

А.И. Демченко

CON TEMPO ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Монография

RU
science
RUS-SCIENCE.RU
Москва
2023

УДК 78.03Стравинский
ББК 85.31-8Стравинский И.
Д31

Рецензенты:

- И.С. Воробьев**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А.Я. Вагановой,
- И.П. Дабаева**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова

Д31 **Демченко, Александр Иванович.**
Con tempo Игоря Стравинского : монография / А.И. Демченко. — Москва : РУСАЙНС, 2023. — 148 с.

ISBN 978-5-466-05079-0

Жить и творить не только в ногу со временем (*con tempo*), но и обгоняя его — таковым было кредо Игоря Фёдоровича Стравинского. Именно это и становится основополагающим в предлагаемых очерках доктора искусствоведения А.И. Демченко, где при всей компактности изложения представлена целостная картина творчества выдающегося русского композитора первой половины XX века. Раскрывая его художественные принципы, автор по мере необходимости отмечает и основные вехи его жизненного пути.

Издание в равной мере адресовано как музыкантам-профессионалам, так и всем ценителям музыкального искусства.

Ключевые слова: *музыка, музыкальное искусство, творчество Игоря Стравинского, история музыки.*

УДК 78.03Стравинский
ББК 85.31-8Стравинский И.

ISBN 978-5-466-05079-0

© Демченко А.И., 2023
© ООО «РУСАЙНС», 2023

Содержание

Преамбула	4
Очерк первый. До «Весны»	8
Очерк второй. «Весна священная»	37
Очерк третий. После «Весны»	77
Очерк четвёртый. Зарубежье.....	101
Постскриптум.....	128
Основные произведения И.Ф. Стравинского.....	139
Музыкальные фрагменты.....	141
Библиография	143

Преамбула

Стравинский Игорь Фёдорович (1882—1971) — композитор, пианист, дирижёр (Россия). Как бы завершая традицию «внеконсерваторской» петербургской композиторской школы (Балакирев, Бородин, Мусоргский и др.), Стравинский всего основного добился путём самообразования. И добился настолько, что со временем его художественный опыт стал своего рода «университетом» едва ли не для любого композитора XX века. Своё творческое восхождение он начинал как прямой последователь русской музыкальной классики, к чему со временем присоединилось влияние Скрябина и французских композиторов-импрессионистов, итогом чего явилось создание балета «Жар-птица» (1910). В следующих балетных партитурах его стиль претерпевает стремительную эволюцию: «Петрушка» (1911) — «антиакадемизм» с балансированием между классикой и современностью; «Весна священная» (1913) — утверждение авангардных норм музыки XX столетия, осуществляемое в самых радикальных параметрах.

В этих и большинстве других произведений 1910-х — начала 1920-х годов Стравинский активнейшим образом разрабатывал принципы одного из важнейших течений музыкального искусства того времени под названием *неофольклоризм* и стал ведущим его представителем. Данное понятие подразумевало преимущественное обращение к тем формам фольклора, которые ещё не были освоены профессиональной культурой, и полную свободу авторского оперирования этими источниками с использованием любых средств и приёмов новейшей композиторской техники. На материале русского народного творчества Стравинский, с одной стороны, раскрывал различные грани жанрово-бытовой стихии с присущей ей раскрепощённой характеристичностью и терпкой сочностью красок (вслед за «Петрушкой» в музыкально-хореографической сказке «История солдата» 1918 и опере-водевиле «Мавра» 1922), причём нередко с возрождением особенностей, идущих от скоморошьего действа (театральное представление «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» 1916). С другой стороны, осваивая национальную архаику с акцентированием в ней «языческой» первозданности, он подавал её в парадоксальном сращивании с динамизмом индустриальной эпохи (после «Весны священной» наиболее ярко в хореографической кантате «Свадебка» 1923). Многие ракурсы русского периода творчества Стравинского были суммированы в симфонической поэме «Песнь соловья» (1917).

Уже к началу 1920-х годов (балет «Пульчинелла» 1920) в творчестве композитора наметилась эволюция от стихийно-варваристской образности к «цивилизованным» формам художественного высказывания, что со временем вылилось в одно из самых влиятельных направлений середины XX века — *неоклассицизм*, в русле которого результативность Стравинского была для тех лет наивысшей. Через неоклассицизм он открывал огромный эстетико-художественный материк всеобщей интернациональной культуры в её устоявшихся традициях и в опоре на него провозглашал курс на апологию таких качеств, как ясность и просветлённость образного строя, смягчённость звукового рельефа, благозвучие гармонического языка и красота мелодической пластики (с полной отчётливостью в двух балетах 1928 года — «Поцелуй феи» и «Аполлон Мусагет»).

Диапазон используемых стилевых моделей простирался в творчестве Стравинского от григорианики и раннего многоголосия Средневековья до оперных форм XIX века, но основным ресурсом неизменно оставалась музыка эпохи Барокко (в основном в варианте необахианства). Предпочтение отдавалось корректной модернизации исходных прототипов, но иногда допускалась фоническая жёсткость, идущая от шлейфа конструктивизма и урбанистической энергетики (Концерт для фортепиано и духовых 1924, Концерт для скрипки с оркестром 1931). Наряду с концепциями проблемного плана (опера-оратория «Царь Эдип» 1927, оркестрово-хоровая «Симфония псалмов» 1930), «антиавангард» неоклассицизма примечательное истолкование получил в произведениях, раскрывающих поразительное жизнелюбие, которое вопреки негативному прессу современности так отличало мироощущение человека середины XX века (балет «Игра в карты» 1937, опера «Похождения повесы» 1951). В ряде случаев определяющим становилось не столько соответствие какой-либо конкретной стилиевой модели прошлого, сколько общая ориентация на дух и принципы художественной классики, что означало прямую преемственность с высокой традицией и соответствовало понятию *классичность* (мелодрама «Персефона» 1934, Симфония в трёх движениях» 1945).

В поздний период творчества (с конца 1940-х до середины 1960-х годов) свойственная композитору интенсивность эволюционного процесса в целом сохранялась. Как никогда прежде, очень многое он решает теперь в экспериментальном ключе, в том числе деятельно осваивая додекафонию и серийную технику, предложив свою версию заострённо-жёсткого звукового письма, подчинённого строгому расчёту (балет «Агон» 1957, «Движения» для фортепиано с оркестром

1959). Пребывая в лоне так называемого второго авангарда и в своих неустанных исканиях совершая пробы по самым различным направлениям, художественной магистралью последнего этапа творчества Стравинский избрал устремление к духовности, максимально очищенной от материально-чувственного и жизненно-конкретного. В силу этого он всё более склонялся к религиозной тематике (начиная с Мессы, 1948 и закончив культовой композицией «*Requiem canticles*» 1966) и всё чаще обращался к жанру музыкального мемориала (от композиции под названием «Памяти Дилона Томаса» 1954 до «*Introitus* памяти Т.С.Элиота» 1965).

Творческий путь Стравинского неизменно сопровождал непрекращающийся, чрезвычайно интенсивный поиск во всевозможных ракурсах, и ему изначально было присуще амплуа, которое можно передать определением *мэтр своеобразия* — это обозначает, что композитор стремился любому из своих сочинений дать нестандартное решение, вдохнуть в него особую звуковую ауру. Кроме того, его всегда привлекал культ художественного мастерства, находивший себя в подчёркнутой искусности работы с избранным материалом, в оригинальной, изобретательной технике письма и в эстетизированности звуковой палитры. Его ярко выраженное новаторство охватило все компоненты композиции: типы интонационности и тематизма (с особой ролью микроструктур на базе кратких ритмических формул и оборотов), гармоническая вертикаль и сопряжение звуковых линий по горизонтали (полиаккордика и политональность, кластерные образования, сонорно-шумовые эффекты, предвосхищение алеаторики), тембр (включая открытую композитором практику ненормативных оркестровых и камерно-инструментальных составов), динамика, артикуляция и особенно ритм (резкость и острота импульсивно-синкопированных рисунков, раскрепощение размера, взаимодействие регулярности и иррегулярности, остинатная техника). Всё сказанное в первую очередь относится к наиболее важной для него области музыкального театра (с ведущей ролью балета), где он самым активным образом развивал принципы «театра представления».

Две трети своей большой жизни Стравинский провёл вне России, вполне адаптировался к условиям жизни Запада, что наложило сильнейший отпечаток на его творчество. Тем не менее, по сути он всегда представлял русское искусство, и для мировой культуры сделанное им непосредственно в рамках русского периода остаётся по своей художественной значимости наиболее ценным, а балет

«Весна священная», концентрируя в себе всё самое дерзновенное и новационное для своего времени, стал манифестом и катехизисом музыкального искусства XX века.

Помимо композиторской деятельности, Стравинский многие годы выступал в качестве пианиста и дирижёра (как правило, исполняя собственные сочинения) и был автором целого ряда музыкально-эстетических и автобиографических трудов («Хроника моей жизни», «Диалоги» и др.).

Очерк первый. До «Весны»

Игорь Фёдорович Стравинский родился в семье известного оперного баса Фёдора Игнатьевича Стравинского, который по своим эстетическим принципам считается непосредственным предшественником Ф.И.Шаляпина. Отец пел в Мариинском театре, то есть на главной императорской сцене России того времени, благодаря чему происходило естественное приобщение сына к высокому академическому искусству.

С раннего детства Игорь Стравинский впитывал богатейшие впечатления и от общей художественной культуры Петербурга. И не только художественной — судьбе было угодно, чтобы он закончил юридический факультет Петербургского университета.

Но в собственно музыкальном плане Стравинский, как профессиональный музыкант и композитор, оказался до известной степени почти самоучкой. Его образование ограничилось *частными* уроками игры на фортепиано в детстве и затем, уже в 20-летнем возрасте, *частными* уроками по композиции у Н.А. Римского-Корсакова, когда появились первые его сочинения (романс «Туча» на стихи А. Пушкина и Скерцо для фортепиано).

Тем самым, как бы завершая традицию «внеконсерваторской» петербургской композиторской школы (от Глинки, Даргомыжского и Серова до Балакирева, Бородина и Мусоргского), в сущности, всего основного он добился путём самообразования. И добился настолько, что со временем его художественный опыт стал своего рода «университетом» едва ли не для любого композитора XX века, а кроме того, он профессионально выступал в качестве пианиста и дирижёра (главным образом с исполнением собственных сочинений) — причём следует признать, что его интерпретации во многих случаях сохраняют значение эталона.

