

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 78.071.1+7.01

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_05

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ В СВЕТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Известно широко бытующее и в целом справедливое мнение об Игоре Стравинском как о композиторе, многократно менявшем свои стилевые ориентиры, причем не только в масштабах больших временных отрезков (русский период, неоклассический, додекафонный), но и в хронологически близких сочинениях. Вместе с тем, стилевые метаморфозы композитора не исключают наличия общих черт, проявляющихся на разных уровнях творческого наследия Мастера. Автор статьи подчеркивает, что таковые следует видеть, прежде всего, в личностных, индивидуальных качествах И. Стравинского как человека и творца, в устойчивости его натуры, этики, мироощущения и в факторах, их формирующих. Среди этих факторов одним из приоритетных является пушкинская традиция. В настоящей статье раскрывается внутренняя сущность самого этого понятия. Одним из основополагающих проявлений традиции, связывающей А. Пушкина и И. Стравинского, является их универсализм. Поэта и композитора объединяет огромный историко-культурный диапазон претворяемых ими моделей (от Античности до XX века), смелое экспериментирование, выявляющее их неисчерпанные выразительные возможности и в то же время меняющее их до неузнаваемости. Универсализм двух художников состоит и в постоянном сопряжении в их творчестве высокого и низкого, сложного и простого, философски-отвлеченного и житейски-обыденного. Подобные контрасты нередко порождают яркие иронически-гротесковые эффекты. Ирония является еще одним качеством, приближающим творчество И. Стравинского к традиции А. Пушкина: ни литературный стиль поэта, ни творческий почерк композитора невозможно представить без этого стилеобразующего для них качества. Мощной художественной традицией стала для И. Стравинского и гармоничность пушкинского стиля, стремление к уравновешенности, упорядоченности, высшей стройности. Новаторская смелость музыкального гения XX века, благодаря которой нарушались любые каноны, по-пушкински сочеталась с организующе-рационалистическим началом, конструктивностью и совершенной дисциплиной.

Ключевые слова: пушкинская традиция, стиль, универсализм, ирония, антиромантизм, неоклассицизм, гармоничность, рационализм.

Для цитирования: Цукер А. М. Игорь Стравинский в свете пушкинской традиции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_05

A. TSUKER

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

IGOR STRAVINSKY IN THE LIGHT OF PUSHKIN'S TRADITION

It is widely known that Stravinsky embraced multiple compositional styles, changing them not only on a scale of large time periods (a Russian period, a neoclassical period, a serial period), but in the chronologically close compositions. At the same time composer's stylistic metamorphoses does not exclude presence of common features that manifest on the different levels. Author emphasizes that they should be seen, first of all, in composer's personal, individual features as a human and an artist, in the resilience of his nature, his ethics, life outlook and facts that shaped them. Among those factors one of the prior ones is Pushkin's tradition. The article reveals the essence of this notion. One of the fundamental features that connect Pushkin and Stravinsky is their universalism. Poet and composer are united by the large historical and cultural

spectrum of the models they use – from antiquity to the 20th century, – brave experimentation that reveals their endless creativity that at the same time modifies them beyond all recognition. Universalism of the two artists lies in the constant connection of high and low, complex and simple, philosophically abstract and ordinary. Such contrasts often create bright ironically grotesque effects. Irony is one of the qualities that brings Stravinsky closer to Pushkin's tradition: neither literature style of a poet, nor the creative style of a composer can be imagined without this quality. Harmony of Pushkin's style, pursuit of a balance, structure and order became a powerful artistic tradition for Stravinsky. Innovative courage of musical genius of 20th century, breaking all the canons, was combined, Pushkin-like, with the organizational rational root, constructiveness and perfect discipline.

Keywords: Pushkin's tradition, style, universalism, irony, anti-romanticism, harmony, neoclassicism, rationalism.

