i po tipologii kul'tury. Tartu: Tartuskij universitet, 1970. 106 s.
7. *Mihajlova A. A.* Hudozhestvennyj obraz kak dinamičeskaja tselostnost' // Kriterii i suzhenija v iskusstvoznanii: Sb. statej. M.: Sovetskij hudozhnik, 1986. 445 s.
8. *Podobedova O. I.* Miniatjury russkih istoričeskikh rukopisej: K istorii russkogo litsevoogo letopisanija / AN SSSR, Institut istorii iskusstv Ministerstva kul'tury SSSR. M.: Nauka, 1965. 336 s.
9. Polnoe sobranie tvorenij Ioanna Damaskina. SPb., 1913. T. I. 513 s.
10. *Preobrazhenskij A. S.* Ktitorskie portrety srednevekovoj Rusi i ih vozdejstvie na russkuju ikonografiju XI–XV vv.: Dis. ... kand. iskusstvoved. M., 2004. 399 s.
11. *Pucko V. G.* Russkie ikony svjatyh prostoljudinov // Istorija obščestvennogo soznanija: stanovlenie i evoljutsija: Sb. pamjati A. O. Amel'kina. Voronezh: Nauchnaja kniga, 2008. 212 s.
12. *Jakovleva N. A.* Realizm v russkoj zhivopisi: istorija zhanrovoj sistemy. SPb.: Belyj gorod, 2007. 584 s.
13. <http://www.licey.net>

H. A. Брагинская

**«СОЛОВЕЙ» СТРАВИНСКОГО — АНДЕРСЕНА:
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ**

... Восклицание «Ах, это совершенно по-китайски!..» — я считаю счастливой находкой...

Игорь Стравинский о либретто «Соловья» [9, с. 122].

Статья посвящена феномену ориентализма в опере Стравинского «Соловей» (1908–1914), созданной по одноименной экзотической сказке Андерсена. Мистифицированная китайская манера, присущая музыкальному языку сочинения, анализируется в контексте европейской традиции chinoiserie; эволюция ориентальной идиомы Стравинского в рамках семилетней истории создания оперы рассматривается на широком фоне художественной жизни Санкт-Петербурга и Парижа начала XX века.

Ключевые слова: Стравинский, Андерсен, «Соловей», Санкт-Петербург, Париж, ориентализм, китайщина.

N. Braginskaya

«The Nightingale» of Stravinsky — Andersen: Between East and West

The article deals with the phenomenon of oriental style in Stravinsky's opera «The Nightingale» (1908–1914) based on Andersen's exotic tale. The mystified Chinese manner inherent to the musical language of the piece is analysed in the context of European chinoiserie tradition. The evolution of Stravinsky's oriental idiom within the seven year history of his work on the opera is regarded in its relation to the wide historic-cultural background including intensive artistic life of St. Petersburg and Paris of the beginning of the 20th century.

Keywords: Stravinsky, Andersen, «The Nightingale», St. Petersburg, Paris, Orientalism, *chinoiserie*.

Так случилось, что Игорь Стравинский начал писать свое первое сочинение для музыкального театра — оперу «Соловей» по китайской сказке Х. К. Андерсена — в 1908-м, в год смерти последней китайской императрицы Цыси из маньчжурской династии Цин. Это метафорическое музыкальное путешествие осталось для композитора единственной формой контакта с удивительной азиатской страной. Неутомимый странник Стравинский, объездивший с гастролями многие земли и посетивший едва ли не все обитаемые континенты, за свою долгую жизнь никогда не был в Китае: внутренние и внешние военные конфликты, сменявшиеся тоталитарными режимами и жесткой политической самоизоляцией, на десятилетия закрыли возможности страны для свободного культурного обмена с Западом.