Таким образом, творческое восхождение Стравинского к самым большим высотам искусства — одно из ярких свидетельств первостепенной роли природной одарённости и того, чего можно добиться неустанным трудом в избранном направлении. Причём сделанное им оказалось поистине всеохватным, поскольку в его творческой эволюции отразилось практически всё существенное для развития искусства от рубежа XX века до второй половины этого столетия.

Когда мы говорим *от рубежа XX века*, то имеется в виду поздняя, завершающая фаза Классической эпохи. Фаза эта приходится на самый конец XIX и самое начало XX столетия. И на первых порах

Стравинский заявил о себе как «правоверный» ученик и последователь русской музыкальной классики — музыкальной классики прежде всего в её петербургской ветви и более всего в варианте стиля Римского-Корсакова, которого называл своим духовным отцом.

От Римского-Корсакова он унаследовал пристрастие к красочному колориту и к так называемому попевочному тематизму с соответствующей филигранной комбинаторикой кратких звуковых «ячеек». Помимо этого, Стравинский многое воспринял от Мусоргского и особенно Чайковского, которого почитал превыше всего, а также испытал частичное влияние Танеева, Скрябина и французских композиторов-импрессионистов.

Но главенствовала стилистика позднего русского академизма, что было увенчано большой **Симфонией *Es-dur***. Написанная в 1907 году, она подытожила процесс исходного композиторского созревания, и о том, что Стравинский дорожил ею, свидетельствует факт сделанной им десятилетием позже второй редакции этого сочинения.

Главное, что обращает здесь на себя внимание — это добротность профессиональной выделки звуковой ткани, безусловное владение крупной формой и настойчивое утверждение образа страны, находящейся на подъёме своих сил, что резонировало таким произведениям петербургской школы, как опера «Садко» Римского-Корсакова и Пятая симфония Глазунова.

* * *

Тем не менее, основная часть ранних проб пера композитора сосредоточилась в жанре вокальной миниатюры, также обычно выдержанном в позднеклассическом роде (традиционность выполнения особенно отличает две изящные «буколики» 1907 года — вокализ «Пастораль» и трёхчастную сюиту «Фавн и пастушка»). Основанные на мягкой певучести красивой мелодики, эти вещи чаще всего созвучны манере Римского-Корсакова, что дополнялось опытами эстетизации материала в духе «Мира искусства» («Два стихотворения Поля Верлена», 1910; «Три стихотворения из японской лирики», 1913), подключением импрессионистской звукописи («Два стихотворения К. Бальмонта», 1911) или выходом к символистской образности (примыкающая к вокальной лирике маленькая одночастная кантата «Звездоликий» для мужского хора и оркестра, 1912).

По части подспудной нетрадиционности более всего примечательны два момента. Во-первых, поиск молодым композитором непривычных, порой довольно специфических текстов: «Весна (монастырская)» и «Россянка (хлыстовская)» в «Двух песнях на слова С. Городецкого» (1908),

«Радение белых голубей» К. Бальмонта в «Звездоликом», поэзия Страны восходящего солнца в микроцикле (всего три минуты звучания) японских хоку. И во-вторых, из упомянутых опусов только диптих на стихи Городецкого написан для голоса и фортепиано, всё остальное — с участием оркестра, а исполнительский состав «Трёх стихотворений из японской лирики» вообще неординарен: сопрано, две флейты, два кларнета, фортепиано, струнный квартет.

Наряду с вокальной музыкой, в раннем творчестве Стравинского существенную роль приобрёл другой массив произведений. Он был связан с миром детства, который весьма занимал воображение композитора на протяжении 1910-х годов. Этот массив представлен двумя группами сочинений.

Первая из них — всевозможные пьесы для фортепиано, начиная с полуинструктивных (Четыре этюда *op.1* и Этюды *op.7*) и заканчивая «штудиями» в четыре руки, среди которых выделяются «Пять лёгких пьес» (1917) — крупнейший знаток фортепианного ансамблевого репертуара Е.Сорокина считала их «*подлинным шедевром не только русской, но и мировой музыкальной литературы для детей*» [62, 241].

Материал этот по преимуществу носит сугубо жанровый характер. Таковы «Три лёгкие пьесы» (1915), содержащие в своём составе Марш, Вальс и Польку, что изредка расцвечивается разнообразием названий: «Вальс цветов» (1914) или «Воспоминания о марше бошей» (1915, бош — во Франции презрительное прозвище немцев, и то был пародийный отклик на события Первой мировой войны). Также в заголовках нередко присутствует заданность на соответствующий возраст — к примеру, серия «Пять пальцев» (1921) расшифровывается как «Восемь очень лёгких мелодий на пяти нотах» или «8 легчайших пьес на 5 нотах».

Столь же сознательно развивал Стравинский и линию группы вокальных сочинений, совершенно определённых по адресату: триптих «Воспоминания о моём детстве» (1913), четырёхчастный цикл «Прибаутки» (1914), «Кошачьи колыбельные» из четырёх номеров (1916), «Колыбельная» (1917) и «Три истории для детей» (1917), которые с прибавлением ещё одного номера превратились в «Четыре песни» (1919).

У Стравинского это, как правило, музыка на народные слова, и её своеобразие во многом определяется претворением черт детского фольклора. Жанровыми прототипами становятся здесь прибаутки, потешки, считалки, скороговорки, дразнилки, в отношении которых справедливо подчёркивается: «*У всех этих фольклорных форм общий*

эмоциональный характер — наивность, свежесть восприятия, непосредственная радость жизни» [36, 195].

И в названных сочинениях, и в массе соответствующих эпизодов, рассеянных по вполне «взрослым» произведениям (допустим, в балете «Петрушка» или в симфонической поэме «Песнь соловья») самым широким образом представлено игровое начало, вообще присущее художественному мышлению Стравинского и часто выражающееся в склонности к фантазийно-представленческим формам.

Причастность данной тематики к «началу начал» не вызывает сомнений. Говоря о сочинениях подобного рода у И. Стравинского, М. Друскин совершенно справедливо усматривал эту глубинную связь: *«Интерес к детскому вызван интересом Стравинского к архетипу, к праистoku, что подтверждается общностью этих пьес с теми произведениями Стравинского, где воссоздано архаичное, ритуальное»* [26, 56].

* * *

Именно с детской тематикой и была самым отчётливым образом связана идея открытия мира. Свежесть и непосредственность восприятия позволяли увидеть совсем иными глазами то, что само по себе, в объективно данной реальности, во многом оставалось неизменным, а заново открываемый мир, в свою очередь, дарил очарованием «начала начал».

Окружающее представляло в радужном сиянии, в необычных очертаниях — этим определялась немаловажная роль сказочно-фантастического начала, без которого немислимы причуды отроческой фантазии, тяготеющей к интригующим тайнам и экзотическим диковинам. Иногда за ним скрывался и такой смысл: непознанный, загадочный мир. Но гораздо чаще это был способ передать чудо, волшебство заново творимого бытия.

Именно на этой образно-смысловой волне в 1908 году одна за другой Стравинским были написаны две симфонические миниатюры — «Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» (ор. 3 и ор. 4).

Первую из них можно считать наброском ко второй. Выступая во всеоружии оркестрового мастерства, являя себя чародеем звукового живописания, способным создать сказочную феерию, вызывающую ассоциации с шекспировским «Сном в летнюю ночь», композитор ещё оставался здесь в основном русле поздней классики.

Иное дело — фантазия «Фейерверк», ставшая первой большой удачей Стравинского. В полном созвучии с заголовком мир предстаёт в ней праздничным фейерверком. Разумеется, всё здесь сугубо внешнее,

декоративное, зрелищное, но сколь неотразимо это «скольжение по поверхности», сколь обольстительна эта темпераментная гедония и как захватывает этот «*блистающий мир*», если воспользоваться названием одной из повестей А. Грина.

Привычное в таких случаях слово *картинка* следовало бы заменить другим — цветошумовое пятно, так как пёстрая, необычайно оживлённая суeta инструментальных линий, водоворот контрапунктов, ворох красок сливается в сплошную, слитно мельтешащую и гудящую звуковую массу.

Во главу угла поставлена слепящая яркость колорита, экзотическая роскошь жанрового живописания. При этом очень важен эффект устремления звучности ввысь — она как бы взмывает в воздух (господство высоких регистров, многозвучные форшлаги, глиссандирующие всплески арф, взлетающие пассажи валторн, играющих раструбом вверх).

Таким мир увиден в призме отроческого восприятия, признаки которого обнаруживаются в нетерпеливой жажде утех, в игровом характере и шумной «беготне», в чертах капризности и своеволия, в цветистой нарядности и карнавальная красочности, а также в ультраминиатюризме. Это «мини» усугубляется тем, что четырёхминутная пьеса, написанная в простой трёхчастной форме, требует для себя большого состава симфонического оркестра.

С наибольшей отчётливостью отмеченный инфантилизм выявлен в среднем эпизоде (ц.9), где расцветает оранжерея чудес, диких, где в сказочной ворожке и зачарованном томлении раскрывается наивно первозданная душа ребёнка. Естественно, что на передний план выдвигаются фантастическое начало и подчеркнутая хрупкость эмоции.

Этому отвечают авторские указания (*pp, con tenerezza* — *нежно, мягко, ласково*), детализированная звукопись с изысканной нюансировкой и артикуляцией, причудливые фиоритуры флейт, прихотливые пассажи челесты, тончайшие звуковые эффекты типа того, который находим в ц.10: дрожь флажолетов, к тому же взятых концом смычка и на аккорде, сотканном из трёх кварт (*do + fa, mi + la, lab + reb*), что даёт зыбко вибрирующую звучность.

Новое здесь прорастает из элементов корсаковской фантастики и французского импрессионизма, но прорастает настолько активно, что безусловно господствующими становятся современные звуковые ощущения (впрямую наследует классику всего один микроэпизод маршево-тарантельного характера в репризе — ц.22).