For citation: Tsuker A. Igor Stravinsky in the light of Pushkin's tradition // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_05



В обширной литературе об Игоре Стравинском лейтмотивом проходит мысль о внезапных и причудливых стилевых метаморфозах музыканта. С этой мысли начинается своя монография «Игорь Стравинский» Б. Ярустовский, приводя определения, которыми «награждали» композитора: «Человек тысяча и одного стиля», «Музыкальный Протей», «Композитор-хамелеон» и др. [1, с. 11]. Действительно, весь творческий путь Мастера – это цепь неожиданных переключений с одного стиля на другой, с одной творческой задачи на другую, подчас прямо противоположную. Причем эти резкие повороты, демонстрирующие артистизм и радость перевоплощения, наблюдаются не только в масштабах больших временных отрезков долгого жизненного пути композитора (русский период, неоклассический, додекафонный), но и в хронологически близких сочинениях, выходящих практически одновременно из-под его пера, и при этом стилистически крайне непохожих друг на друга. Так, вслед за импрессионистически-корсаковской «Жар-птицей» появляется замешанный на современном городском фольклоре, на музыке улицы балет «Петрушка», а вскоре после него – погружающая в глубокую архаику «Весна священная»; за «Пульчинеллой», в которой композитор обратился к наследию Дж. Перголези и в которой обозначен поворот к неоклассицизму, рождается стилизующая русский бытовой романс гротесковая «Мавра»; за балетом-аллегорией на музыку П. Чайковского «Поцелуй феи» возникает пронизанная духом готики, воссоздающая стилистику григорианского хорала и православных песнопений Симфония псалмов. И перечисление таких контрастов можно продолжить.

Вместе с тем, подобный калейдоскоп не исключает наличия общих черт, присущих композиторскому творчеству в целом, проявляющихся

на разных его уровнях и придающих ему определенное стилевое единство. Это не раз отмечали отечественные музыковеды, обращавшиеся к исследованию музыки И. Стравинского. Так, еще в 30-е годы прошлого столетия А. Альшванг высказывал соображения, касающиеся указанной проблемы. Исследователь обнаруживал общие приметы стиля композитора и, в частности, единые принципы «пользования готовыми, уже созданными формами музыкального языка», относящимися как к фольклору, так и к музыке исторического прошлого (то есть проявлявшиеся как в русский, так и в неоклассический периоды) [2, с. 96]. Десятилетия спустя, в упоминавшейся выше монографии, первое издание которой вышло в 1963 году, Б. Ярустовский писал: «При всех своих творческих метаморфозах Стравинский все же всегда сохраняет те или иные черты своей индивидуальности: даже в сериальных его произведениях последней поры нетрудно обнаружить приметы присущей ему музыкальной манеры» [1, с. 12]. Главной из таких примет автор называет проступающий на протяжении всего творческого пути Мастера русский национальный элемент. Идею единства стиля композитора уже в наши дни развивает, расширяя спектр ее действия, С. Савенко: «К какому произведению Стравинского мы бы ни обратились, везде эмпирически ясна принадлежность музыки именно этому автору – индивидуальность Стравинского всегда угадывается безошибочно. И речь идет не просто об отдельных технических приемах... Речь идет о подлинном стилистическом единстве, которое не только пронизывает все элементы музыкального языка, но сказывается в самом отношении к материалу, в общности эстетических задач, в характере музыкальной образности, наконец, в единстве художественного метода» [3]. Важнейший поворот проблеме дает М. Друскин, когда

пишет в своей книге о Стравинском: «Не думаю, что на протяжении 60-летнего служения Музыке, а он истово служил ей! – личность его подвергалась столь же значительным изменениям, как изменялись его стилистические манеры» [4, с. 14]. В этом просто изложенном тезисе заключена глубокая мысль: общее у многоликого Стравинского следует видеть не столько в манере письма, в языковых средствах или композиторской технике, не в темах и образах – все они были подвержены непрерывному обновлению, – сколько в личности Мастера, в устойчивости его натуры, этики, мироощущения, в принципиальной верности своим человеческим и художественным установкам и ценностям. И если помнить известную формулу: «Стиль – это человек», – то именно в этой сфере нужно искать основу стилового единства композитора – в его личностных, индивидуальных качествах как человека и творца, а также в факторах, формирующих данные качества.

Среди упомянутых факторов одним из приоритетных является традиция. Как известно, своеобразие любого крупного художника состоит не только в том новом, что привносит он своим творчеством, но и в тех традициях, которые избирает. Выбором Стравинского, оказавшим влияние на его человеческую и художественную индивидуальность, «сцементировавшим» его такие разные творческие искания, стал Пушкин. Подчеркнем при этом, что под традицией поэта, в отличие от, скажем, влияния, мы понимаем коренные, сущностные, лежащие в самой природе пушкинского гения, в характере его мировидения тенденции, уходящие в глубины личности поэта, в глубины его художественного метода, но зачастую не имеющие каких-либо видимых проявлений и менее всего предполагающие «похожесть» тех или иных приемов или наличие отдельных образно-структурных совпадений.