В начале прошлого столетия европейское искусство переживало новый виток увлечения Востоком, отмеченный сменой географических ориентиров. Зоной особого притяжения стал дальневосточный регион, в том числе Китай, что нашло последовательное отражение и в композиторском творчестве: в 1900–1920-е годы дань китайской тематике отдали такие крупнейшие мастера, как Дебюсси и Равель, Малер и Веберн, Бузони, Барток, Пуччини. В этот ряд органично вписывается имя Игоря Стравинского: замысел его ориентальной оперы зародился на почве русского модерна по соседству с поэтическими миниатюрами Н. Гумилева «Китайская девушка» (1910) и «Фарфоровый павильон» (1918), с живописными «Китаесками» (1908–1910) Н. Гончаровой, с изысканными иллюстрациями Г. Нарбута к изданию андерсеновского «Соловья» 1912 года, вышедшему в московском издательстве И. Н. Кнебеля.

Одной из причин роста внимания к Восточной Азии в тот период исследователи называют колоссальный резонанс, вызван-

ный в мире социальной катастрофой, которая потрясла Китай на рубеже XIX–XX веков и вошла в историю под названием Боксерского восстания. Об угрозе стихийного бунта Китая против вторжения западной цивилизации в 1890 году пытался предупредить современников русский философ Владимир Соловьев в одной из своих последних работ — «Китай и Европа». Но в 1900-м несметные ряды безоружных повстанцев-ихэтуаней двинулись на Пекин, уничтожая на своем пути сотни иностранцев, христианских миссионеров и десятки тысяч их последователей. И не были ли олицетворением той слепой, грозной силы Востока пуччиниевская Принцесса смерти Турандот и бартоковский непостижимый Мандарин? Волшебный образ Китая, культивировавшийся ранее в европейском искусстве, дополнился в начале XX века неожиданными — мрачными, брутальными красками.

История *chinoiserie* (фр.), условно-декоративного китайского стиля, в европейской литературе и музыке XVIII–XIX веков не слишком богата значительными событиями. Одной из важных вех стало появление в 1762 году трагикомической фьябы «Турандот» К. Гоцци, где фантастический пекинский антураж дополняется фигурами астраханских татар и импровизациями масок итальянской комедии дель арте. Венецианская ориентальная феерия обрела второе рождение в начале XX века, но еще в 1867 году именно по ее мотивам оперу «Турандот» написал Баццини, учитель Пуччини. А в 1809-м как своеобразный римейк пьесы Гоцци возникла шиллеровская драма «Турандот, принцесса Китая», вызвавшая к жизни великолепную *incidental music* Вебера, позже переработанную Хиндемитом. Сказка Андерсена «Nattergalen» («Соловей») стала датской вариацией на тему *chinoiserie* и после 1844 года быстро распространилась в переводах.

В русской художественной культуре XVIII–XIX веков главным проводником условной китайской манеры, так называемой китайщины, была архитектура. Лидирующие позиции занимал Петербург, западная столица, где китайская экзотика являлась непременным и модным атрибутом интерьеров, садово-парковых ансамблей и целых дворцов. Не удивительно ли, что один из самых блистательных архитектурных комплексов в китайском стиле был возведен в Ораниенбауме, будущем месте рождения Игоря Стравинского? Именно здесь, по заказу Екатерины II, в 1762 году Антонио Ринальди начал строительство знаменитого Китайского дворца, ставшего квинтэссенцией идеалистических представлений европейцев об изысканной стране шелка, фарфора и чая! Ошеломляющие роскошью интерьеры, стенные росписи, деревянные панно, наборный паркет, — все здесь было украшено прихотливыми орнаментами, в которых силуэты длинношеих птиц переплетались со сражающимися драконами, а плафон-аллегория кисти Серафино Бароцци «Союз Европы и Азии» изображал свадьбу девушки-европейки и китайского юноши.