Изложение краткими фразами и мотивами, предельно резкая контрастность (между серединой и крайними эпизодами), смелое напластование ритмов и красок, а также многое другое в виртуозной технике оркестрового письма непосредственно предвосхищает отдельные сцены ближайших новаторских балетов «Петрушка» (картины масленичного гулянья, эпизод под названием «Фокус») и «Весна священная» («Игра двух городов»).

За новациями стилистики скрывались такие качества предугадываемой образности, как экспансивное буйство жизненных сил, импульсивность и эксцентрика, опрокидывающая былые условности, стихия праздничности, важность которой для Стравинского подчёркивалась многими исследователями (в частности в монографиях о нём Б.Асафьева и М.Друскина).

Подобное открытие мира в «Фейерверке» было одновременно и открытием стиля Стравинского как ярчайшего в недалёком будущем представителя новейшей музыки. Не случайно инициатор и руководитель «Русских сезонов» в Париже Сергей Дягилев и его окружение обратили внимание на безвестного автора после первого концертного исполнения этой оркестровой пьесы, что вскоре побудило «великого антрепренёра» после ряда проб с другими композиторами заказать музыку балета «Жар-птица» безвестному, начинающему автору.

Для Стравинского это был поистине судьбоносный момент. С блеском решив поставленную перед ним задачу, он на многие годы обрёл в лице Дягилева влиятельного друга и сподвижника, который прорубил ему «окно в Европу» (воспользуемся пушкинским словом о Петре I) и способствовал мировой славе композитора, добытой в считанные три года (с 1910 по 1913).

Судьбоносность состояла и в том, что Дягилев заказал Стравинскому балет. И именно балету суждено было стать в творчестве композитора безусловно ведущим жанром. Следует признать, что в немалой степени благодаря усилиям Стравинского, балет в XX столетии стал вообще ведущим музыкально-театральным жанром, оттеснив с этих позиций оперу.

Подсчитано, что на музыку Стравинского в общей сложности сделано свыше 40 хореографических постановок (включая и произведения, не предназначавшиеся композитором для сцены). Готовность же самого Стравинского работать на ниве балета была, можно сказать, изначальной.

«Меня впервые взяли на “Спящую красавицу”, когда мне было семь или восемь лет. Балет очаровал меня, но я уже заранее был подготовлен к тому, что увижу, так как балет был знакомым предметом с самого раннего моего детства. Поэтому я разбирался в танцевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку. Кроме того, Петипа, хореограф, дружил с моим отцом, и я видел его много раз» [65, 63].

Хроника исходного восхождения композитора в этом жанре общеизвестна, и связана она прежде всего с инициативами С.Дягилева: «Жар-птица» (1910, хореография М.Фокина), «Петрушка» (1911, вновь М.Фокин), «Весна священная» (1913, В.Нижинский), «Байка про Лису» (1922, Б.Нижинская), «Свадебка» (1923, опять-таки Б.Нижинская), и тогда же происходил поворот от кардинально по-новому понимаемой русской национальной тематики к неоклассицизму в различных его ипостасях — «Пульчинелла» (1920, Л.Мясин), «Аполлон Мусагет» (1928, А.Больш) и «Поцелуй феи» (1928, Б.Нижинская).

* * *

Первой в ряду балетных партитур стала «**Жар-птица**» (1910, либретто М.Фокина по русской народной сказке). С.Дягилев мечтал о феерически ярком, сказочно красочном спектакле на русскую тему, и композитор в своей музыке дал ему всё необходимое.

Однако в этой партитуре за живописной зрелищностью прослушивается очень важная для того времени идея расслоения жизненного потока на сопоставленные между собой сущности — те сущности, которые несколько позже стали обозначать размежеванием понятий *старый мир* — *новый мир*, что претворено через поляризацию стилевых наклонений.

Рассмотрим эту поляризацию в призме представленного в «Жар-птице» множества разноликих образов, несущих ту или иную символическую нагрузку, выделив среди них шесть наиболее значимых смысловых позиций.

1. *Картина патриархально-идиллической Руси.* Образы такого рода обрисованы в контурах стилизованной классики петербургской школы, причём в рамках традиционного круга средств выразительности, не выходящего за пределы второй половины XIX века, с использованием канонически трактованных фольклорных прототипов. Любованию благодушной, «правовойерной» стариной отвечают пластика мелодических линий с широкими распевами, господство диатоники и статика гармонических последований.

Сказанное во всей отчётливости представлено в эпизодах Ивана-царевича с характерной для него медлительной лироэпикой, мягкостью струнных и *solo* валторны в качестве лейттембра, но особенно в сцене «Хоровод царевен», где среди тринадцати прекрасных царевен выступает Царевна Ненаглядная Краса. Устоявшееся представление о девической женственности передано здесь с умиленным простодушием в предельно неспешном развёртывании хороводной «Как по садику» и с участием пасторально-нежного тембра гобоя.

2. *Своенравная красота мирискуснического толка.* Данная смысловая позиция почти всецело сопряжена с образом Жар-птицы (из дополняющих моментов можно назвать, пожалуй, только «Игру царевен золотыми яблочками» с её авторским подзаголовком *скерцо*). Феерия её образа представлена в двух основных ипостасях: томление и полёт.

Состояние томления своё полное выражение находит в крайних разделах сцены «Мольбы Жар-птицы», особенно в её репризе (с ц.38), где истома неги при всей её чувственной насыщенности обретает обертоны возвышенной грёзы о недостижимо высоком.

Мотивы полёта пронизывают всю первую половину балета, начиная с «Вариации Жар-птицы» и кульминируя в «Плясе Жар-птицы». Полётность олицетворяет собой здесь и верх причудливого игрового начала, когда капризные арабески порой прямо напоминают взлёты павлиньих перьев (см. ц.119). Но главное — ощущение особой окрылённости, порыв, возносящий над обычным и обыденным.

В целом, живописание сферы Жар-птицы базируется на органичном соединении «своеволия» скрябинской манеры (включая столь характерное для неё *volando*) и декоративной красочности импрессионизма равелевского типа с присоединением того, что шло от ориентально-фантастических бликов оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» и от сказочных *скерцо* Лядова в «Бабе-Яге» и «Кикиморе». В любом случае, всё это принадлежало культуре «серебряного века» со свойственными ей искусами эстетизма.

Родовые приметы эстетизма заявили о себе в дразнящей роскоши партитуры (четверной состав оркестра с множеством видовых инструментов), великолепно передающей общую гедонистическую настроенность, в блистательной и вместе с тем утончённой звуковой колористике, подразумевающей в том числе детализированную разработку фактуры, и в изысканной до изощрённости тембrogармонической фонике (примером могут служить причудливо-прихотливые «ви-

тийственные» фиоритуры среднего раздела сцены «Мольбы Жар-птицы», ц.33).

3. *Картина тихого заката жизни* также по преимуществу связана с образом Жар-птицы (из других номеров балета эта грань ошутимее всего в меланхолии забытья «Хоровода царевен»). «Курсирующий» соответственными вкраплениями по всем её эпизодам, лик прощальной, угасающей красоты, резонирующей эмоционально-психологической настроенности уходящего жизненного уклада, свои законченные очертания приобрёл в «Колыбельной Жар-птицы».

Эта «дивная музыка» (Б. Асафьев), по единодушному признанию, стала наиболее драгоценной художественной жемчужиной балета, что говорит о том, как чутко воспринял молодой композитор кардинальную ситуацию переживаемого тогда исторического этапа. В элегичности, навевающей «волшебное оцепенение» (Б. Ярустовский), за импрессионистической зыбкостью здесь ощутимы тени мертвенной поволоки, над заторможенностью ритмического пульса незримо витает дух траурного шествия, поникающее-оппадающая интонационность с её опорой на «пустую» квинту и сумрачный тембр солирующего фагота несёт в себе отголоски отпевания, а вскипания оркестровой фактуры в середине номера напоминают всплески-стоны.

Проникновенная печаль и блёклые, гаснущие тона этой музыки совершенно типичны для трактовки жанра колыбельной в русском искусстве рубежа XX века (от Колыбельной Царевны в «Кашее» Римского-Корсакова, шестой из «Восьми русских народных песен» и начального раздела «Кикиморы» Лядова до медленной части Пятой симфонии Мясковского) — то были колыбельные остывающей, избываемой жизни, то есть колыбельные исхода.

4. *Монумент-апофеоз уходящей эпохе* во всей своей мощи и полноте «возводится» в основной части Финала балета (иногда именуется Эпилогом). Воссозданное здесь масштабное декоративное панно построено как непрерывно разрастающийся звуковой поток, ведущий от патриархального «благодичиния» (им был отмечен номер под названием «Идиллия») к гимническому громогласию во славу «доброй старой Руси». Богатырская окладистость этого *Lento maestoso*, выдержанного в подчёркнуто эпических контурах, потребовала широкого мелодического дыхания (в опоре на цитируемую величальную «У ворот сосна раскачалась»).

Стилевое *retro* в данном случае самоочевидно, и оно особенно отчётливо подтверждает справедливость того мнения, что в целом в «Жар-птице» Стравинский в основном использовал те музыкальные

средства, которые предоставило ему наследие представителей «Могучей кучки» с присоединением мелоса Чайковского, гармонических оборотов Скрябина и оркестровых приёмов новой французской музыки [12, 64]. При всём том, следует признать, что «присвоение» оказалось безусловно талантливым, а Финал балета с впечатляющим лаконизмом реализовал ту идею, которая составила содержание таких эпохальных созданий, как опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» (1904) и Третья симфония «Илья Муромец» Глиэра (1911).

5. *Подспудно зреющие силы новой России.* Ростки этой образной сферы разбросаны по всей партитуре, но самое примечательное сосредоточила в себе смысловая арка от Вступления к коде Финала.

Музыка Вступления (иногда его обозначают как Интродукцию), захватывающая и начало сценического действия, рисующего заколдованный сад Кашея, передаёт тягостную мглу ночи бытия, как бы повествуя о творящемся в глухих потёмках подземных глубин. Но тут же в свои права вступает диалектика: среди пелены ползущих туманов уходящего былого почти незримо проступают проблески зарниц нового (загадочные зовы-предвещения, временами неожиданная резкость тембральных красок, внутренний динамизм импульсивных синкоп медных, гротескная выразительность отдельных фигур низких деревянных).