Конечно, мы хорошо помним о бесчисленном количестве примеров прямого обращения отечественных композиторов к пушкинским произведениям разных жанров: стихотворениям, поэмам, повестям, сказкам, роману в стихах, драматическим произведениям. Практически все развитие русской музыки, в особенности оперной, проходило под мощным «облучением» творчества А. Пушкина – творчества, с которым связано рождение оперных шедевров М. Глинки и А. Даргомыжского, М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и С. Рахманинова. Силой гениального таланта автора, художественного совершенства, реформаторской новизны сочинения Пушкина стали толчком, мощным импульсом к созданию композиторами опер нового типа, новых жанровых

разновидностей, каких не знал до этого русский, а в лучших проявлениях и мировой музыкальный театр, инициировали многие их драматургические, стилевые поиски и эксперименты¹.

Отношение Стравинского к Пушкину было иного рода. Композитор редко, точнее только дважды, напрямую обращался к произведениям поэта. Первое сочинение Стравинского на пушкинский сюжет (одно из самых ранних, второй опус, с которого начался творческий путь композитора, что показательно) – вокальная сюита «Фавн и пастушка» для меццо-сопрано и оркестра. Второе, комическая опера «Мавра», – прощальное обращение к русской теме, сочинение, не просто находящееся между двумя периодами, русским и неоклассическим, но по-своему стилистически связавшее их (и это не менее показательно).

Обратимся к двум упомянутым сочинениям Стравинского. Сначала о сюите «Фавн и пастушка», для которой начинающий композитор в качестве литературной основы избрал поэму семнадцатилетнего лицеиста Пушкина. Что привлекло Стравинского в юношеских стихах поэта? Никаких свидетельств, дающих ответ на поставленный вопрос, нет, но некоторые предположения высказать можно. Думается, композитор увидел в поэме те пробивающиеся ростки будущего, что привлекали его с раннего периода, а затем на протяжении всего последующего пути сложились в важнейшую тенденцию всего творчества. Известно, что поэма написана в стиле французского поэта Эвариста Парни, высоко ценимого Пушкиным, который создал множество его переводов и подражаний. В то же время данное произведение представляет собой образец антологической поэзии, стилизующей античную мифологию и отмеченной ее неотъемлемым качеством – воплощением идеальной красоты и гармонии. Пушкин и в дальнейшем свободно переносил в свои сочинения и адаптировал сюжеты, образы, стилистические приемы и просто отдельные фрагменты из произведений других авторов – великих и малоизвестных. Эти заимствования, аллюзии, реминисценции становились для поэта объектом веселого обыгрывания или лирико-философского осмысления. Автор открыто давал своим сочинениям названия или подзаголовки, указывающие на источник заимствования: «Из Анакреона», «Из А. Шенье», «Из Вильсоновой трагедии...», «Сцены из Фауста», «Сцены из рыцарских времен», «Подражание Байрону», «Подражание Корану», «Подражание итальянскому»... Количество таких источников, инициировавших пушкинское вдохновение, трудно перечислить: это античная литература и французская поэзия, романы

В. Скотта и трагедии У. Шекспира, произведения Э. Т. А. Гофмана и Ф. Шиллера, И. В. Гете и А. Мюссе... При этом следует иметь в виду, что даже там, где А. Пушкин определял свои сочинения как «подражания», подражателем поэт, разумеется, не был. Перенимая или стилизуя чужие содержательные мотивы или стихотворные формы, литературный гений преобразовывал их, делал предметом своего сугубо авторского отношения, выстраивал на их основе индивидуальное художественное целое. Выдающийся ученый, один из основоположников советского пушкиноведения Виктор Виноградов, анализируя пушкинскую работу над смешением и комбинированием чужих стилей, в своем фундаментальном труде «Стиль Пушкина» с восхищением писал о «гениальной способности этого поэта виртуозно пользоваться самыми разнообразными стилями для своих собственных художественных целей» [7, с. 485].

Думается, этой способностью не мог не воспользоваться и Стравинский. И пушкинская виртуозность в игре со стилями, и артистизм в воссоздании духа античности должны были стать необыкновенно притягательными для будущего автора «Царя Эдипа», «Аполлона Мусagetа», «Орфея». Подобная стилевая игра в сочинениях композитора, огромный исторический диапазон претворяемых им моделей – от Античности до XX века, – смелое экспериментирование с разнообразным «чужим» материалом, выявляющее его неисчерпанные выразительные возможности и в то же время меняющее его до неузнаваемости, – все это составляло неотъемлемое качество творческого почерка Стравинского, едва ли не сердцевину его художественного метода, который к тому же выполнял роль, объединяющую разные периоды и стили композитора.