Художник А. Бенуа великолепно знал «сказочный», по его словам, Ораниенбаум [2, с. 23] и, несомненно, использовал мотивы внутреннего убранства Китайского дворца в оформлении дягилевской постановки «Соловья» в 1914-м. Стравинский же не подозревал о прелестях ораниенбаумской китайщины вплоть до 1962 года, когда он впервые по-настоящему увидел свое «место высадки» [4, с. 311]. Следует отметить, что в сравнении с художником композитор и либреттист «Соловья» оказались в гораздо более сложной ситуации: ни русская музыка, ни русская литература не могли предоставить молодым авторам, задумавшим оперу в «китайском духе», модели и образцы, от которых они могли бы отталкиваться.

К слову, в биографии А. С. Пушкина, кумира Стравинского, есть любопытная деталь: однажды поэт собирался в долгосроч-

ную командировку в Китай. «Покамест я еще не женат и не зачислен на службу, я бы хотел совершить путешествие во Францию или в Италию, — писал Александр Сергеевич главному цензору России Александру Христофоровичу (Бенкендорфу) 7 января 1830 года. — В случае же, если оно не будет мне разрешено, я бы просил соизволения посетить Китай с отправляющимся туда посольством» [5, с. 283–284]. В Китай Пушкина не пустили, и нам остается только мечтать о том, какие литературные перлы могла бы принести эта несостоявшаяся поездка!

Дальний Восток долгие десятилетия оставался terra incognita и для русского музыкального ориентализма с его чрезвычайно разветвленной традицией, охватывавшей и Среднюю Азию, и Кавказ, и Персию, и многие другие ареалы. Выходит, что в России с китайщиной «Соловья» на музыкально-драматическом поприще Стравинский с Митусовым выступили как первопроходцы. В качестве прецедента можно назвать разве что «Китайский танец Чай» из балета «Щелкунчик». Но «китайские» черты в этой хореографической миниатюре проявляются скорее в костюмах и стилизованной пластике, нежели в музыке. Чайковский же создал добродушную жанровую картинку в духе русского чаепития с имитацией веселого свиста чайника и уютного бульканья кипящей воды.

Кстати, именно в связи с китайским чаепитием в сказке Андерсена возникает авторский комментарий: «Народ послушал [механического соловья] и был очень доволен, как будто вдосталь напился чаю. Это ведь совершенно по-китайски! [1, с. 159] (*For det er nu saa ganske chinesisk!*, дат.) [12]». Но адаптированный перевод Анны Ганзен, с которым работали Стравинский и Митусов, за исключением итоговой фразы, не отражает в этом случае сути оригинала: «...og de hørte den, og de bleve saa fornøiede, som om de havde drukket sig lystige i Theevand» [12]. Более точный вариант, зафиксиро-

рованный, например, в английском переводе Джина Хершолта, передает наркотическое, дурманящее действие «особого», китайского чая: «...*And hear it they did with as much pleasure as if they had all gotten tipsy on tea, Chinese fashion* / И они слушали с таким удовольствием, как если бы все становились пьяными от чая — китайская манера» [13]. Думается, что Стравинский смог бы оценить подлинную датскую версию. Вот как он анонсировал работу над Фантастическим скерцо в одном из писем Римскому-Корсакову в августе 1907 года: «Гармония в “Пчелах” будет свирепа, как зубная боль, но тотчас же должна сменяться приятной, как *sosainum*» [9, с. 177]. (Во времена молодости Стравинского в царской России кокаин и морфий свободно продавались в аптеках в качестве простых анальгетиков).

Итак, слегка перефразированную реплику («Ах, это совершенно по-китайски!») авторы оперы помещают в хоровой антракт «Сквозняки» и соединяют ее с визуально-слуховым (а не вкусовым) ощущением: фонарики и колокольчики. Подтекст этой фразы в художественной концепции оперы антиномичен ее внешнему поверхностному смыслу; в действительности, скрытый юмор реплики призван подчеркнуть то, как мало здесь подлинно китайского! Собственно, уже мягкая ирония Андерсена в начальных строках сказки служила для Стравинского камертоном *chinoiserie*: «В Китае, как ты знаешь, и сам император, и все его подданные — китайцы...» [1, с. 150].