Отмеченная выше в Финале славяца «святой Руси» преобразуется в его коде (с ц.205) в нечто качественно иное: упругая фоника стаккатированной аккордики, форсированность туттийного произнесения вплоть до «ревушего» звучания меди в заключительных тактах и особенно — «дерзость» терпкой диссонантности. Так, завершающая гармоническая последовательность *C–Cis–F–Cis–C* проводится в подчёркнутом переченье с педалью тонической примы *H*. Что касается акцентированной жёсткости колокольного перезвона, то стоит сослаться на следующее наблюдение: *«В последнем проведении темы, гармонизованной трезвучиями и сектаккордами тоники, субдоминанты, VI и II ступеней, вводятся терцовые тоны других функций — в результате мелодия оказывается опутанной сетью секунд»* [12, 212].

6. Тем самым намечалось прорицание будущего, и его открытый прорыв произошёл в «Жар-птице» в формах *злого буйства современного варварства*. Всё характернейшее в данном отношении концентрирует в себе «Поганный пляс Кашеева царства», который демонстративно устрашающе открывается внезапным аккордовым залпом с «разбойным» высвистом высоких деревянных в пронзительно звучащем верхнем регистре.

Allegro feroce, то есть именно «*свирепо, дико*» являет себя по всем линиям: брутальная угловатость интонационного контура, нарочитая элементарность топочущего ритма, массивная акцентность фактурного мазка, вызывающая жёсткость вертикали (от относительно безобидных «запрещённых» параллельных квинт до резко синкопированных «шлепков» малосекундовых созвучий типа *si+do+mi+fa*), натуралистические тембровые эффекты (включая *glissandi* тромбонов), отголоски скоморошья глума (с выделением въедливой краски кларнета *piccolo*) — таковы плакатно-заострённые средства обрисовки яростного натиска вандалистской стихии, неистового inferнально-демонического вихря.

На пути к этой кульминации и после неё следует целая череда эпизодов, по-разному варьирующих черты одиозно-гротескного облика сказочной нечисти (наиболее значимы сцены «Волшебные перезвоны, появление чудовищ-слуг Кашеевых и пленение царевича» и «Смерть Кашея»). В подобных выплесках заведомо негативной характерности («*Поганый пляс...*») с достаточной отчётливостью намечались контуры современного музыкального языка и закладывался фундамент того, что вскоре стали соотносить с понятиями «язычество» или «скифство», а также с музыкальным фовизмом и неопримитивизмом.

Кажущаяся парадоксальность состояла в том, что путь к кардинально новому пролегал через «негатив» и рвущиеся на поверхность бытия неведомые жизненные силы заявляли о себе в форме варваристских, откровенно экспансивных и даже разрушительных проявлений, нацеленных на ниспровержение устоев прежнего. Закономерность творческого решения, предложенного в «Жар-птице» Стравинского, подтверждается появлением в её преддверии симфонических картин Лядова «Баба Яга» (1904) и «Кикимора» (1909) с разработкой в них аналогичной художественной идеи.

Суммируем рассмотренные выше смысловые концепты балета «Жар-птица»:

- картина патриархально-идиллической Руси;
- своенравная красота мирискуснического толка;
- тихий закат жизни;
- монумент-апофеоз уходящей эпохе;
- подспудно зреющие силы новой России;
- злое буйство современного варварства.

Ориентиром в столь множественном образном напластовании может служить отчётливо выраженное стилевое расслоение.

С традициями петербургской музыкальной классики связан облик Руси «добрых старых времён» с её патриархальностью, благодушием и величальными мотивами (совершенно показательно в тематизме Ивана-царевича).

Скрещивание импрессионизма с элементами скрябинского стиля позволяет сублимировать атмосферу эстетизма рубежа XX века, передать средствами изощрённого тембромгармонического орнамента и феерической роскоши колорита дух исключительной прихотливости, рафинированного изыска (прежде всего в образе Жар-птицы).

Прорыв в сферу новейших ресурсов музыкальной выразительности (резко акцентные и синкопированные ритмы, остро колющая звучность оголённых диссонансов и пронзительных тембров) даёт возможность наметить контуры агрессивного «скифства» и современного гротеска (Кашей и его окружение).

Поскольку на первом из отмеченных образно-стилистических пластов лежит печать увядания, истаивания, завораживающей статичности (с полной явственностью в «Колыбельной»), концепцию произведения метафорически можно представить так: основной слой — стынущая жизнь, над ней пышность «осенних цветов» и золотистые блики заката, а под ней магма стихийных сил, стремящихся вырваться на поверхность.

Таким образом, красочно-феерический балет-сказка по своей внутренней содержательно-семантической сути оказался настроенным на волну большой актуальной идеи. Благодаря этому он стал первым крупным произведением, с которым композитор вошёл как в русское, так и в мировое музыкальное искусство.

«Жар-птица» открывала так называемый *русский период* творчества Стравинского — период, который наиболее ярко представлен именно в балетных партитурах, а к ним, помимо «Петрушки» и «Весны священной», часто причисляют такие театральные произведения, как «Байка» (авторское обозначение — *Весёлое представление с пением и музыкой*), «История солдата» (*Сказка читаемая, играемая и танцуемая*), «Свадебка» (*Хореографические сцены с пением и музыкой*).

* * *

Переходя к балету «Петрушка», отметим, что посвящённая ему исследовательская литература огромна, в том числе представлена она и соответствующими разделами в трёх капитальных монографиях отечественных музыковедов (30, 56, 79). Тем не менее, возникает естественная потребность предложить достаточно новые подходы к осмыслению данной партитуры. Их суть состоит в следующих позициях:

- в ходе рассмотрения в меру возможного дистанцироваться от вербальной канвы тщательно разработанного либретто А. Бенуа и И. Стравинского, чтобы сосредоточиться на выявлении того обобщённого содержания, которое заложено в главном для данного произведения — в его музыке;

- выявить вызревание особенностей музыкального жанризма, характерного для балета «Петрушка», в творчестве непосредственных предшественников Стравинского;

- раскрыть свойства острой характеристичности как базиса художественной выразительности массовых сцен и индивидуальных образов, что в том числе связано и с оригинальной спецификой претворения фольклорных цитат;

- определить приёмы кардинального обновления стилистики, связанные прежде всего с акцентуацией черт эксцентричности и варваристики.

Уже с конца XIX столетия характерные для русской музыки своеобразные формы обновления народно-национального начала были выдвинуты в ходе бурного развития *жанровой стихии*. С ней в композиторское творчество входило живое, непосредственное ощущение жизни в её самых непритязательных ракурсах — в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных сторонах. По сути это во многом то, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращённый к различным сторонам обычного житейского обихода (в качестве прямой параллели можно назвать жанр бытовой оперы).

Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало в данном случае благодаря преимущественной опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде некоего «сырца». Будучи, подобно «язычеству», как другому важному течению новой русской музыки начала XX века, принадлежностью фольклоризма, жанровая сфера существенно отличалась тем, что серьёзная проблематика замещалась идущим от досуга, внебытовое — обыденным, очертания мифологические и полуфантастические — сугубо реальной обрисовкой, архаизированный декор — чисто современным антуражем.

Истоки по-новому трактуемой жанровости обнаруживались тогда прежде всего в позднем творчестве Чайковского и Римского-Корсакова, отчасти у Глазунова.

У Чайковского в ряде номеров из «Щелкунчика» («Шоколад — испанский танец», «Чай — китайский танец», «Мамаша Жигонь и

паяцы»)), а также в ряде других произведений (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес для фортепиано *op. 72*) замечаем различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Обращает на себя внимание особый дух раскованности, что называется в высвобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый, даже разбитной характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, что приближает к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ощутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка — тогда бурлескный стиль приобретает огротескованную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путем прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сомнительного, сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шарманочная мелодия и т.п. Соответственно понадобилась особая терпкость красок — будь то полиаккордовые наслоения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далёких регистров.

В творчестве Римского-Корсакова в этом отношении выделяется «Сказка о царе Салтане» — в полном смысле слова опера-лубок, поскольку здесь явно и весьма активно ассимилируются черты и признаки, идущие от народного балагана: подчёркнуто игровой, бутафорский склад с элементами скоморошины, «антипсихологический» прямолинейно-плакатный штрих, цветисто-красочный колорит.

Коснулись подобные тенденции и некоторых произведений Глазунова: в увертюре «Карнавал» обнаруживается исключительный темперамент в воспевании жизненных утех, в балете «Барышня-служанка» используется «музыка простонародья» (слободская песенность, шарманочная струя), в III части Седьмой симфонии рисуется картина народного празднества с чертами шумного ярмарочного действа.

* * *

Как видим, многое подготавливало открытый прорыв современного жанризма, первой крупной вехой и блистательным манифестом которого стал балет И. Стравинского «**Петрушка**» (1910—1911). Трудно не согласиться с оценкой Д. Шостаковича: *«Стихия народного празднества, гулянья, карнавала слита в нашем представлении с именем автора этого сочинения. От влияния “Петрушки” до сих пор не может отделаться ни один композитор, когда он сочиняет такого рода музыку»* [69, 8].

Речь идёт в данном случае о крайних картинах балета — 1-й и 4-й. Это, по сути, два дивертисмента, продолжающие друг друга, и обозначенные одинаково: *«Народные гуляния на Масленой»* — с прибавлением в последней картине уточнения *«Под вечер»*.

Согласно либретто, на Царицыном лугу в Петербурге перед зрителем проходит множество разносословных гуляющих (франты, военные, воспитанники кадетского корпуса, мастеровые, горничные и кормилицы, кучера и конюхи, а также купцы, среди которых выделены ухарь-купец и пьяный купчик с цыганками) и персонажи, ублажающие их развлечениями (шарманщики и плясуны, балаганный дед, ряженные, Фокусник со своими куклами — Петрушкой, Балериной и Арапом).

Многослойная звуковая ткань с её всевозможными зрелищно-изобразительными эффектами превосходно передаёт людской гомон и толчею, немолчный шум-гам разношёрстной толпы, нескончаемую круговерть нарядного многолюдья. Из этого «коловоращения» время от времени выхватываются отдельные типы и типажи, и тогда на передний план выдвигаются камерно трактованные фрагменты или даже просто переключки тех или иных инструментов, звучащие как бы из разных точек сценического пространства.