Казалось бы, отъезд из России резко разделил творчество Стравинского на русское и западноевропейское, что подкреплялось его поворотом к неоклассицизму, воссозданием моделей музыки европейского возрождения, барокко, венского классицизма. Однако в реальности жесткой демаркационной линии здесь не было. Сколь бы ни были различны избираемые Стравинским стилевые модели, будь местом их происхождения Россия, Западная Европа или Америка, формы работы с таковыми были, по сути, едины. Композитор использовал данные модели абсолютно индивидуально, подчиняя своим творческим установкам, не только широко «цитируя» их, но и свободно трансформируя, пересмысливая, помещая в новое, не свойственное им окружение. На этой основе возникали яркие игровые эффекты, в равной мере присущие как русскому, так и неоклассическому периодам

творчества Стравинского, когда в недрах рождались произведения, стилистически далекие, внешне совершенно непохожие и в то же время во многом эстетически близкие. Невидимые, но прочные связующие нити протягивались между «Петрушкой» и «Пульчинеллой», «Весной священной» и Симфонией псалмов.

Близость поэта и композитора в практике стилевого моделирования, естественно, не исключает существенных отличий: и принадлежность к разным видам художественного творчества, и историческая дистанция длиной в столетие. Тем не менее, аналогии являются вовсе не надуманными, но обусловленными глубокими личностными мотивами, которые сближают двух великих художников. Композитор сам признавался в «беспредельном преклонении перед Пушкиным и нашей общей любви к великому поэту, чей гений во всем разнообразии и универсальности не только был нам бесконечно дорог и мил, но и воплощал для нас целую программу...» (курсив мой. – А. Ц.) [8, с. 153]. Думается, основой этой «программы» и стала отмеченная Стравинским *универсальность*.

Идея пушкинского универсализма постоянно звучит и в литературоведческих, и в философских работах. Читаем у З. Хайнади: «Характерный для человека Ренессанса универсализм у Пушкина заключается... в тяготении к поэтическому цельному и всечеловеческому творчеству, с помощью которого он стремится постигнуть смысл человеческого бытия» [9]. Близкую мысль высказывал Н. Бердяев: «Наиболее изумительной чертой Пушкина, определившей характер века, был его универсализм, его всемирная отзывчивость... Пушкин, единственный русский писатель ренессансного типа, свидетельствует о том, как всякий народ значительной судьбы есть целый космос и потенциально заключает в себе все» [10, с. 54–55].

Разумеется, видимым проявлением пушкинского универсализма было прежде всего творчество литературного гения, охватившее основные жанры и художественные формы мировой поэзии и прозы. Для своих произведений Пушкин «переплавлял» темы и образы, чутко передавая их многонациональный колорит, при этом воспринимая с равной глубиной проникновения, с равной сопричастностью культуру своего и чужих народов, культуру современной и минувших эпох. Но только художественной сферой вопрос здесь не исчерпывается: это результат, следствие, а первопричина состоит в универсализме самой личности поэта, его внутреннего духовного мира, в безграничности представлений гения о жизни, в энциклопедичности его познаний, которые не ограничивались

только литературой и искусством. Многочисленные воспоминания современников, материалы и документы свидетельствуют, что в поле зрения Пушкина находились самые разные области науки и человеческой деятельности. Поэт увлекался философией, эстетикой, историей, разбирался в вопросах политической экономии, международной жизни, в его обширнейшей библиотеке рядом с трудами по лингвистике, этнографии стояли работы по естественным наукам, геометрии, механике, и все они были в активном пользовании.

Если вышесказанное можно включить в понятие «традиция», то Стравинский был ее бесспорным продолжателем. Отмечаемый всеми исследователями универсализм личности и творчества композитора складывался фактически близким к пушкинскому путем. «Без преувеличения можно утверждать, – пишет М. Друскин, – что ни один зарубежный композитор XX века не был на уровне знаний своего времени в той мере, в какой был Стравинский. Философия и религия, эстетика и психология, математика и история искусства – все находилось в поле его зрения; проявляя редкую осведомленность, он во всем хотел разобраться как специалист, имеющий свой взгляд на затронутый вопрос, свое отношение к трактуемому предмету. Стравинский – неистовый читатель – с книгой не расставался до самого преклонного возраста. (Его библиотека в Лос-Анджелесе насчитывала около десяти тысяч томов.)» [4, с. 12]. О художественной эрудиции композитора, о его «всезнании» в данной области говорить уже не приходится, подтверждением чему является его творчество, в котором Мастер и переработал тысячелетнюю историю искусства.