Ориентальная идиома в «Соловье» Стравинского лишена фольклорной аутентичности, имеет ярко выраженный собирательный характер, а также интенсивно видоизменяется на протяжении трех картин оперы. Как известно, работа над «Соловьем» растянулась почти на шесть лет; две ее фазы — петербургская (1-я картина, 1908–1909) и парижская (2-я и 3-я картины, 1913–1914) — отражают и общую эволюцию композиторского почерка Стравинского, и эволюцию его ориентальных представлений.

Итак, в Петербурге 1908-го начинающий автор, стоявший перед проблемой сочинения оперы в китайском стиле, не мог рассчитывать на обширные практические инструкции. Вряд ли Стравинский был знаком с нотными образцами сборника А. ван Аальста, чей небольшой буклет «*Chinese Music*» после выхода в свет в Шанхае в 1884 году долгое время оставался для европейцев едва ли не единственным источником данных о китайских музыкальных традициях и не утратил своей актуальности вплоть до 1920-х, когда к книге обратился Пуччини, захваченный сюжетом своей «китайской» оперы.

Музыкальная синология, пронизанная духом евроцентризма, находилась в те годы в зачаточном состоянии и имела мало общего с сегодняшней наукой о китайской музыкальной культуре с ее сложнейшим синтезом автономных субкультур (см. концепцию Цяо Яньчжона/*Qiao Jianzhong* о двенадцати музыкальных макрорегионах Китая [11, с. 632]).

Вот что писал в статье «Китайская музыка» профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев в 1895 году: «С нашей точки зрения, китайская музыка не имеет эстетических достоинств как по построению мелодии, так и по ее исполнению певцами, в нос или на инструментах некрасивой звучности» [7, с. 226]. Здесь же давался краткий обзор национальных инструментов и описание ладовых основ китайской музыки: «Первоначальная гамма китайцев состоит из пяти звуков...» [7, с. 226]. К попыткам раннего анализа пентатоники относятся и работы, публиковавшиеся в петербургской музыкальной прессе: «Древняя индо-китайская гамма в Азии и в Европе» А. С. Фаминцына (Баян, 1888/89) и даже «Китайская гамма в русской народной музыке» П. П. Сокальского (Музыкальное обозрение, 1886).

Между тем уже в 1904 году Стравинский знал «Пагоды» Дебюсси. Язвительная ремарка в дневнике Н. А. Римского-Корсакова

указывает, что цикл «Эстампы» проигрывали в квартире на Загородном проспекте в тот же памятный вечер 6 марта 1904-го, когда звучала Поздравительная кантата Игоря Стравинского в честь 60-летия учителя [6, с. 240–241]. Но собственные эксперименты Стравинского с «псевдокитайской гаммой», как он ее называл*, развернулись в «Соловье» во всем блеске позже, уже после парижских опытов.

В Петербурге же одним из важнейших ориентиров для композитора служил только что законченный Римским-Корсаковым «Золотой петушок» (1907). Кроме того, прилежный ученик ревизовал и другие восточные страницы творчества учителя: в работе над своей ориентальной оперой он учел не только капризные колоратуры Шемаханской царицы, но и азиатскую мощь музыки татар из «Сечи при Керженце», и медитации Индийского гостя, и красочные приемы «Шехеразады». «Pizzicato в духе “Шехеразады” — сам знаю», — комментировал Стравинский первую песню Рыбака в письме Митусову от 7 июня 1909 года [9, с. 209].

И еще об одном петербургском впечатлении необходимо упомянуть. 27 января 1908 года в театре Петербургской консерватории в рамках антрепризы М. Валентинова и М. Думы состоялась российская премьера оперы «Мадам Баттерфлай». Стравинский, с жадностью впитывавший все музыкальные новинки, наверняка посетил этот спектакль. В зрелости он со сдержанным уважением относился к Пуччини (возможно, с подачи Дебюсси) и хорошо был знаком с его творчеством. Во всяком случае, в 1966-м «Девушка с Запада» напомнила Стравинскому ту «смесь азиатского Востока с американским Западом» [4, с. 270], которую он с молодости знал по «Мадам Баттерфлай». В петербургские же годы композитор, несомненно, оценил импрессионистический колорит экзотических страниц пуччиниевской партитуры. Впрочем, для российской аудитории 1908 года, еще хорошо помнившей