Непременной приметой жанризма «Петрушки» является острая характеристичность, поскольку всё здесь основано на чрезвычайно выпуклой обрисовке характеров и на яркой передаче всякого рода характерности через ритмоинтонационное воспроизведение позы, жеста, мимики, движения. В этом сказалась свойственная композитору удивительная меткость жизненных наблюдений. И сразу же заметим, что жанрово-характеристическое начало в неменьшей степени присуще и музыке «интерьерных» 2-й и 3-й картин, всецело посвящённых разработке индивидуальных образов Петрушки, Арапа и Балерины.

Возвращаясь к сценам «площадных» картин, находим, что они едва ли не целиком базируются на своеобразной аранжировке фольклорных цитат, причём цитаты эти носят весьма специфический характер. В чём-то вслед за отдельными симфониями Г. Малера, но в неизмеримо большей степени, данная партитура открыла в музыкальном искусстве шлюз практически любому интонационно-жанровому материалу. То, что было чуждо академическому искусству или, по меньшей мере, находилось на далёкой периферии его интересов, относилось к «низовой» культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком:

- шарманочные мелодии, так называемый жестокий романс, всевозможные плясовые, частушки, городские напевы нового времени;

- расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века;
- бытовые инструментальные формы, будь то гармошечные наигрыши, балалаечное треньканье или имитации звучания духового оркестра.

Для конкретизации можно назвать такие популярные песенные источники, как «Далалынь, далалынь», «Ах вы, сени, мои сени», «Не лёд трещит, не комар пищит», «Я вечор млада» (более известна со словами «Вдоль по Питерской»). Из некоторых таких напевов использованы только отдельные обороты («По улице мостовой», «А мы масленицу дожидаем»). Специальную «статью» составляют шарманочные мелодии «Чудный месяц плывёт над рекою», «Под вечер осенью ненастной» или песенка «Деревянная нога», которую Стравинский услышал в исполнении шарманки на юге Франции. Дополняется всё это целым сводом выкриков-закличек уличных торговцев и ярмарочных зазывал в их самом широком спектре — то въедливо-громогласных, то полупричетных, жалостливых.

Касательно бытовых инструментальных форм особое внимание обращают на себя уподобления звучанию гармоники. Композитор отнюдь не ограничивается введением соответствующих наигрышей и так называемых переборов (характерные примеры находим в конце сцены «Русская» и в эпизоде «Купец играет на гармонике») и даже тем, что порой подобное приобретает нарочито откровенный характер — как в сценке балаганного деда, где следует 20-кратное повторение смены двух трезвучий с «гармошечной» тембровостью у высоких деревянных и труб (ц.8).

Дело в том, что зримо и незримо фоническим лейтмотивом балета становится вдох-выдох мехов, то есть сжимание и разжимание «кузова» с как бы механичным движением и противодвижением параллельных трезвучий. Этот пронизывающий всю партитуру крайних картин дыхательный базис подчас превращает оркестр в циклопическую «гармошку» (см. в начале последней картины невообразимо густую, тяжеломерно-громоподобную фактуру со сплошным заполнением регистров от большой октавы до четвёртой).

* * *

Итак, всеобъемлющая опора на «просторечный», расхожий звуковой материал, причём в ряде случаев выплёскиваемый на страницы партитуры во всей его неприглаженности, в виде «сырца», что напоминает своего рода «съёмки с натуры» — в градациях от умеренной нату-

ральности до открытого натурализма. Метод намеренного использования заведомо тривиальных, «площадных» бытовизмов был сознательной установкой автора. Примечательно одно из его писем времени работы над «Петрушкой»: *«Друг, умоляю немедленно прислать мне 2 уличных песни <...> Вы с Володией их ради курьёза напевали <...>. Это надобно безотлагательно! Ради Бога!..»* [12, 74].

Как видим по заклинательному характеру обращения, Стравинскому эти мелодии были нужны позарез, что говорит о принципиальной необходимости данного материала (одна из запрашиваемых песен вошла в музыку балета — то была «Под вечер осени ненастной»). Причём, композитор не хочет воспроизвести эти цитаты по памяти, ему нужна этнографическая точность. И, наконец, он прекрасно сознаёт их банальность, упоминая, что пелись эти песни *«ради курьёза»*.

Надо признать, что с точки зрения привычных норм академического искусства активное использование такого тематизма вело к неизбежным эстетическим потерям, и в своё время подобная практика воспринималась частью слушательской аудитории весьма неодобрительно. Показательна реакция С. Прокофьева тех лет который отозвался на партитуру «Петрушки» самым пренебрежительным образом: *«Какая там музыка! — одна труха»* [50, 644]. Подала критический голос в одном из писем 1911 года и Н. Римская-Корсакова, дочь единственного педагога И. Стравинского по композиции.

«Что касается народной музыки, то над ней Стравинский прямо издевается — это доказывает его “Петрушка”, и если бы Николай Андреевич мог услышать это сочинение, оно бы глубоко его огорчило, он почувствовал бы в этом оскорбление народной русской песни, столь дорогой ему, но которая Стравинскому, очевидно, ничуть не дорога, иначе он не позволил бы себе сваливать в один мешок подлинные русские напевы и пошлейшие, площадные, грубые песни и уродливые мотивы, сдабривая всё это дикими гармониями и такими же контрапунктами» [66, 267].

Тем не менее, уже тогда восторжествовала точка зрения, согласно которой, композитор имел право отобразить такой пласт жизни и сумел претворить это великолепно. Подобную точку зрения убедительно сформулировал Н. Мясковский, которому ни в коем случае нельзя отказать в художественном вкусе.

«"Петрушка"— это сама жизнь: вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового неподкупного веселья, такой безудержной удали, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, не только не отталкивают, но, напротив, ещё более увлекают, точно вы сами в снежно-солнечный сверкающий масленичный день со всем пылом молодецкой свежей крови влились в праздничную, весёлую, хохочущую толпу и слились с нею в неразрывное ликующее целое» [47, 41].

Такому впечатлению в немалой степени содействует то, что при всей «натуральности» музыкально-бытового материала Стравинский в меру возможного осуществляет его поэтизацию посредством искусного расцвечивания, привнесения затейливости и нарядности, а также насыщения пикантными деталями. Даже обращаясь к откровенно примитивным исходным моделям, он находит ресурсы их оригинального преподнесения.

Так, в недавно упомянутой сценке балаганного деда (ц.8) 20-кратно повторяемый гармошечный мотив предстаёт с неожиданным сопоставлением минорной тоники и мажорной субдоминанты, что даёт на редкость звонкую краску. Но мало этого, мотив из четырёх восьмых помещён в условия размера 5/8, что подчёркнуто аккордами *sf* на сильных долях. В результате столь изобретательной игры акцентов вместо заунывно-однотонного сдвигания-раздвигания мехов возникает исключительно прихотливое, дразняще-цветистое, озорное звучание.

Другой яркий образец преобразования примитива в художественную «изюминку» находим в танце Балерины из 3-й картины с его забавно причудливой смесью откровенного «натурализма» и некоего артистизма. Действительно, с одной стороны, дешёвый блеск бойкого уличного шлягера с угловато-корявыми оборотами дилетантского музицирования и штампами фанфарно-сигнальной бравуры военного толка (корнет-а-пистон с сопровождающей его дробью барабана), а с другой — известная грациозность летучего штриха и шарм отдельных звуковых вкраплений (допустим, изысканное движение по контуру большого тонического септаккорда или большого нонаккорда II ступени).

На этот счёт И. Вершинина, говоря о парадоксальном совмещении пошлости и обаяния, делает примечательное наблюдение: *«Не обладая оригинальностью интонационно-тематического содержания, эта мелодия вместе с тем представляет собой образец сложнейшей виртуозной каденции. Такое сочетание музыкального примитива и*

технической сложности имеет для Стравинского определённый выразительный смысл. Балерина для него не только образ пустой и легкой-мысленной красоты, но и своего рода олицетворение искусства, пусть низкого, площадного, но всё же искусства» [12, 127].

Отметим отдельные приёмы поэтизации:

- один из излюбленных способов преподнесения «сомнительного» материала состоит в том, что по его канве и обычно поверх него ведётся раскраска звончатыми эффектами (колокольчики, челеста) и фиоритурами «порхающей» флейты. Эта бисерная «вышивка» приобретает порой волшебный, сказочный колорит — см., к примеру, в 1-й картине эпизоды шарманки (ц.15) и фокуса (ц.31);

- в *Adagietto* из 2-й картины плясовой наигрыш, основанный на простейшей фактуре «бас-аккорд», расцвечивается радужными переживаниями пассажи в лидийском ладу, избеганием тоники и причудливым гетерофонным рисунком фортепиано с его непрерывными скачками на септиму и нону;

- в танце кормилиц из 4-й картины достаточно заурядный и даже безликий фольклорный тематизм ввиду непрерывной и очень прихотливой игры форшлагов (то сверху, то снизу, а перед ц.91 в обоих направлениях) обретает особую упругость, задор и ощущение пьянящей полётности.

Подобные примеры художественного преобразования «сырца» можно множить и множить.

На этой интонационно-жанровой основе складывался многоцветный, подчас нарочито пёстрый конгломерат, причём различные пласты могли смешиваться даже в пределах одного образа, а целое нередко представляло собой множественную структуру сюитно-рапсодического типа со свободным монтажом всевозможных образов, портретов, зарисовок. Уже благодаря этому мир представал красочным, нарядным. Ещё в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонов — столь же терпких, ярких, дразнящих.

Опираясь подобным материалом, автор в избытке обеспечивал своему сочинению исключительную свежесть, живость, сочность, колоритность. Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь города, представленная не только в праздничном гомоне, но и в своём повседневном течении. Царит площадной дух с его характерно ярмарочно-балаганным привкусом и тот особый характер возбуждённой городской суеты, который позволил А. Бенуа метко окрестить «Петрушку» И. Стравинского «балетом-улицей».