Однако при сравнении Стравинского с великим предшественником возникает еще одна небезынтересная аналогия: оба они были великими тружениками, о чем красноречивее всего свидетельствуют масштабы их художественного наследия. Трудно даже представить себе интенсивность и напряженность творческого труда поэта и композитора. Сравнивая себя с А. Шенбергом, Стравинский так в третьем лице описывал свой рабочий процесс: «Сочиняет ежедневно, регулярно, наподобие человека со служебным временем» [11, с. 110]. И по-видимому, это было еще «мягко сказано». Есть сведения, что композитор трудился по десять часов в сутки.

При этом и Пушкин, и Стравинский отнюдь не были затворниками. Признанные великими и модными уже при жизни, оба часто бывали, как говорится, «на людях». Пушкин успевал вести легкомысленно-бурную светскую жизнь. Сальериевская характеристика Моцарта

в одноименной «Маленькой трагедии» («безумец, гуляка праздный») или слова Барона об Альбере в «Скупом рыцаре» («расточитель молодой, развратников разгульных собеседник») вполне приложимы к самому автору цитированных строк. И когда Пушкин устами Сальери говорил о Моцарте: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя», – поэт смело мог обращать эту реплику и в свой адрес. Стравинский также не был нелюдим: постоянно вращался в суетной богемной среде, посещал великосветские петербургские и парижские салоны, будучи человеком крайне общительным, давал бесконечные интервью, признавался, что всю свою жизнь был заядлым игроком. Кстати, последнее качество тоже сближало композитора с Пушкиным, который, по воспоминаниям современников, мог проиграть в карты даже собственные рукописи.

Почему мы заостряем внимание на вышесказанном? Во-первых, хочется напомнить, что и это увлечение оказывалось для художников источником творческого вдохновения, что выразилось у Пушкина в создании повести «Пиковая дама», а у Стравинского в написании балета в трех сдачах «Игра в карты». Каждый из гениев был «человеком играющим», причем в самом широком смысле. Во-вторых (и это главное), такое внутренне противоречивое сочетание, казалось бы, мало совместимых качеств являлось еще одним проявлением универсализма и поэта, и композитора. Данное сочетание естественным образом проецировалось на творчество гениев, порождая постоянное сопряжение высокого и низкого, сложного и простого, аристократически утонченного и простонародного, философски отвлеченного и житейски-обыденного.

Снова вспоминается пушкинский Моцарт (поэт определенно придал этому образу «автопортретные» черты), который в ответ на восторженное восклицание Сальери: «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь...», – тут же «приземляет» пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «...Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось». Возвышенное и земное моментально сжимаются в один неразрывный узел. Такой Моцарт (и Пушкин вместе с ним) мог одновременно писать непревзойденные шедевры и потешаться над собственным сочинением в фальшивом исполнении слепого скрипача. Установка поэта на объединение высокого и низкого стилей была для его современников принципиально новой и необычной. О вечных мировых вопросах, сложнейших проблемах человеческого бытия Пушкин мог говорить просто и понятно, без претензий на многозначительность. Глубокие философские смыслы оказывались рядом

с обыденными житейскими сентенциями, нередко высказанными с изрядной долей юмора.

У Стравинского подобного рода контрасты достигаются сочетанием высокой художественности, изощренности композиторского письма, базирующейся на богатейших традициях мирового академического искусства, и музыки быта, повседневности, «низких», обиходных жанров. Таковых в сочинениях Мастера великое множество: русские плясовые, галопы, марши, польки, вальсы, фокстроты, танго, регтаймы, городские романсы, причем использованные необлагороженными, без какой-либо поэтизации, напротив – нарочито прозаически, приземленно-буднично. Более того, данная прозаичность в претворении часто утрирована, природная банальность подчеркнута, а нередко пародирована, что рождает яркие *иронически-гротесковые* эффекты.