ужас и позор Цусимы и Порт-Артура, *tragedia giapponese* итальянского мастера содержала особые обертоны. Думается, не случайно Стравинский в «Соловье» укрупнил японскую линию, лишь пунктиром намеченную у Андерсена. Так появилась сцена с *тремя* японскими послами (у Андерсена — один), а андерсеновский первый приближенный Императора превратился в Бонзу**. Любопытно, что стихи для арий Соловья в переписке 1914 года Стравинский, скорее всего, по инерции именуется «танками» [см.:10, с. 220]: ведь завершающему этапу работы над «Соловьем» предшествовало сочинение цикла Трех японских стихотворений (1912–1913).

В то же время поэтические фрагменты либретто (песни Рыбака, песни Соловья) несут отчетливые следы влияний китайской пейзажной лирики. Такие образы-символы, как «бледный серп луны», лепестки цветущей сливы***, лодка на глади тихих вод, фигура одинокого рыбака, внимающего природе, чрезвычайно показательны для традиционной китайской поэзии «садов и полей», «гор и вод» или для «песен соленой воды», культивировавшихся «поколением лодочников» — обитателей Кантона. И если японская поэзия в то время уже была представлена в России в русских переводах А. Брандта, то китайскую поэзию Стравинский и Митусов могли знать по франкоязычным версиям Ж. Готье и Юара, на основе которых сложил свою «Китайскую флейту» Г. Бетге (1907).

Название популярного сборника немецких переводов танских поэтов отражает один из стереотипов восприятия китайской музыки европейцами — акцент на флейтах (ди) и свирелях в иерархии духовых инструментов. Не исключено, что и обилие флейтовых соло в 1-й картине оперы Стравинского имеет сходные мотивации (имею в виду облигатную флейту в песнях Рыбака и флейту как лейттебр в партии Соловья. — Н. Б.).

Если говорить о специфической дальневосточной экзотике, элементы которой уже

на ранней стадии работы над оперой пытался воплотить Стравинский, стоит обратиться к литературному оригиналу Андерсена, буквально пронизанному музыкой. Помимо многократных выступлений Соловья и ситуации «музыкального турнира» — состязания живой и механической птиц, в тексте андерсеновской сказки существуют характерные звуковые образы фонового свойства, которые услышал и взял на вооружение композитор. Пожалуй, для Стравинского наиболее значимым был речевой взглас «Тзинг-пэ!», получивший колоритное музыкальное воплощение и интенсивное развитие в опере. Если у Андерсена забавное «Тзинг-пэ» мелькает лишь единожды, то у Стравинского это вербальное сочетание становится присловьем Бонзы, оформляется в его партии в виде устойчивой ямбической интонации нисходящего тритона и только за короткую сцену поисков Соловья успеваешь прозвучать двенадцать раз. Пределами 1-й картины действие причудливого слогана не ограничивается. Во 2-й картине девятнадцатикратное «Тзинг-пэ», правда, уже в инструментальной версии, образует важнейший остигатный пласт Китайского марша: в начальном его разделе — своеобразной интродукции пышной дворцовой церемонии — тот же резко акцентированный мотив, замаскированный тембровыми удвоениями и жесткими параллелизмами, превращается в подобие гулко-гортанного клича, предваряющего появление диковинного кортежа богдыхана. Заметим, что метаморфозы рельефного микромотива создают завуалированную тематическую арку между 1-й и 2-й картинами и, подобно «стратегическим повторам» песни Рыбака, работают на композиционное единство сочинения.