Естественным свойством звукового воспроизведения этой суеты становится живописание шума-гула разноголосой толпы. С первых тактов партитуры этому служат изощрённая полиритмия и полиметрия. В самом деле, размер $\frac{3}{4}$ основным является только формально, так как аморфно тремолирующие флейты, кларнеты, валторны и высокие струнные, ориентируясь на мануальную сетку руки дирижёра, только минимально выделяют сильную долю. У ведущих тему «Далалынь» фаготов и низких струнных, поддержанных фоновыми рисунками челесты и арфы II, реально звучит размер $\frac{2}{4}$. Свой полиритмический эффект дают *Piccolo* и гобой, поскольку их $\frac{7}{8}$ должны уложиться в такт $\frac{3}{4}$, как позже $\frac{5}{8}$ в такт $\frac{2}{4}$ или $\frac{8}{8}$ в такт $\frac{3}{4}$.

Нарочитая ритмометрическая рассогласованность звуковых линий дополняется их полиладовостью. Так, в цц. 3—4 той же сцены главенствующий «голос» высоких деревянных и трубы идёт в *g* натуральном, вписываясь в фон с его полным заполнением гаммы *d* натурального. И в этом фоне упоминавшаяся «Далалынь» проводится в *g* дорийском. Характерная для подобных эпизодов перенасыщенность множественной фактуры (одна из кульминаций её предельной концентрации — ц.88 в 4 картине) активно дополняется шумовой фоникой большой батареи ударных (11 инструментов, в том числе треугольник, бубен, тамбурин, там-там, колокольчики, ксилофон). Всё вместе взятое способствует запечатлению гудящей и мельтешащей разнородной людской массы.

* * *

Неотъемлемым качеством жанрово-бытовой сферы начала XX века являлось ярко выраженное жизнелюбие. Это шло от переполняющих её соков телесного здоровья и этим удовлетворялась столь присущая нарождавшейся тогда новой эпохе потребность в радости, смехе, отдохновениях. Вот откуда господство радужного колорита, большая роль комедийного начала, общая лёгкость, непринуждённость, зрелищность. Порой создаётся впечатление, что в те времена фигура праздного, «гулящего» человека довольно часто выходила на передний план жизни.

С этой точки зрения следует, как и в будущей «Весне священной» с её подзаголовком «Картины языческой Руси», оценить проницательность Стравинского, который определил жанр «Петрушки» словосочетанием «*Потешные сцены*». В «двусмысленности» данного обозначения схвачена, с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* — так в былые времена называлось предназначенное для раз-

влечения), а с другой — склонность к юмористическому, смешному (*потешное* как нечто забавное).

В масленичных сценах балета ярко выраженная национальная характерность временами предстаёт и в облике свойственных ей шири, молодецкого размаха, удалого раздолья (наиболее очевидно в разработке мелодии «Вдоль по Питерской», что затруднительно ассоциировать с предназначением в качестве «Танца *кормилицы*» из 4-й картины). Но главное сосредоточено на картинках «развесёлой» Руси-России, пышущей здоровьем и простодушно жаждущей праздных утех-удовольствий. Отсюда не просто безусловно господствующий мажорный колорит, но и та подчеркнутая пестрота и цветистость красок, которые побудила В. Каратыгина определить манеру «Петрушки» как «*стиль художественного лубка*» [38, 66].

Прямой параллелью тому можно назвать живопись Б. Кустодиева тех же лет — следовательно, И. Стравинский был отнюдь не одинок в своих творческих устремлениях.

Итак, праздная Россия, насыщенная не только цветистыми красками, но и терпкими запахами, поскольку композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала «*какой-то русской снедью — щами, что ли, по́том, сапогами-бутылками, гармошкой*» [69, 453]. И то, что передаётся в массовых сценах — отнюдь не фоновый образный план, а самоценный пласт драматургии балета: «*Судя по переписке с Бенуа, образы праздничной толпы, занимали и вдохновляли Стравинского ничуть не меньше, чем судьба Петрушки*» [12, 71].

Примечательной гранью воплощения этого пласта становится происходящая от первой к последней картине эволюция от изображения массовой среды в её отчётливых связях с традицией ко всё более осязаемой современной её обрисовке.

В самом деле, поначалу достаточно отчётливо прослушиваются отзвуки классических прототипов, более всего идущие от оперных сцен торжищ и народных гуляний (начиная с «Вражьей силы» А. Серова и кончая «Снегурочкой» и «Садко» Н. Римского-Корсакова). И тогда при всей остроте и терпкости привносимой Стравинским фонки явственно чувствуются провинциально-патриархальные корни былой России.

Однако по ходу разворота масленичного действия подобный ретроспективизм неуклонно убывает. Осуществляется это, конечно же, благодаря активному качественному преобразованию звуковой ткани. Помимо гиперскачков в мелодической линии, неожиданных метрорит-

мических рисунков (с характерной для них подчеркнутой остротой синкоп) и совершенно неординарных тембровых комбинаций, особое внимания на себя обращает гармоническая вертикаль.

Принципиально значимой для неё становится разного рода «дразнящее» диссонирование. Не ограничиваясь свободными полифункциональными наслоениями, композитор нередко стремился к максимальному или даже полному одновременному заполнению диатонического звукоряда, расписанному на цепь голосов, движущихся в разном направлении (в ц. 85 таких линий четырнадцать, причём в большинстве они многоголосные). Широко используется совершенно ненормативная аккордика, и её терпкая характерность нередко обеспечивается тем, что к каждому из созвучий снизу или сверху «прилипают» большая или малая секунда (законченную системность это приобретает, к примеру, в ц. 96, где такие секунды «прилипают» и снизу, и сверху).

Столь очевидное фоническое раскрепощение являлось почвой нараставшей в данной образной сфере поведенческой раскованности. Плясовая стихия становится всё динамичнее, а главное — усиливается крен в ухарски-разбитное (в том числе и посредством вкрапления примет музыкальной эстрады начала XX века), оркестровое звучание приобретает грубовато-зычную тембральность, топочущая фактура — «ухающий» характер. Если припомнить авторские ремарки к 4-й картине (*«веселье достигает крайних пределов... толпа подвыпивших гуляк... в общем диком плясе»*), то окажутся правомерными те словесные аналогии, которые можно предпослать ряду эпизодов этой картины: бесшабашный разгул, хмельное молодечество, потеха и гульбище.

Следовательно, в движении от первой к последней картине в результате образно-стилевой «модуляции» устои прежнего жизнеощущения оказываются весьма расшатанными. Преодолевая условности и эстетические табу академического искусства своего времени, Стравинский, в том числе подменяет заповеданную классикой категорию *народ* понятием *толпа* (не случайно либретто пестрит пометками типа *«пёстрая толпа»*, *«шум толпы»*, *«балаганный род потешает толпу»* и т.п.).

Кроме всего прочего, в обличье «массовки», обрисованной Стравинским, порой ощутимо присутствие авторской иронии, что передаётся путём акцентуации лубочно-площадных форм, подчеркнутой банальности, пародийной гиперболизации и элементов гротеска. Идя на заведомое снижение эстетического кодекса жанра балета, композитор тем самым вышучивал определённый пласт русской жизни — прежде всего в её обывательских и кондово-сермяжных проявлениях. К сожа-

лению, это незримо оборачивалось тем, что на посмешище выставлялась Россия как таковая.

* * *

Ещё более критически Стравинский был настроен по отношению к основным персонажам своего произведения. Не говоря о Балерине (по авторской характеристике, «пустенькая кокетка») и Арапе («ленивый, тупой»), это не столь открыто, но относится и к Петрушке.

Казалось бы, мы безусловно должны сочувствовать главному герою, так как, согласно либретто, *«горько чувствует он жестокость Фокусника, свою неволю, свой уродливый и смешной вид»*. Однако в собственно музыкальном выражении его образ вряд ли может вызвать положительные эмоции. И симптоматична реплика композитора на сей счёт, прозвучавшая в письме к матери в 1910 году: *«Петрушка мой каждый день проявляет всё новые и новые несимпатичные качества своего характера»*, добавляя к тому не менее важное — *«но что меня радует, так это то, что он абсолютно не лицемерит»* [79, 35].

Это второе существенно ввиду того, что автора, по крайней мере, привлекает в главном герое открытое самовыражение того, что он собой представляет. То же самое касается и других персонажей, и в противовес «массовке» они ярко индивидуализированы, чему всецело посвящены «интерьерные» 2-я («У Петрушки» и 3-я («У Арапа») картины. И сразу же следует подчеркнуть, что в отношении данных образов Стравинский возражал против их кукольной трактовки и говорил о *«чисто человеческом обобщении»* [67, 14].

Индивидуализация этих характеров (прежде всего Петрушки) базируется на интенсивнейшей хроматизации мелодики и гармонических последований, на необычайной прихотливости звукового потока (благодаря чему передаётся стремительная смена настроений) и на исключительной детализированности оркестровой фактуры с её подчеркнута дифференцированными тембрами.

Важнейшими из этих тембров становятся сугубо специфичные для балетной классики кларнет, труба и особенно солирующий рояль, зачастую подаваемый в виртуозном плане и настолько широко, что 2-я картина в некотором роде превращается в «концерт для фортепиано с оркестром». И нелишне заметить, что история «Петрушки» началась с сочинения концертштюка для фортепиано с оркестром, музыка которого стала впоследствии основой этой картины, то есть художественная идея появилась раньше сюжетно-театрального замысла.

Таким образом, безотносительно будущих «кукол» в воображении композитора возникли очертания кардинально нового типа чело-

веческой натуры. Эта новизна складывалась по преимуществу в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

В отношении *эксцентричности* определяющую нагрузку несёт образ Петрушки, причём настолько, что, согласно либретто, Балерина «*боится его странностей*». А стоит за этим исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, ритмической организации, типа интонирования), склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издёвке, эпатирующему выверту.

Передаётся всё это через изощрённую, подчеркнуто дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полумумовых гармоний, излом мелодических линий. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой натуры с её спонтанной импульсивностью, непредсказуемостью реакций и часто взбудораженным, даже взвинченным тоном, с характерными для неё вспышками обострённой экспрессии и экстатической эмоции.

Для иллюстрации можно напомнить происходящее в самом начале 2-й картины: такты 1—3 ц.48 — протестующий вскрик (все высокие деревянные с корнетом и фортепиано *ff*); такты 4—6 — недоуменное вопрошание (флейта со сменяющими её струнными, *pp*); такты 7—8 — радость словно бы найденного ответа (фортепиано, *mf*) и т.д.