Об иронии Пушкина и Стравинского нужно сказать отдельно, так как ни литературный стиль поэта, ни творческий почерк композитора невозможно представить без этого стилиобразующего качества. Ирония, явная или скрытая, пронизывает произведения данных авторов независимо от их жанрового профиля: у Пушкина проявляется в поэмах и повестях, в лирике и сказках, в драматических произведениях и романе в стихах «Евгений Онегин»²; у Стравинского ярче всего в музыкально-театральных произведениях, начиная с раннего балета «Петрушка» и заканчивая последним музыкальным представлением композитора «Потоп», но также действует в вокальных, инструментальных сочинениях. Объекты иронического освещения могут быть самые разные: конкретные характеры и обобщенные образы, драматические коллизии и сценические положения, определенные стили и бытующие жанры, литературные или музыкальные штампы и шаблонные сюжеты.

Различны и функции иронии в художественной ткани произведений. Ирония может создавать игровые моменты, быть средством театрализации, привносить новые смыслы или подтексты, рождать эффект дистанцирования, «взгляда со стороны». Укажем еще на один характерный и для поэта, и для композитора мотив появления «иронической тональности», который требует определенных комментариев.

Известно, что от «Цыган» к «Евгению Онегину» А. Пушкин прошел большой путь по преодолению крайностей романтизма. Поэта все меньше увлекал «байронизм» с его страстями и мечтаниями, унынием и меланхолией. В своем шуточном публицистическом эссе «Путешествие В. Л. П.» поэт писал: «Я бы отдал все, что

было писано у нас в подражание лорду Байрону, за следующие незадумчивые и невесторженные стихи, в которых поэт заставляет героя своего восклицать друзьям:

*Друзья! Сестрицы! я в Париже!
Я начал жить, а не дышать!
Садитесь вы друг к другу ближе
Мой маленький журнал читать».*

И добавляет: «Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме страстной или выпендренной» [14, с. 239]. По мере того как Пушкин отходил от характерных рудиментов романтизма, все большее место в его сочинениях занимала ирония, снижавшая романтический градус повествования, переводившая таковой в плоскость озорства, острословия, мистификации. Например, в сказочном сюжете «Руслана и Людмилы» практически все персонажи, включая титульных, обрисованы с оттенком иронии – то доброй, то саркастичной. Иронически воссозданы характеры, привычки и обычаи, царящие в семье Лариных в «Евгении Онегине». Почти все герои романа, за исключением Татьяны, являются объектом насмешливого взгляда поэта. Здесь «достаётся» и самому романтизму в лице Ленского, стихи которого «полны любовной чепухи». «Цитируя» унылое предсмертное послание героя «Куда, куда вы удалились...», Пушкин комментирует:

*Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?)*

Заметим: русские композиторы-классики, от Глинки до Чайковского, претворявшие в своих операх сочинения поэта, полностью лишили их отмеченного налета иронии, романтизировали пушкинских героев. Пожалуй, только Римский-Корсаков в «Золотом петушке» не пожалел иронических красок для характеристики царя Додона и Шемаханской царицы. Тот же путь избрал Стравинский – и это понятно: эстетика и творчество Мастера имели ярко выраженный антиромантический характер. Композитора можно было бы назвать самым последовательным антиромантиком XX века, который отвергал главные постулаты романтизма: гипертрофию чувств, индивидуализм, открытость эмоций. Даже когда Стравинский обращался к абсолютно романтическому сюжету, как в балете «Петрушка», предполагавшему погружение в психологический мир одинокого героя-куклы и раскрытие его душевных страданий, композитор решал поставленные задачи отнюдь не в романтическом ключе. На первый план и здесь выдвигалось игровое, иронически-гротесковое

начало, а чувства обретали условно-отстраненный, «нарисованный» характер.

В этой связи вспомним второе сочинение И. Стравинского на пушкинский сюжет – оперу «Мавра». Показательно, что из богатого и разнообразного наследия поэта композитор выбрал именно «Домик в Коломне», от начала до конца выдержанный в иронических тонах. Правда, объект насмешки в поэме и опере разный. «Адресатом» иронических стрел «Домика в Коломне» стали литературные критики, упрекавшие поэта в мелкотемье и требовавшие от него непрременной глубины и серьезности. Словно в пику им А. Пушкин создал эту маленькую поэму с шуточным, почти анекдотическим сюжетом, частыми отступлениями, не имеющими к сюжету никакого отношения, пространными рассуждениями о рифмах, стихотворных размерах, трудностях выбранной строфической формы и с завершающей, не лишенной издевки шуточной моралью-резюме:

*Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.*

У Стравинского «Мавра» – ядовито-саркастичное изображение современного мещанства, и предметом насмешки оказываются все герои: Параша, ее престарелая Мать, местный герой-любовник Гусар. Радикально изменив сюжетную канву и облик действующих лиц, композитор (естественно, при участии либреттиста Б. Кохно) еще больше заострил и усилил пародийно-гротесковое начало, которое проявилось не только в сюжетно-образной сфере, но и на разных уровнях работы с собственно музыкальным материалом: в обращении к банальным бытовым жанрам, в «буффонном» обыгрывании таковых, в аллюзиях, квазичитировании фрагментов из известных опер (например, из первой картины «Евгения Онегина») и при этом в их деформации, искажениях, доведенных до степени парадоксального.

