

Christ, but fasten this tendency). From here are stylistic signs: minor line-up with a tendency to diminished, advantage of seconds of descending intonations, use of diminished intervals, and rhetorical figures of sorrow - catabasis and passus duriusculus.

Due to the genre of lullaby M. Musorgsky represents the most problem areas of life: life and death («Song and dances of death»), historical prophecy (appearance of sainted Fool in Christ as a messenger in opera «Boris Godunov»), social problems («Lullaby for Eremushka», songs of Fool in Christ).

*Keywords:* death lullabies, crying, glossolalia, genre synthesis, genre modulation.

*Ольга Соломонова*

### **«БАЙКА» І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК ПРОЕКЦІЯ СКОМОРОСЬКОГО СИНКРЕЗИСУ**

На початку ХХ століття у творчості Ігоря Стравінського з'явився твір, який не мав аналогів у музичному мистецтві того часу. Це «Байка про Лису, Півня, Кота і Барана» (1917 р.), де вперше крізь призму естетики «умовного театру» було репрезентовано цілісний жанр кощунних виступів скоморохів – «веселое представление с пением и музыкой» (І. Стравінський).

Думаю, не випадково такий художній проект виник саме у творчості Стравінського – генія театральності і святковості, який мав особливий потяг до пісенно-танцювальної стихії фольклору, до героя – *homo ludens* та синтетичних жанрів і форм, що поєднували у собі різні компоненти театального мистецтва (пантоміма, хореографія, декламація, спів, оркестрове звучання).

Синкретичне мистецтво скоморохів – з характерними для нього сміховою домінантою, алегоричністю і масочно-ігровим відтворенням дійсності - виявилось співзвучним художнім смакам Стравінського, вихованого в естетських традиціях «Світу мистецтва». Не випадково тема скомороства та його похідних (балаганних і лялькових вистав, театру Петрушки, гулянь на Масницю) стає імпульсом і для багатьох інших творів. Скомороський елемент є одним із трьох стилістичних пластів «дійства весільного» [60, с. 55] – згадаймо, що Б. Асаф'єв інтерпретує «Свадебку» як «ренессанс скоморошничанья и скоморошьего искусства-промысла» (рос.) [5, с. 112]. Віддзеркалення типового скомороського жанру, лялькової вистави, знаходимо у балаганному лицедійстві «Петрушки». В опосередкованому вигляді скомороство присутнє і в

«Історії солдата» – казці, «що читається, грається і танцюється», де читець нагадує балаганного райошника, послідовника «веселих».

Та справа не тільки у наявності скомороського елемента. Майже у всіх театральних творах Стравінського відчувається його іронічне, по-скомороськи насмішкувате «гротескове світовідчуття» (М. Друскін) – згадаймо хоча б опери «Мавра» і «Пригоди гультяя», «Історію солдата», «Слонячу польку», «Примовки», «Кошачі колискові» та ін.

Для розуміння сміхової специфіки «Байки» зробимо невеликий відступ. Вважаємо, що унікальність музичного сміху Стравінського, «російського західника» (Ю. Лотман), може сприйматися адекватно тільки при дослідженні цього феномену крізь призму універсалізму композитора. Як «людина світу», блискучий професіонал, що почував себе європейцем, він представив у своїй творчості певний універсальний, «космополітичний» сміх, генетично пов'язаний як з російською, так і з західноєвропейською традицією. Тут і скомороство, і *comedia del Arte*, і типове для сміхової культури всіх народів пародійне «криводзеркалля» («Мавра»), й інтермедійний сміх опери *seria* (комічні епізоди «Пригод гультяя»), і площадні ярмарково-балаганні веселощі, які збереглися у пам'яті композитора як специфічно російське, сприйняте в «озвученому» Петербурзі як ментально-рідне ще «живцем», у молодості, до від'їзду закордон<sup>1</sup>.

Показовими для «сміхового інтернаціоналізму» Стравінського є запропоновані ним у «Загальному зауваженні» назви «Байки», що демонструють зв'язок з різними формами сміхового театру – як російського, так і західноєвропейського. Серед таких – «весела вистава зі співом та музикою», «скомороська вистава», «балаганна байка», «коротенька буфонада для вуличних підмостків».