Что же такое «Тзинг-пэ», изобретенное Андерсеном и подхваченное Стравинским? Экзотическая слоговая комбинация в самом общем плане отражает моносиллабическую природу китайского языка, но прямых смысловых эквивалентов в китайском лексиконе она, разумеется, не имеет. Впрочем, близкие

по звучанию слоговые структуры можно обнаружить в естественных восточных языках: «пэ» напоминает китайское «паэ» (сто), «тзинг» отдаленно рифмуется с китайским «тинг» (дворец) или с японским «дзингу» (синтоистское святилище)... Ясно, что Стравинского вслед за Андерсеном в необычной слоговой конструкции привлек в первую очередь фонизм: псевдокитайское «тзинг-пэ» имитирует эффект тихого звона, напоминая русское «дзинь», английское «jingle».

Заметим, что в звуковой палитре андерсеновской китайской сказки есть и другие образцы подобного рода: серебряные колокольчики, привязанные к цветам в императорском саду; колокольчики, звенящие в молельне; стеклянные колокольчики (с их перезвоном придворные сравнивают пение Соловья); наконец, «большие китайские барабаны», которые упоминает угасающий Император, призывая музыку к своему смертному одру. Как видим, все примеры работают на создание ударно-звонного колорита, в сознании европейцев олицетворявшего коренные особенности некоей монолитной китайской музыкальной культуры. К слову, в том же Брокгаузе — Ефроне Стравинский мог прочесть такой пассаж: «Вследствие любви китайцев к шуму, у них много ударных инструментов, например, пятнадцать видов барабанов, колокола, ло (гонг) — род металлической кастрюли с углублением в середине, по которому бьют палкой...» [7, с. 226].

Исследования современных синологов подтверждают огромную роль ударных в китайской музыкальной культуре разных эпох и разных регионов страны; «drum music», «great gong-and-drum music», «wind-and-percussion», — обозначения традиционных китайских форм музицирования с привлечением инструментов из камня, металла, дерева, кожи, глины, плодов растений говорят сами за себя. Любопытно, что приоритет ударных нашел свое отражение и в китайской музыкальной теории: уже во вре-

мена Конфуция китайские ученые стремились постичь космически обоснованную, индивидуальную для каждой империи «коренную высоту», обозначавшуюся термином «желтый колокол».

Очевидно, что во время работы над «Соловьем» Стравинский не мог знать этих деталей. «Дух восточный, я очень рад», — констатировал он в письме Митусову 7 июня 1909 года, в разгар сочинения 1-й картины, без уточнения географических координат своего «Востока» [9, с.209]. Конкретизация намерений показательна для второй фазы создания «Соловья». «Пикантно до чертиков сочинить такую “Chinoiserie”», — писал композитор Александру Бенуа 30 июня 1911 года [9, с. 287]. Сдвиги в ориентальной манере 2-й картины объясняются не только ростом мастерства автора, возобновившего работу над оперой почти четыре года спустя, после триумфов в балетном жанре. Прогресс ориентального письма был также обеспечен влиянием парижской художественной среды.

В Париже Стравинского ожидало живое общение с Дебюсси — очевидцем выступлений яванского (а возможно, и балийского) гамелана на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов. Опыт знакомства с вневропейской культурой в ее этнографическом виде французский музыкант творчески усвоил, в частности, в «Пагодах», где пентатоника, по мнению исследователей, не столько отражает собственно китайский колорит, сколько навеяна особенностями изотонического строя *slendro*, характерного для индонезийского гамелана [3, с. 239].

В Париже Стравинского ожидал «изысканный азиатский пастиш» (Р. Мэйкок) равелевской «Дурнушки, королевы пагод» в фортепианной и оркестровой версиях (1910, 1911), а также «Воинственная пляска» пиратов из «Дафниса и Хлои» (1912) — эталон экзотических варваризмов эпохи, созданный, впрочем, не без воздействия «Поганого пляса Кашеева царства» Стравинского. Буйство ударных в партитуре «хореографи-

ческой симфонии» Равеля (четырнадцать инструментов!) родилось в том же парижском воздухе, где оставили след мерцающие звучания гамелана с его неисчерпаемыми возможностями группы ударных, лидирующей в ансамбле.