Ирония у Пушкина имела еще одно назначение, которое можно назвать гармонизирующим, рационально-уравновешивающим, когда после бурных потрясений, катастроф, должных произвести на слушателя демоническое, устрашающее впечатление, поэт снимал драматизм улыбкой, легким юмором, ироническим отстранением. Как только чувства лирических героев приближались к некоему апогею, начинали грозить чрезмерностью и эмоциональным прорывом, поэт разряжал напряжение неожиданным поэ-

тическим «кадансом» откровенно юмористического свойства. Вспомним в «Евгении Онегине»:

*Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей;
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блестящая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени.
И, как огнем обожжена,
Остановилась она.
Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять, и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.*

Иногда для восстановления эмоционального равновесия А. Пушкину достаточно было короткой, из двух-трех слов, иронической реплики. Так, в поэме «Руслан и Людмила» безутешная героиня, пребывающая в отчаянии, размышляет:

*Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!
Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров –
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала – и стала кушать.*

Или в «Маленькой трагедии» Моцарт завершает полное драматизма описание своего сочинения легкомысленной, не без юмора концовкой:

*Я весел... Вдруз: виденье гробовое,
Незанный мрак иль что-нибудь такое...*

Подобное стремление к уравновешенности, упорядоченности было проявлением кристального в своей законченности и гармоничности пушкинского стиля. Поэт пришел к редкому единству безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и поразительной дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма. Трудно более точно и емко определить существо данного стиля, чем это сделал сам поэт в часто цитируемой, гениальной в своей афористичности фразе из уже упоминавшейся трагедии «Моцарт и Сальери»: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!». Цитируемые слова представляют собой широкое и универсальное обобщение, а в понятии «стройность» заключены, конечно же, не только формально-конструктивные качества, но прежде всего, следуя вечным истинам, стремление достичь совершенной гармонии, утвердить высший миропорядок и дисциплину.

Данное кардинально важное для Пушкина стремление, составившее сущность творческого

метода поэта, стало для Стравинского мощной художественной традицией. Новаторски смелое, нарушающее любые каноны искусство музыкального гения XX века заражало своей раскрепощенностью и свободой, по-пушкински сочетающейся с организующе-рационалистическим началом, с той высшей стройностью, о которой мы говорили касательно автора «Евгения Онегина». Более того, именно в контексте такой дисциплинирующей стройности и сама художественная свобода обретала у композитора особую глубину, смысл и диалектичность. В творчестве Стравинского – и чем дальше, тем больше – заявляли о себе конструктивность и железная логика, а в высказываниях композитора все чаще звучали слова «порядок» и «дисциплина». Поэтому так естественен был для Стравинского поворот к неоклассицизму, воссозданию музыкальных форм XVII–XVIII веков, а позже, возможно, и к регламентированности серийной техники. «Дисциплинирующая воля мысль, – пишет М. Друскин, – наложила неповторимый отпечаток на все, в чем проявлял себя Стравинский: на его музыку, на манеру поведения, склад речи, на привычную размеренность распорядка дня и даже – на упорядоченное расположение на письменном столе цветных карандашей, туши, чернил...» [4, с. 19].

По-видимому, было нечто большее, выходящее за рамки творчества, что связывало классика XX века с традицией его великого предшественника. И это большее, лежавшее в природе пушкинского гения, в характере его видения, ощущения мира, не исчерпывалось для Стравинского сугубо художественными импульсами, а резонировало с чертами его личности, отвечало его внутренним человеческим устремлениям.