Цікаво, що проблема жанрової генези «Байки», будучи освітленою у дослідницькій літературі, має суперечливе, а іноді й неаргументоване тлумачення. Вчені, які фіксують скомороський статус «Байки» (почасти, М. Друскін), залишають це спостереження майже без аргументації, як тезу. Протилежний дослідницький фланг (А. Альшванг, Б. Ярустовський) позиціонує «Байку» як твір, генетично пов'язаний з формами західноєвропейського театру, але бездоказово. Так, А. Альшванг, абсолютно

---

<sup>1</sup> Атмосфера народних гулянь, близька тональності скомороських виступів, ймовірно, ввійшла у Стравінського саме з балаганними веселощами щедро на розваги Санкт-Петербурга, де можна було бачити генетично пов'язані зі скомороством явища народної культури («Петрушку», райок, цирк, гуляння на Масницю), відчути їх стихійну веселість, почути різноголосий шум і експресивну какофонію народних оркестрів.

не згадуючи про скомороські витоки «Байки», констатує, що це – «запозичений з практики Ренесансу різновид вистави – пантоміма з ансамблевим виконанням партії кожного голосу (мадригальна комедія)» [2, с. 289]. Про зв'язок цього опусу з фехтнахтшпилями, карнавальними ходами зі звірами та мадригальними комедіями пише Б. Ярустовський, лише побіжно зазначаючи подібність «Байки» до традиції скомороства [10, с. 97].

Вважаю, що найпрозорливішим у виявленні жанрової генези «Байки» є Б. Асаф'єв, який визначив цей твір як «російську *comedia del Arte*», наголосивши, проте, на його скомороському імпульсі: «...у «Байці» ми бачимо вже цілком, безумовно і послідовно проведене чисте скомороське дійство на основі скомороських за характером і за складом пісень, танців, награвань і поспівок» [5, с. 112]. Думка Асаф'єва отримала розвиток у статті А. Александрова, який інтерпретує твір як проекцію жанрових особливостей скомороської байки в музичний театр Стравінського [1, с. 241].

Визначимо своє відношення до названої проблеми. Вважаємо, що в «Байці», як у фокусі, об'єдналися генетичні коди типологічно споріднених різнонаціональних феноменів сміхової культури, але з пріоритетним «опромінюванням» скомороського ігрища, яке і стало режисуючим фактором «веселої вистави»<sup>1</sup>.

Дослідження скомороської координати «Байки» на жанрово-стилістичному і драматургічному рівнях твору визначає мету, проблемний корпус та інноваційний статус наданої статті.

У процесі аналізу «скомороський стиль» «Байки» буде розглянуто на різних рівнях: жанровому, акторської гри, народнопоетичних витоків, драматургії, виконавської манери, музичного тематизму, методів роботи з матеріалом, оркестровки<sup>2</sup>. Зупинімося на кожному з показників детально.

**Жанр.** Поява синтетичного веселого спектаклю, де велике значення має пантоміма, гра і музична пластика, не є випадковим у творчості Стравінського. Цей твір, що репрезентував органічне поєднання вокального і музично-пластичного начал, синтезував його досягнення у двох головних сферах творчості: балету і вокальних творів. Саме у роботі

---

<sup>1</sup> На користь такої думки свідчить і те, що «Байка» створювалася у ранній, так званий російський період творчості, коли Стравінській, вже не живучи в Росії, мав особливу пристрасть до *російської теми* (сюжети, фольклор) і створив такі опуси як «Весна священна», «Свадебка», «Байка», «Історія солдата» та ін.

<sup>2</sup> Названі позиції не вичерпують перспектив вивчення скомороських імпульсів «Байки». Їх вибір обумовлено тим, що деякі зі скомороських показників твору є вже дослідженими (наприклад, принцип звуконаслідування у «Байці», що передає імітаторську специфіку скомороського виконавства – Див.: [5, с. 115–117]).

над балетами («Весна священна», «Жар-птиця», «Петрушка») і вокальними «міні-виставами» («Примовки», «Кошачі колискові», «Підблюдні») композитор засвоїв інтонаційну пластику народного танцю і говору, досяг органічного злиття музики та «тілесності», зримості та виразності «інтонації жесту».