Итак, крещендирование стилистики *chinoiserie* в «Соловье» проявилось в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника). Если 1-я картина оперы достаточно скромна с точки зрения звонно-ударных проявлений, то, начиная с антракта «Сквозняки», Стравинский демонстрирует не только изощренный арсенал расширенной группы ударных, но изобретательно трактует в ударной манере и другие тембры — арфу, фортепиано, струнные *pizzicato*, форшлаги деревянных духовых — а также их комбинации. В ход пущен даже элемент «конкретной музыки»: по признанию композитора, взрывчатое начало 2-й картины навеяно воспоминанием о нестерпимом трезвоне первых петербургских телефонных аппаратов [см.: 8, с. 12]!

Ударные эффекты вкупе с ангемитонными мелодическими построениями достигают пика в Китайском марше — самом масштабном и красочном инструментальном фрагменте оперы. Хрестоматийная пентатоника в мажорном и минорном наклонениях пронизывает практически все разделы мозаичной конструкции Марша. (В скобках заметим, что в сходном ключе Стравинский будет трактовать «дорийские» тетра хорды, создавая «античную» атмосферу в начальных тактах балета «Орфей», 1947). В ходе виртуозного тембрового и ритмического варьирования пентатонный мотив перемещается по разным регистрам в основном виде, в уменьшении, в увеличении, либо в контрапункте различных версий. Именно Китайский марш обозначает апогей стилистики *chinoiserie* в опере. В этом кульминационном эпизоде спектакля 1914 года критики увидели гипертрофированный, азиатски непомерный Китай...

Стравинский, как известно, еще дважды возвращался к материалу оперы «Соловей» — в симфонической поэме «Песня соловья» (1917) и в аранжировке двух фрагментов для скрипки и фортепиано (1932). Его ориентальные опыты концентрируются преимущественно в русском периоде: помимо упомянутых Трех японских стихотворений, это и хроматические орнаменты в портрете Жар-птицы, и образ свирепого Арапа в «Петрушке». Уже в 1929-м композитор зая-

вил в интервью газете «Figaro»: «Для русских декораций стали совершенно не обязательны восточные ковры» [4, с. 39]. Впрочем, ориентальная тема не иссякла окончательно в его творчестве и спорадически давала о себе знать — например, в портрете Бабы-турчанки из «Похождений повесы» (1951), или в поздней священной балладе «Авраам и Исаак» (1963). Но первой на этом пути была оперная китайская сказка «Соловей».

ПРИМЕЧАНИЯ

* «В широкой мере использованная мною гамма <...> fausse-chinoise», — так композитор обозначал роль пентатоники в «Соловье» в письме А. Бенуа от 30 июля 1913 г. [10, с. 122].

** Бонза (фр. bonze) — от японского «бодзу» — священник; европейское название служителей буддистского культа в Японии, шире — наименование буддистских монахов в странах Азии. В переносном смысле, который, вероятно, также имел в виду Стравинский, — надменное, чванное должностное лицо.

*** Правда, цветущая слива в китайской поэзии является традиционным символом жизни, тогда как в «Соловье» Стравинского — Митусова она украшает Сад Смерти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андерсен Х. К. Соловей // Сказки и истории. СПб.: Сандра, 1992. С. 150–165.
2. Бенуа А. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 1. 711 с.
3. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 303 с.
4. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.
5. Пушкин А. С. Письма 1815–1830 годов // Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 9. 460 с.
6. Римский-Корсаков Н. А. Дневник (1904–1907) // Летопись моей музыкальной жизни. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 239–242.
7. Соловьев Н. Китайская музыка // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. П. т. 29. Т. XV. СПб.: Типо-литография И. А. Ефрона, 1895. С. 226.
8. Стравинский И. Диалоги / Сост., общ. ред. и послесл. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
9. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: В 3 т. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1997. 552 с.
10. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: В 3 т. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
11. Thrasher A. R. China, § I, 1: Han Chinese regions and genres // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 v. V. 5 / Ed. by S. Sadie. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 631–635.
12. hcandersen-homepage.dk>nattergalen.htm (дата обращения: 10.06.2011).
13. andersen.sdu.dk>vaerk/hersholt/TheNightingale (дата обращения: 10.06.2011).