Собрав все приведенные аналогии, черты общности, моменты связей, мы рискуем создать впечатление об Стравинском как о фактически творческом двойнике А. Пушкина, его альтер эго. Разумеется, это не так. Гениев разделяла историческая дистанция в сто лет, произошедшие «неслыханные перемены», несопоставимые творческие задачи, которые ставило перед творцами их время, разная социокультурная среда, не говоря уже о различиях художественных индивидуальностей, характеров, темпераментов. К тому же трудно соотносить короткую, рано оборвавшуюся жизнь Пушкина с долгим жизненным путем Стравинского, лишь год не дожившего до своего 90-летия. Однако в статье речь идет не о «похожести», но о традиции, связывающей двух великих художников, а традиция не предполагает непременно наличия какого-либо видимого сходства. Чаще случается наоборот. Подлинная преемственность – это диалектический процесс не только притяжения, но и отталкивания, когда художник, воспринявший те или иные эстетические заветы, поднимается над таковыми, переосмысливает, вводит в иную художественную реальность и оказывается в итоге абсолютно непохожим на своего предшественника именно в том, что наследует. И чем значительнее и масштабнее традиция, чем мощнее «наследник», тем сложнее и неисповедимее протекает процесс этого освоения-продолжения-преодоления, поскольку, подчеркнем еще раз, данный процесс затрагивает самые глубинные, сущностные, составляющие основу художественного метода тенденции. Именно так видится нам связь двух русских гениев – Пушкина и Стравинского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [5; 6].

² Вопросы иронии в романе «Евгений Онегин» обстоятельно освещены в целом ряде исследований. См.: [7; 12; 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 280 с.
2. Альшванг А. А. Идеальный путь Стравинского // Советская музыка. 1933. № 5. С. 90–100.
3. Савенко С. И. К вопросу о единстве стиля Стравинского. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/stravinskij-i-f/savenko-s-k-voprosu-o-edinstve-stilja-stravinskogo/> (дата обращения: 12.03.2022).
4. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
5. Цукер А. М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2015. 280 с.
6. Цукер А. М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 70–80.
7. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
8. Стравинский И. Ф. Хроника моей музыкальной жизни. Л.: Музгиз, 1963. 267 с.

9. Хайнади З. Пушкин – Homo universale // Литература. 2000. № 2. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000201> (дата обращения: 12.03.2022).
10. Бердяев Н. А. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.
11. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
12. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство, 2003. 847 с.
13. Макогоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М.: Худож. литература, 1963. 146 с.
14. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. 590 с.

REFERENCES

1. Jarustovskij B. Igor' Stravinskij [Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1982. 280 p.
2. Al'shvang A. Idejnyj put' Stravinskogo [The ideological path of Stravinsky]. In: Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1933. No. 5. Pp. 90–100.
3. Savenko S. K voprosu o edinstve stilja Stravinskogo [On the question of the unity of Stravinsky's style]. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/stravinskij-i-f/savenko-s-k-voprosu-o-edinstve-stilja-stravinskogo/> (date of application: 12.03.2022).
4. Druskin M. Igor' Stravinskij. Lichnost', tvorcestvo, vzgljady [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views]. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1982. 208 p.
5. Tsuker A. Dramaturgija Pushkina v russkoj opernoj klassike [Pushkin's Dramaturgy in Russian Opera Classics]. Moscow: Kompozitor, 2015. 280 p.
6. Tsuker A. O simfonizme «Malen'kih tragedij» A. S. Pushkina [On the symphonism of “Little Tragedies” by A. Pushkin]. In: Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 1. Pp. 70–80.
7. Vinogradov V. Stil' Pushkina [Pushkin's style]. Moscow: Goslitizdat, 1941. 620 p.
8. Stravinskij I. Hronika moej muzykal'noj zhizni [Chronicle of my musical life]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 267 p.
9. Hajnadi Z. Pushkin – Homo universale [Pushkin – Homo universale]. In: Literatura [Literature]. 2000. No. 2. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000201> (date of application: 12.03.2022).
10. Berdjaev N. Russkaja ideja [Russian idea]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 318 p.
11. Stravinskij I. Dialogi [Dialogues]. Leningrad: Muzyka, 1971. 414 p.
12. Lotman Ju. Pushkin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki. «Evgenij Onegin»: Kommentarij [Pushkin. Biography of the Writer. Articles and notes. Eugene Onegin: Comments]. St. Petersburg: Iskustvo, 2003. 847 p.
13. Makogonenko G. Roman Pushkina «Evgenij Onegin» [Pushkin's novel «Eugene Onegin»]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1963. 146 p.
14. Pushkin A. Sobranie Sochinenij [Collected Works]: in 10 vol. Moscow: Goslitizdat, 1962. Vol. 6. 590 p.

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
 Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
 Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
 ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
 S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
 Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
 ORCID: 0000-0002-9634-6203