Як відомо, синтетичний жанр – феномен, поширений у творчості Стравінського («читаема, граема и танцуема» «Історія солдата», балет зі співом «Пульчинела», хореографічні сцени зі співом і музикою «Свадебка», опера-ораторія «Цар Едіп», музична вистава «Потоп» для читців, солістів, оркестру і танцюристів). Серед безлічі таких творів «Байка» займає особливе місце: це перший опус-мікст, і те, що саме він зачинає цю «стравінську» традицію, не випадково, адже художник звернувся до відтворення синкретичної форми скомороського ігрища.

Природно, що, відтворюючи веселе «позорище», Стравінській мав відбити все різноманіття синкретичної діяльності «веселих». Адже скоморохи - «майстри на всі руки»: лицедії у «личинах і машкарах», інструменталісти, співаки на всі голоси, імпровізатори, казкарі, які розігрували свою байку драматично, «у лицах», мастаки «сатанинські ігри й кошуни бісівські творити», «в бубни бити і в сурни ревти», «руками плескати й інша неподобна діяти» (з антискомороських документів).

**Специфіка акторської гри.** Своєрідність діяльності скоморохів обумовила незвичайну сценічну форму буття акторів у «Байці», репрезентовану ансамблевим принципом виконання - експонуванням на сцені всіх учасників, включаючи оркестрантів, співаків і танцівників. Такий спосіб рольової гри якнайбільше відповідав незвичному розподілу праці «веселих»: існували скоморохи-лицедії (актори, танцюристи, акробати, циркачі), коментатори (оповідачі, співаки, казкарі), музиканти (співаки, інструменталісти). Виходячи з такого розподілу функцій, Стравінський передає зміст у двох планах – вокальному і музично-пластичному. Так народжується принцип розділення актора на «голос» і «дію», коли сценічна інтрига коментується з боку, але від імені самих акторів. За всіх персонажів вистави, як це могло бути і в скомороській байці, «на різні голоси» говорить хтось один: у народній казці це скоморох-бахар, у Стравінського - неіндивідуалізований чоловічий квартет, який уособлює одну діючу особу – коментаря (прийом нонперсоніфікації).

**Народнопоетичні витоки** – ще одне свідоцтво скомороського імпульсу «Байки». Основу сюжету складає контамінація різних варіантів двох «робьячих» (рос.) казок про Лису з антології російських народних казок О. Афанасьєва («Лиса-сповідниця», «Кіт, Півень і Лиса») та матеріал

інших театралізованих казок, використаних не повністю («Лиса, Заєць і Півень», «Ведмідь та Півень»). Як зазначають збирачі казкового спадку Росії<sup>1</sup>, казкарі виявляли неабияке сценічне обдарування: не тільки розповідали, але й зображали байку, ведучи діалог різними голосами, пританцьовуючи і розігруючи сюжет драматично. Цікаво, що більшість учених вважають драматичні казки «найбільш пізньою інтерпретацією скомороських байок, дбайливо збережених народною пам'яттю і записаних Афанасьєвим» [1, с. 205].

Для усвідомлення специфіки саме скомороської байки наведемо її визначення. Скомороська байка - архаїчний жанр театралізованої народної казки, що розігрувалася бахарями-скоморохами (скоморохи «байки бають, в гуслі гудуть»). Проіснував у Росії аж до XVIII ст., пізніше трансформувалася у театралізовану народну казку, що передбачає виставу.

Зв'язок зі скомороством спостерігається і в підході Стравінського, автора вербального задуму «Байки», до **обробки казкових текстів**. Відомо, яку роль для нього мав фонізм тексту: «Мене спокушала не стільки цікавість сюжетів ... скільки поєднання слів і складів, тобто чисто звукова сторона» [9, с. 98]. Виключно фонічний, «звукообразний» підхід до тексту відповідає манері словотворення глумотворців, для яких зміст, повний безглуздостей і нісенітниць, часто був не такий важливий, як саме звучання – кумедне, націлене на комічний ефект (див. небилиці «Шарлатарла из Партарлы», «Ах, дули, дули, дули, шандарба струна шандарбачивала...»). Аналог такої словотворчості у «Байці» – типово скомороські словесні формули: «Так-то не по-нашому – пироги с кашею. Помяни, Господи, Сидора, Макара, третього Захара, трёх Матрен да Луку с Петром, деда Мироеда, бабку Бельматку, Тюшу та Катюшу, бабушку Матрюшу...», «Вот вам сказка, а мне кринка масла!», «Тюк-тюк, гусельцы, барановы струночки», «Кому скоромно, а нам здоровье!», «Ермак затрещал натошак».