Варваристика сосредоточена главным образом в эпизодах Арапа. Как бы исходя из имени этого персонажа, в его обличье всячески акцентируется то, что было заложено в старинном слове *азиатчина*: отсталость, грубость, дикость, бескультурие. Говоря о начальном эпизоде 3-й картины, Б.Асафьев отметил: «*Стравинский крайне удачно зафиксировал тембры и ритмы, чтобы передать примитивную психику этого “зверушки”*» [05, 69].

Шаржировано ориентальный колорит музыки призван в данном случае намекнуть на нечто тёмное, инстинктивное, обрисовать угрюмый нрав с отзвуками самодовольного фанфаронства и восточного деспотизма.

Огротескованная «пластика» Арапа выпукло предстаёт в 3-й картине в контрасте с квази-грациозными па Балерины. На мелодику использованных здесь двух вальсов Й.Ланнера (из опусов 165 и 200) и всегда попереёк неё накладываются характеристические реплики, передающие утрированно неуклюжие, топорные телодвижения. Их корявая

угловатость подчеркнута фигурами обращённого пунктирного ритма с крикливыми *sforzandi*, которые приходится на затактовую шестнадцатую, пронзительной краской оголённых кварт и квинтквартаккордов, тягуче-заунывной «вознёй» бас-кларнета или контрафагота в самом нижнем регистре, а также различными формулами примитива дилетантского музицирования.

Свои штрихи варваристики преподносятся и в некоторых других ракурсах:

- отдельные эпизоды с Фокусником предстают как нечто дремуче-утробное, соприкасающееся с пугающими тайниками подсознательного;
- откровенно шокирующее впечатление производит оглушительно грохочущий бой двух барабанов на сцене, открывающий сцену фокуса, а затем при каждой перемене декораций;
- но особое место в этом ряду занимает сценка мужика с медведем в центре последней картины.

Последний из названных моментов заслуживает настоящего внимания ввиду того, что здесь во всей очевидности выявлено скифски-варваристское начало. Оно было намечено в «Поганом плясе Кашеева царства» из предыдущего балета «Жар-птица» и теперь, уже отсюда, перебрасывался мостик к главенствующему образному пласту будущей «Весны священной».

Среди праздничной суеты масленичного гулянья эта сценка возникает как устрашающее чудище-наваждение: невесть откуда ввалившаяся берложная Русь с мутными, налитыми кровью зеницами, грузно переваливаясь и топоча, ввергает толпу в оцепенение. Звериную личину «изобличают» циклопический размер 6/4, ввеличая целотоновая ладовость, тяжёлый шаг перемежающих друг друга двух аккордов в тритоновом соотношении *Fis–C*, «визг» кларнетов и вторящий им ревущий «мык» тубы в самом высоком регистре и на *fortissimo*.

Возвращаясь к основным персонажам и говоря об эксцентричности и варваристике как кардинально различающихся характеристиках, в то же время необходимо отметить нечто общее для обеих образных сфер. Дело в том, что Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и с чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор.

Если начать с Петрушки, то его эгоцентрические склонности совершенно отчётливо сказываются в свойственной ему амбициозной жажде самоутверждения, в его анархистствующей фронде к окру-

жающему, поэтому вовсе не случайно сделанное Стравинским признание: «смысл лейтмотива Петрушки в том, чтобы *эпатировать публику*» [12, 116]. Позиция вызова, подогреваемая незавидным положением ревнивца в тривиальной ситуации любовного треугольника, порождает экспансивные выпады, многократно зафиксированные в сценарии: «*ревнуя Балерину к Арапу, ударяет соперника палкой... в исступлении пробивает стенку своей комнаты... врывается бешеный от ревности...*»

Обрисовка агрессивности Петрушки сосредоточена в его лейтмотиве, который чаще всего звучит как фанфара проклятий. Её вызывающая новизна состоит в том, что сам композитор оговорил следующим образом: «*Я придумал музыку в двух тональностях, как дерзкий вызов публике со стороны Петрушки*» [12, 133].

Отмеченное выше тритоновое соотношение *Fis*–*C* в аккордике сценки мужика с медведем трансформировано здесь в одновременное параллельное движение голосов по звукам трезвучия *C* и сектаккорда *Fis* с возникающим при этом «трением» секунд. Исключительную резкость и жёсткость фоники разложенной полигармонии зачастую обостряют судорожно-издёрганный ритмический излом, пронзительная сигнальность труб в высоком регистре и с опорой на тот же тритон, форсированная динамика (вплоть до *fff*), почти чисто шумовое *tremolando* фактуры (показательны кульминационные проведения в щц. 51 и 60).

В результате складывается объёмный спектр эмоциональных проявлений, частично обозначенных указаниями *Feroce* и *Furioso*: возмущение, кипящее негодование, ярость, угрозы, озлобление, неистовое ожесточение и даже истошное вопление (ещё до появления либретто Стравинский написал пьесу «Крик Петрушки»).

Что касается Арапа, то его агрессивность самоочевидна: согласно сценарию, в определённый момент «*Арап свирепеет*», а в ходе развязки «*взбешённый Арап настигает Петрушку и ударяет его саблей. Петрушка падает с разбитым черепом*». Всё в данном случае нацелено на обрисовку угрюмо-давящей, жестокой силы, грубого воинственного напора, злобных выпадов и вспышек необузданной ярости. Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и топчущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и «скрежет» полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди, грубый форсаж и обвалы массивных *tutti*.

Как видим, основные персонажи и массовые сцены по своему звуковому облику различаются категорическим образом. И конечная суть этого различия состоит в том, что посредством стилистического контраста передаётся процесс замедленного, во многом подспудного жизненного обновления, происходящего в массовой среде, и ускоренно-радикального выхода к онтологическим реалиям XX века в сфере индивидуальных проявлений.

Эти пласты отнюдь не отделены друг от друга некой китайской стеной. Более всего их объединяет то, что абсолютно всё здесь выдержано в жанрово-характеристическом ключе. Время от времени два драматургических плана пересекаются между собой не только сюжетно, но и по манере претворения бытового материала. Более всего это ощутимо в «Русской», когда «куклы» впервые вовлекаются в круговорот толпы.

Но важно, что столь *«бешеный танец»* (фраза сценария), завершая 2-ю картину, задаёт в разработке на разбитной лад хороводной «Ай, во поле липынька» ту планку динамизма, остроты выразительных средств и «эстрадности», которая даст толчок «массовке» последней картины. В целом же взаимодействие двух данных образных сфер скорее напоминает сосуществование с чётко выраженным стилевым различием.

Тем не менее, невозможно отрицать, что в ходе разворота последней картины при всех «родимых пятнах» патриархального уклада происходит заметная эволюция в направлении всё большей раскрепощённости поведенческого модуса. В музыкальном претворении он оказывается уже весьма «расшатанным», далеко отошедшим от строгости и благородства классических норм XIX века. И то, что представлено в палитре гармонических и оркестровых ресурсов на кульминации данной картины («Танец кучеров» и «Ряженные») в полной мере позволяет говорить как минимум о переходном стиле, в русле которого намечаются контуры нового национального характера.

Что же касается индивидуальной сферы, то в «Петрушке», пусть и весьма специфически, новые человеческие типажи обрисованы совершенно отчётливо на основе стилистики сугубо современного толка. В этом отношении примечательна такая «лакмусовая бумажка»: в лейтмотиве Петрушки легко угадываются мелодические очертания лейттемы Золотого петушка из одноимённой оперы Римского-Корсакова, и тем более очевидно её кардинальнейшее преобразование средствами гармонии и тембра.

С драматургически-смысловой точки зрения чрезвычайно важны взаимоотношения столь радикальной стилистики с окружающим её полупатриархальным звуковым фоном. По смыслу это может быть прочитано следующим образом: праздная обывательская Россия с её сытостью, довольством и благодушием оказывается почвой для самоутверждения нового человеческого характера с его иным строем чувств, что побуждает бросить вызов окружению, взрывая инерцию жизни.

Следовательно, в материале банальной интриги любовного «треугольника» игрушечных персонажей, сквозь буффонный антураж на самом деле высвечивается нешуточная драма личности и с достаточной остротой ставится проблема её взаимоотношений с окружающей средой.

Отмеченная коллизия не получает своего разрешения. Показательна кода балета, когда с площади расходятся последние гуляки, а над театриком появляется тень Петрушки, который грозит кулаками своим мучителям и показывает нос Фокуснику.

В музыкальном плане этому соответствует рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал *ego* (завершающее проведение лейтмотива Петрушки), однако затем следует погружение в неведомость — тихое пиццикато низких струнных с обрывом на неустое.

На пороге XX века это звучало вопросом, и ответ на него был дан в «Весне священной», где зафиксировано тотальное самоутверждение современности в её наиболее радикальных формах.

Как бы там ни было, балет «Петрушка» с полным правом входит в число тех произведений, которые составили непосредственный пролог музыкального искусства XX века. Здесь очень своеобразное преломление нашла ситуация перелома времён, когда процесс коренного жизненного обновления находился ещё у своих истоков. В любом случае Стравинский осязаемо прочувствовал в художественных образах иную этику, раскрепощающую от норм былого уклада, отбрасывающую многие прежние ценности и устанавливающую свой кодекс жизнеощущения.

Посредством демонстративной «антиакадемичности» композитор настойчиво продвигался к новому музыкальному языку, что более всего выразилось в гармонии, оркестровом письме и в разработке монтажной драматургии (соединение «кадров», так называемые наплывы). И что очень важно: его «Петрушка» во многом открывал горизонты

таких существенных направлений художественной культуры начала XX века, как неофольклоризм и неопримитивизм.

В отличие от «языческого» направления, имевшего довольно краткую историю, полоса активного развития музыкально-бытового жанра охватила в творчестве Стравинского весь переходный период 1890—1920-х годов, причём завершающий этап его эволюции (1920-е) не уступал 1910-м ни в количественном, ни в качественном отношении.

Основной базой разработки жанрово-характеристических мотивов по-прежнему оставался театр-буфф. Его расцвет, начатый балетом «Петрушка», а затем скоморошным представлением «Байка», продолжился в музыкально-хореографической сказке «История солдата» и водевиле «Мавра». Всё это сделало Игоря Стравинского безусловным лидером того, что мы называем жанровой стихией.