REFERENCES

1. Andersen H. K. Solovej // Andersen H. K. Skazki i istorii. SPb.: Sandra, 1992. S. 150–165.
2. Benua A. Moi vospominaniya: V 2 t. M.: Nauka, 1993. T. 1. 711 s.
3. Zhitomirskij D. V., Leont'eva O. T., Mjalo K. G. Zapadnyj muzykal'nyj avangard posle Vtoroj mirovoj vojny. M.: Muzyka, 1989. 303 s.

4. I. Stravinskij — publitsist i sobesednik / Sost., tekstol. red., komment., zakl. st. i ukaz. V. Varuntsa. M.: Sovetskij kompozitor, 1988. 502 s.
5. *Pushkin A. S. Pis'ma 1815–1830 godov* // *Sobranie sochinenij*: V 10 t. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1977. T. 9. 460 s.
6. *Rimskij-Korsakov N. A. Dnevnik (1904–1907)* // *Letopis' moej muzykal'noj zhizni*. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1955. S. 239–242.
7. *Solov'ev N. Kitajskaja muzyka* // *Enciklopedicheskiy slovar' F. A. Brokgauza i I. A. Efrona*. P-t. 29. SPb.: Tipo-litografija I. A. Efrona, 1895. T. XV. S. 226.
8. *Stravinskij I. Dialogi* / Sost., obshch. red. i poslesl. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 414 s.
9. *Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii*: V 3 t. T. I: 1882–1912 / Sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varunca. M.: Kompozitor, 1997. 552 s.
10. *Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii*: V 3 t. T. II: 1913–1922 / Sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varunca. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
11. *Thrasher A. R. China, § I, 1: Han Chinese regions and genres* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 v. V. 5 / Ed. by S. Sadie. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 631–635.
12. andersen-homepage.dk>nattergalen.htm.
13. andersen.sdu.dk>vaerk/hersholt/TheNightingaleo

М. И. Гумис

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОГО КОНТРАПУНКТА, ИСПОЛЬЗУЕМОГО В КАЧЕСТВЕ КОМИЧЕСКОГО ПРИЕМА

Звукозрительный контрапункт с момента возникновения звукового кино привлекал внимание практиков и теоретиков в качестве одного из ключевых приемов, наиболее полно выражающих сущность кинематографа как синтетического искусства. Применяемый в различных жанрах звукозрительный контрапункт представляет собой практически универсальное кинематографическое выразительное средство. При этом отдельного рассмотрения заслуживает использование этого приема в кинокомедии, в которой характерные черты контрапункта усиливаются, а в структуре начинают проявляться специфические именно для данного жанра особенности. Статья посвящена закономерностям структуры звукозрительного контрапункта, применяемого в качестве комического средства, а также его функциональному взаимодействию с драматургической структурой кинопроизведений, будучи включенным в которую прием может являться одним из основных выразителей идеи фильма в целом.

Ключевые слова: звукозрительный контрапункт, кинокомедия, восприятие, звуковое решение фильма, комические приемы.

М. Gitis

Structural Features of Sound-Visual Counterpoint Used for Comic Effect

Sound-visual counterpoint has attracted the attention of theoreticians and practitioners since the advent of cinema as a key technique expressing the essence of cinema as a synthetic art. Applied in various genres, sound-visual counterpoint is practically a universal cinema expressive tool. A special attention deserves the application of this technique in comedies where the characteristic features of counterpoint are emphasized, and its structure reveals the features inherent to genre. The article deals with the structure of sound visual counterpoint applied as a comic technique and with its functional interaction with the structure of the plot, as embedded in it, this technique may become the main means of expressing the idea of the film in general.