**Драматургічна специфіка** «веселої вистави» також може бути розглянута як така, що обумовлена зверненням Стравінського до скомороської драматичної байки і співпадає з головними засадами її організації: наявні та ж невизначеність місця і часу дії, алегорична

---

<sup>1</sup> Див. роботи О. Афанасьєва, П. Богатирьова, П. Кирєєвського, Е. Померанцевої, В. Проппа та ін.

умовність образів-масок, композиційний закон кругового повторення<sup>1</sup>, динамічність розвитку з характерним фінальним плясом.

Закони музично-сценічного монтажу «веселої вистави» відображають специфіку пластової структури скомороської байки: це два великих розділи, що мають однаковий розвиток з різною розв'язкою. Один з головних драматургічних принципів такої байки – її умовність: мета сценічної дії полягає не у розвитку інтриги (слухач знає її), а у лицедійстві, яке дає можливість продемонструвати мистецтво «корчити пики» і «кривлятися на різні голоси». Ця умовність дозволяє Стравінському вирішити опус у формі «маскарадного дивертисменту» [1, с. 213], що складається з кількох пісенно-танцювальних епізодів, нанизаних за сюїтним принципом.

Зазначені композиційні особливості «Байки», як і вельми швидкий темп розвороту подій, призводять до надзвичайної концентрації музично-пластичної дії – аж до напливів, які стирають шви сюїтно-номерної драматургії і зумовлюють наскрізне розгортання матеріалу. Унікальний динамізм розвитку визначає калейдоскопічність «Байки»: всі пісенно-танцювальні епізоди контрастно-складеної форми включаються у мінливу круговерть тем-мотивів, які то розміщуються поряд, то «перечіпають» один одного. Виникають асоціації з мозаїкою чи витіюватими візерунками народного орнаменту, зі швидкою зміною і накладенням кінокадрів. Отже, композиційна специфіка «веселої вистави» визначена принципами організації скомороських глумів, заснованих на барвистому миготінні танців, пустотливих пісень, примовок, жартівливих ходів, пародійних сцен-передражнювань.

«Скомороське обличчя» «Байки» виявляється і у відборі **жанрового і музично-пластичного** матеріалу. Оскільки головною ознакою «позорищ» є танцювальність, композитор відбирає з антології Афанасьєва «моторні» тексти - такі, що викликали безпосередні «тілесні» асоціації і організовували сміхо-ігровий простір «Байки» завдяки танцювальній енергетиці. Найбільш за все вимогам танцювальності, грайливості та комічної образності відповідає народна примовка (рос. прибаутка) – «коротенька жартівлива розповідь, повна безтурботного гумору, у вигляді розширеної скоромовки, десть з римами і алітераціями» [6, с. 92]. Симптоматично, що саме примовка стає головним жанровим амплуа «Байки», про що влучно сказав Асаф'єв: «“пошиб” “Байки” –

---

<sup>1</sup> Структура «Байки» – типовий для Стравінського принцип варіантної повторності: 2-й розділ являє собою варійоване у зв'язку зі сценічною ситуацією повторення 1-го «кола» казки.

русский прибауточный с сатирическим оттенком и зубоскальством» [5, с. 114].

Але є ще одна важлива обставина формування музично-пластичного простору «Байки», відзначеного «зримою, енергетичною “інтонацією жесту”, в якій позначається вплив мускульно-моторних відчуттів і “інтонацій тіла”» [4, с. 92]. Це циркова і акробатична специфіка скомороської гри, почерпнута від тілесної організації, дисципліна «інтонації жесту», чіткість і пружність інтонаційного руху. Адже, як зазначає Асаф'єв, «цирк і акробатизм потребують ідеальної ритмоінтонаційної дисципліни <...> і якщо від танцю музика завжди одержувала <...> стрункість і загальну економію руху, то тим сильнішими виявляються впливи, що йдуть від акробатизму і еквілібристики» [5, с. 115–116].

**Манера вокального інтонування.** Наслідуючи скомороську традицію, Стравінський втілює у «веселій виставі» унікальну специфіку співу веселих – «спів навпіл з говіркою» (так називали «вокал» скоморохів сучасники традиції). Як наголошувалося, скоморох ніколи не співає у справжньому сенсі цього слова: він «приказує», «причитує» текст з акторською інтонацією, з «вивертом», досить швидко, по-акторськи виділяючи найважливіші моменти. Так формується надзвичайно гнучкий, експресивний стиль скомороського сказування, що створює ілюзію живої мови з її звуковисотною нестійкістю і метроритмічною нерівномірністю. Унікальність такої інтонації Стравінський передає через принцип ладової мінливості/невизначеності, що – поряд з тісною інтервалікою мотивів і ритмічною пульсацією нерівномірно акцентованих тривалостей - створює ефект гнучкого «співу навпіл з говорком» (див. причот Півня «Понесла мене Лиса», «Любезенку Лисе»). Таке «швидкомовне» сказування змінюється кульмінаційно проголошеним, гранично активним завершенням, де експонується новий матеріал. Це вже не говірка, а по-акторськи виділена «інтонація-жест» («Кінець – справі вінець!»).

Невід'ємна риса скомороського виконавства – **пародіювання**, комічне чи сатиричне наслідування об'єкту з метою «зниження» і профанації. Як доведено у наших дослідженнях [7; 8], скоморошина-пародія<sup>1</sup> з'явилася у творчості «веселих» завдяки їх універсалізму і відмінному знанню жанрових реалій своєї епохи. Вторинні пародійні

---

<sup>1</sup> За типологією скоморошини, представленою у дисертації «Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры» та в «Нарисах з історії російської музичної культури», пародія – 3-й, найбільш затребуваний «веселими» різновид скоморошини [7; 8].

травестії-профанації імітували найважливіші показники «високого» жанру чи стилю з метою осміяння явищ чи персонажів. Незважаючи на не скомороський жанрово-стилістичний «одяг», саме пародія становить унікальну, найбільш затребувану частину скоморського репертуару. Серед її типових ознак виділимо такі:

– залучення до фамільярного контакту жанрів, які в усі часи займали найвищу позицію (культовий спів, голосіння, духовний вірш, славлення, билина) і знаходилися на протилежному до веселощів естетичному полюсі (святе, сакральне, благочестиве, трагічне);

– логіка інверсії, прагнення «чёрно на белом выворачивать» (рос.), за яких піднесене, трагедійне, величне «перевертається», опиняючись в естетичному полі скомороства (комічне, земне, тілесне, побутове);

– пріоритет алогізму породжує прийоми жанрового «перелицювання»: трансформації, інверсії, парадоксальні жанрові міксти, використання усталених жанрових формул зі «зворотним знаком».

Серед найцікавіших пародійних фрагментів «Байки» – марш («Шествие») – «дурашливый парад» (Б. Асаф'єв), що налаштовує слухачів на комічне сприйняття і, водночас, висміює усталений театральний штамп (вихідний марш); церковна псалмодія і духовний вірш («атестація» Лиси), голосіння полоненого Півня, славлення («Любезенка Лисе»). (Симптоматично, що всі названі жанри співпадають з тими, які відзначені як затребувані скоморохами). Як знущальна пародія сприймаються й обидві пісеньки визволителів, Кота і Барана. Перша, відверто саркастична «Эй ты кумушка, голубушка», звучить як завзята розбійницька пісня; друга, «Любезенка Лисе» – приклад витонченого пародіювання-імітації: перебільшено ніжна і привітна, вона у загрозливому контексті набуває властивості глумливого осміяння.

Кульмінація пародійного ентузіазму Стравінського – гротескні маски Лисиці-монахині та Півня-«пискуна». У першій богомольно-улесливий, солодкий тон Лиси підказав композитору цікавий звуконаслідувальний матеріал – церковну псалмодію (ось де позначилися імпульси М. Римського-Корсакова! – дивіться сцену залицяння Дяка з «Ночі перед Різдом»). При збереженні всіх типових ознак культового жанру, включаючи вербально-сценічну (Лиса у чернечому одязі: «Сниди, милое чадо, на землю и покайся! Да не во грехах умреш»), сміхове зниження відбувається завдяки ситуації, яка не припускає «високого» стилю, і текстовим проривам у земне (див. «Вы держите жён помногу...»).

Не менш блискучою є маска Півня-плакальника, репрезентована через гротесково-гіперболізовану модель експресивного голосіння. За



типологією пародії, розробленою автором статті<sup>1</sup>, плач Півня є пародійною стилізацією. Імітуючи головні ознаки плачу, Стравінський подає його у найекспресивнішому варіанті: присутні не тільки низхідний рух і ламентозні інтонації, але й дискретний тип подачі матеріалу, значна метроритмічна і ладова гострота (миготіння «h»-«b»), великі стрибки, що передають розірвано-напружений звуковий простір плачу (ц. 53–55). Однак всі ці знаки плачу мають шаржований відтінок завдяки наявності «дір» у жанровій цілісності. Це, по-перше, сам об'єкт голосіння – свійський птах, по друге – спотворення ритуальної події (Півень виконує авто-плач, голосить по собі). Безсумнівно, сміховий потенціал розглянутої пародії загострюється й за рахунок утрированої виконавської манери Півня (глісандування, напружений, різкий до крику або фальцету тембр голосу, вигуки, стогін, схлипування). Зрозуміло, що така театралізація – зовсім у дусі скоморохів! – сприяла посиленню пародійного ефекту

І все ж найважливішим показником скомороства «Байки» є **«руськість» музичного матеріалу**, його подібність до головного жанру творчості веселих – скоморошини (причому, не тільки за інтонаційно-стилістичними ознаками, а й за «духом»). Навряд чи Стравінський знав оригінали музичного мистецтва скоморохів. Однак, не цитуючи фольклорний матеріал, він створив оригінальні жанрові моделі, які вельми точно відповідають інтонаційно-стилістичній специфіці різних типів скоморошини<sup>2</sup>, перш за все – танцювальної та пародійної.

Домінантні принципи мелодико-ритмічної організації «Байки», які наближуються до головних рис скоморошини, є такими:

- структурна основа мелодії – короткі, інтонаційно нескладні поспівки танцювального характеру (звідси – пріори швидких темпів);
- ладова специфіка поспівок – прості діатонічні лади, головним чином, мажорного нахилу;
- діапазон поспівки, як правило, не розширюється при подальшому розвитку (він подається одразу, при експонуванні матеріалу);
- головний принцип розвитку – варіантно-поспівковий;
- у тематизмі «Байки» можна виокремити декілька жанрових різновидів, що співпадають з типами скоморошини: це танцювальні теми;

<sup>1</sup> Див. про це детально: [8].

<sup>2</sup> Оскільки автор статті спеціально досліджував музичну творчість скоморохів у кандидатській дисертації, ці заяви не є лише констатацією факту, а мають під собою наукове підґрунтя (див. детально: [7]).

мелодії-швидкомовки, які нагадують другий, билинно-частівковий тип скоморошини; пародійний пласт.

Найбільш очевидний зв'язок зі скоморошиною спостерігаємо у сфері мелодико-ритмічних структур. У музиці «веселої вистави» майже немає кантиленних, розвинутих мелодій широкого дихання. Стравінський працює у сфері коротких архаїчних поспівок з невеликим діапазоном. Мелодична лінія дискретна, складається з варіантно оброблених мотивів, які чіпляються один за одного. Як бачимо, головні образно-синтаксичні особливості «Байки» (швидкий темп, мажорність малооб'ємних звукорядів, ритмо-мелодична структура, варіантно-поспівковий принцип розвитку), як і її жанрові ознаки (на макрорівні – скомороське ігрище, на мікрорівні – жанрові типи, типологічно пов'язані з різновидами скоморошини), у певній мірі співпадають з багатьма ознаками веселого промислу.

Вплив скомороства відчувається і в **оркестровому рішенні** «Байки». Унікальний задум викликав до життя оригінальні оркестрові засоби, покликані імітувати звучання скомороського ансамблю, курйозного і «примітивного». Замість симфонічного оркестру присутній камерний ансамбль з декількох музикантів. Відмінняється і принцип паритетного представництва інструментів: йдучи за скомороським оркестром, Стравінський віддає пріоритетну роль духовим і ударним.

Показовим є відбір оркестрових тембрів – свідчення свідомого прагнення відтворити завзяте і соковите звучання скомороських «знарядь». Групу дерев'яних репрезентують флейти, флейта-піколо, гобой, англійський ріжок, кларнет, кларнет-піколо, фагот, багато з яких – видові інструменти, чиє звучання нагадує темброву палітру «веселого» оркестру: пронизливо-свистячу сопель (флейта-піколо), задиркувату свиріль (кларнет-піколо), гугняву волинку (англійський ріжок). Мідну групу складають світлі, яскраво-блискучі валторни і труба, чиє темброве забарвлення перекликається з сильною закличною звучністю скомороських труб, рогів і ріжків. Оригінально і потужно представлені ударні: литаври, трикутник, бубни (з бубонцями і без них), барабан, великий барабан, дзвоник. Перед нами й справді громогласний і блискучий ансамбль, який імітує звучання скомороських бубнів, тимпанів, барабанчиків і барабанів, тріскачок, калатушок і бубонців. Струнні представлені лише п'ятьма соло (2 скрипки, альт, віолончель, контрабас). Їх призначення – імітація скомороських домри і гудка. Наслідуючи ударно-трезвонне звучання домри, Стравінський подає звуковидобування щипком, *staccato*, *pizzicato* (ц. 5). Коли ж струнні грають *arco*, імітується гра гудка з характерним для нього бурдонно-тягучим забарвленням. Унікальне нововведення «Байки»

– інструмент, що не вживався до Стравінського як «носій» академічного оркестру. Це цимбали, які своїм яскравим і голосним тембром нагадують звучання гусел дзвончатих.

І ще одна знахідка Стравінського – монолітні оркестрові масиви майже відсутні, переважає лінійне оркестрове голосоведіння: теми, доручені різним інструментам, з'єднуються без турбот про контрапункт, накладаючись і перебиваючи одна одну. Тим самим композитор дотепно імітує звучання скомороського оркестру, «музика якого в змозі позбавити свіжу людину всякого розуму, і саме тому, що вона тут не одна, а її декілька; ваше вухо приголомшує якесь сатанинське змішання музики духової і струнної, музики органів ... яка грається з якимсь надприродним шаленством - до сліз в очах, до сиплості у горлі» [11, с. 11]. Саме такий курйозний оркестр, де кожен грає «хто на що здатний», відтворює Стравінський. Отже, помилявся Б. Ярустовський, який зазначив, що «в інструментальній партитурі «Байки» багато що справляє враження штучно придуманого... не виправдане “вдовблювання” різко дисонуючих комплексів справляє враження штучності, далекої від народного мислення» [10, с. 122]. Адже всі полі-ефекти, як і фактор навмисної «фальші», покликані підкреслити унікальне звучання тріскучого і дзвінкого скомороського оркестру, який розгульно регоче, шаліє і улюлюкає.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок. У «Байці» Стравінського послідовно і художньо досконало репрезентовано жанрово-стильові атрибути синкретичного скомороського дійства – «веселої вистави зі співом і музикою». Композитор не стилізує під скомороство, дотримуючись етнографічної точності матеріалу, а трансплантує «складові» цього феномену в сферу сучасної композиторської техніки і унікального творчого стилю.

1. Александров А. *Жанровые и стилистические особенности «Байки» И. Ф. Стравинского* / А. Александров // *Из истории русской и советской музыки* / Сост. А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 200–242.
2. Альшванг А. А. *Игорь Стравинский* / А. А. Альшванг // А. Альшванг. *Избранные сочинения*. – В 2-х т. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – 432 с.
3. Асафьев Б. В. *Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла»* / Б. В. Асафьев. – М. : Academia, 1926. – 79 с.
4. Асафьев Б. В. *Книга о Стравинском* / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 277 с.
5. Асафьев Б. В. *Русская музыка от начала XIX столетия* / Б. В. Асафьев. – М., Л. : Academia, 1930. – 319 с.
6. Квятковский А. П. *Поэтический словарь* / А. П. Квятковский. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.

7. Соломонова О. *Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры: дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Ольга Борисовна Соломонова. – К., КГК им. П.И. Чайковского, 1987. – 203 с.*
8. Соломонова Ольга. *«И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.*
9. Стравинский И. *Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л. : Музыка, 1963. – 273 с.*
10. Ярустовский Б. *Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. – М. : Сов. композитор, 1969. – 320 с.*
11. Щеглов И. Л. *Народ и театр / И. Л. Щеглов. – СПб., 1911. – 208 с.*

**Соломонова Ольга. «Байка» І. Стравінського як проєкція скомороського синкрезису.** Статтю присвячено дослідженню скомороських імпульсів «Байки» І. Стравінського. У процесі аналізу «скомороський стиль» твору розглядається на різних рівнях: жанровому, акторській гри, народно-поетичних витоків, драматургії, виконавської манери, музичного тематизму, методів роботи з матеріалом, оркестровки.

*Ключові слова:* скомороська байка, синкретизм, жанрова генеза, пародія.

**Соломонова Ольга. «Байка» II. Стравинского как проекция скоморошьего синкрезиса.** Стаття посвящена исследованию скоморошьих импульсов «Байки» Стравинского. В процессе анализа «скомороший стиль» произведения рассматривается на разных уровнях: жанровом, актерской игры, народно-поэтических источников, драматургии, исполнительской манеры, музыкального тематизма, методов работы с материалом, оркестровки.

*Ключевые слова:* скоморошья байка, синкретизм, жанровый генезис, пародия.

**Solomonova Olga. Stravinsky's «Fable» as a reflection of the Skomorokh's syncretism.** Article is dedicated to research of the Skomorokh's impulses of «Fable» by Igor Stravinsky. It is significant that such an art project originated with the works of Stravinsky – the genius of theatricality and festivity who possessed grotesque outlook and had a special attraction to song and dance elements of folklore, to hero – *homo ludens* and also to synthetic genres and forms that combine various components of theater arts: pantomime, choreography, recitation, singing, orchestra.

Skomorokh's theme and its derivatives (balagan and puppet shows, Petrushka's theatre, Maslenitsa festivities) were the impulse for many other Stravinsky's works: «Noces» («Svadebka»), «Petrushka», «Soldier's Story».

Originality of Stravinsky's musical laughter – «Russian westerner» (Yu. Lotman) can be interpreted adequately only when this phenomenon is considering in the light of composer's universalism. «The man of peace», the brilliant professional who felt himself European, he presented in his creation as a certain universal, «cosmopolitan» laughter that was linked genetically both with Russian and Western European tradition. There are Skomoroshество, comedia del Arte, and parodic profanity that is typical for the comic culture of all peoples («Mavra»), and sideshow's laughter of opera seria (comic episodes of «The Rake's Progress»), and plaza fair-balagan folk amusement which preserved in the composer's memory as specifically Russian, mental native components that was perceived in the «voiced» St. Petersburg even in his youth, before going abroad.

Opposing scientists' opinions about the genre's genesis of «Fable»: A. Alshvang and B. Yarustovsky positioned «Fable» as a work that genetically linked with the forms of Western European theater; B. Asaf'yev determines it as «Russian comedia del Arte» and accentuates the Skomorokh's impulse of the opus.

We believe that «Fable» was combined genetic codes of the typologically related different-national phenomena of the comic culture, but with the priority on «coruscation» of Skomorokh's merrymaking which was the directing factor of «cheerful performance». The appellations of «Fable», which are given by Stravinsky, are also significant: «cheerful performance with singing and music», «Skomorokh's performance», «balagan fable», «short buffoonery for street scaffolding».

In the course of the analysis conducted «the Skomorosh's style» of the work is considered at different levels: at genre level, as actor's game, at the levels of national and poetic sources, dramatic art, performing manner, musical thematizm, the methods of dealing with material involved and orchestrations.

*Keywords:* Skomorokh's fable, synkretism, genre genesis, parody.