Очерк второй. «Весна священная»

Музыкальный манифест XX века или форпост мирового музыкального авангарда — именно таковой представляется историческая функция и художественная значимость балета Игоря Стравинского «*Весна священная*» (1913), который суммировал в себе всё самое дерзновенное и новационное не только для музыкального театра начала XX века, но и для музыкального искусства данного этапа в целом. К нему, как кульминации авангардных исканий отечественного балета того времени, закономерно вело предшествующее развитие русской хореографии.

Активное освоение искусства европейского танца, главным образом в его французской ветви и прежде всего через крупнейших мастеров, работавших в России (от Шарля Дидло до Мари́уса Петипа́), способствовало к концу XIX столетия формированию русской школы балета как самой сильной и инициативной, что нашло свой музыкальный эквивалент в появлении классических балетных партитур Чайковского и Глазунова. На этой, превосходно возделанной «почве» с первых лет XX века открывается полоса бурного и художественно результативного экспериментирования в самых различных направлениях.

Александр Горский в своих постановках на сцене Большого театра уже с 1900 года, опираясь на достижения театральной режиссуры (прежде всего МХТ во главе с К. Станиславским) и преодолевая многие условности академического балета, шёл по линии сближения хореографии с драматическим театром, подчинял танец логике сюжетных ситуаций и тщательной разработки характеров, выдвинул на существенные позиции пантомиму, усилил весомость массовых сцен.

С конца 1900-х годов кардинальное обновление русского балета было связано в основном с деятельностью «*гениального импресарио*» Сергея Дягилева, под патронатом которого развивалось творчество таких хореографов, как Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Сергей Лифарь. В рамках дягилевских антреприз интенсивнейшее реформирование жанра шло при непосредственном участии целой плеяды новаторски мыслящих русских и французских художников — Александра Бенуа, Льва Бакста, Александра Головина, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Андре Дерена, Мориса Утрилло, Жоржа Брака и ряда других.

Под влиянием смены общеэстетических идей новый русский балет претерпевает стремительную эволюцию от зрелищной роскоши, импрессионистской красочности и эстетизма мирикуснической ори-

ентации к динамической насыщенности, урбанистическим мотивам, кубистическим веяниям, гротеску, брутализму и конструктивистской жёсткости. Неизменными при этом остаются бескомпромиссный отказ от рутинных схем балетной драматургии, целостно-гармоничный синтез музыки, живописи и хореографии, стремление к лаконизму форм (господствует одноактная структура), непрерывное обогащение балетной образности и лексики (в частности посредством усиления мимической выразительности и введения приёмов ритмопластики) и деятельная симфонизация хореографического действия (в том числе путём обращения к музыке, не предназначенной для танца).

Именно в этой атмосфере и, как правило, по инициативе Дягилева рождались все основные балетные партитуры Стравинского 1910—1920-х годов: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Байка про Лису», «Пульчинелла», «Свадебка», «Аполлон Мусaget», «Поцелуй феи», а также «Байка про Лису» и «Свадебка», которые впервые увидели свет как хореографические представления. Из всего названного «Весна священная» заняла совершенно особое место в мировой культуре начала XX века, оказавшись едва ли не самым основополагающим художественно-историческим документом, который с исключительной силой зафиксировал происходивший тогда коренной перелом во всех сферах бытия.

Отметив хореографическую предысторию этого балета, обозначим главное в его образном мире — воплощение того, что резонно обозначить понятием

комплекс агрессивности, подразумевая как совокупность соответствующих качеств, так и повышенную фиксированность на них. Ведущим выразителем этого комплекса в музыкальном искусстве начала XX века стал И. Стравинский.

Основные вехи развёртывания этой сферы в его творчестве 1910-х годов таковы: первые, частичные прорывы в балете «Жар-птица», достаточно системная заявка в «Петрушке» (прежде всего в образах главного героя и Арапа), тотальное извержение в «Весне священной» и его весьма ощутимые отзвуки в симфонической поэме «Песнь соловья».

У других отечественных композиторов аналогичная настроенность заявляла о себе, как правило, в рассредоточенном виде. Но о том, что это было знамение времени, говорит факт всеобщего распространения подобных тенденций. Одним из доказательств тому является резко возросший удельный вес соответствующей образности накануне открытого самоутверждения новой эпохи, то есть в 1900-е годы. При-

чём происходил этот сдвиг в произведениях, принадлежащих последним представителям классического искусства — с наибольшей плановностью в творчестве Н. Римского-Корсакова (оперы «Кашей», «Китеж», «Золотой петушок») и А. Лядова («Баба Яга», «Кикимора»).

Другой аргумент состоит в том, что даже творчество такого общепризнанного певца здоровых, светлых, позитивно-утверждающих начал жизни, каким был С. Прокофьев, оказалось подвержено напылкам «эспансионизма» с присущими ему чертами резкости и жёсткости (различные грани этого представлены, например, во Втором фортепианном, в фортепианном цикле «Сарказмы» и в «Скифской сюите»).

Питательной почвой агрессивности являлся радикализм жизненных устремлений, столь свойственный мироощущению человека начала XX века. Это получило своё прямое и косвенное выражение в эстетических принципах ряда авторов, начиная с творческой практики позднего А. Скрябина. Подразумеваются категоричность художественных установок, демонстративное новаторство, тяготение к предельному, исключительному, гиперболизированному. Причём не раз подобные тенденции доводились до того критического предела, на грани которого происходил переход в область художественного экстремизма, что чаще всего было связано с образами необузданной стихийности, неистового фанатизма.

Собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативно-го начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противопоставлении, столкновении. Наиболее распространённый тип агрессивности связан с обрисовкой подчёркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становился в таких случаях марш — прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке.

Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота — всё это служило воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера.

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация срачивания агрессивных побуждений с жёстким прессом урбанистической энергии, что придавало об-

разности «милитаристский» оттенок. В этом сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

Более чем за год до её начала Стравинский зафиксировал в балете «Весна священная» (1913) готовность определённой части человечества к глобальной кровавой бойне. Сразу же после окончания войны он отразил в «Истории солдата» (1918) её губительные последствия (нравственное опустошение, безверие, цинизм).

* * *

«Весна священная» — это целый конгломерат разного рода смысловых ракурсов, но верховенствующим среди них и объединяющим их в концепционное целое является то, что выше было обозначено как комплекс агрессивности. Именно на этой ключевой проблеме и сосредоточено внимание предлагаемого анализа.

Приступая к рассмотрению балета «Весна священная», сразу же необходимо заметить: его музыкально-художественное содержание неизмеримо шире, объёмнее и многозначнее того, что заложено в сюжетной канве. Вовсе не случайно фабула здесь очень условна, прочерчена она сугубо пунктирно — только в самых общих названиях сцен, частей и произведения в целом. Вот почему логично видеть в зрительных и прочих внемузыкальных элементах в лучшем случае импульсы для творческого воображения автора, которые способствовали созданию подлинно симфонической концепции с художественными обобщениями, выводящими далеко за пределы, обозначенные в программных заголовках.

Обобщения эти связаны прежде всего с раскрытием комплекса агрессивности как изначальной сущности XX века. И поскольку проявления агрессивности немислимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности. Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полужумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов. В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще — в таких случаях пе-

рестает быть метафорой суждение «*Стравинский низвёл музыку до голого ритма*» [12, 143].

Способность ритма «Весны священной» к самостоятельной выразительности определяется его исключительной интенсивностью и ярко выраженным своеобразием. Самым мощным «двигателем» данной партитуры следует признать синкопу в её узком и широком понимании. Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетапной сменой размеров, причём размеров неквадратных или размеров заведомо неравных (к примеру, в «Величании избранной» 9/8, 5/8, 7/8, 3/8 или 7/4, 3/8, 4/8, 7/4).

И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил, когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передаёт образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения.

Пожалуй, именно такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики становится в «Весне священной» наиболее эффективным средством воплощения динамизма, сообщаям звучанию особую упругость, пружинящий характер. Кроме того, включаются полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым обеспечивают дополнительное насыщение звуковой массы. Так складывается апофеоз ритма, непосредственно передающего энергию жеста, движения, динамического действия.

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета — по крайней мере, внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала. Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий акцент на подчёркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

Закон данной партитуры — максимум действенности и минимум статики, лирики, медитативности, созерцательности, допускаемых только в качестве оттеняющих моментов. Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, доводимых до головокружительного бега. Отсюда предельная громкостная шкала и сверхнасыщенные *tutti*. Отсюда, наконец, принцип мощных *crescendi*, действие которого рас-

пространяется и на композицию в целом — она представляет собой три большие волны нарастания темпа, динамики и фактурной массы: от первого Вступления к «Игре умыкания», от «Вешних хороводов» к «Выплясыванию земли» и от второго Вступления к «Великой священной пляске».

* * *

Образ энергии предстаёт в «Весне священной» с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие включаются атрибуты урбанистического стиля. Будучи непосредственным свидетелем начала индустриальной эры, на глазах которого в обиход входила масса технических изобретений и нововведений (от телефона и радио до дизеля и аэроплана), Стравинский по крайней мере интуитивно стремился к претворению соответствующих моментов.

По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представлялась ему *«в крепкой и жёсткой манере»*, и это явилось импульсом *«создания музыки в таком же стиле»* [67, 30]. Фраза *«в крепкой и жёсткой манере»* очень симптоматична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как динамизм, конструктивная заданность, отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Приводившееся выше суждение о низведении Стравинским музыки до голого ритма явно имело под собой и подоплеку восприятия ряда эпизодов «Весны священной», как «производственных», неодухотворённых по своему характеру. Крайнюю точку зрения в своё время высказывал Б. Асафьев: *«В музыке Стравинского всё механизировано и во всём ритм машины»* [04, 165].

И действительно, в отдельных сценах с полной наглядностью претворена работа различных механизмов:

- через сугубо инструментальные, откровенно схематизированные интонационные рисунки;
- через всевозможные оstinatно-репетиционные формулы и различные токатно-моторные звукоизобразительные фигуры;
- через равномерную, подчёркнуто регулярную пульсацию на основе достаточно единой, нормативной метрики, что вынуждало В. Каратыгина говорить о *«монотонных, долбящих ритмах»* [37, 161].

Самую насыщенную репрезентацию подобных качеств даёт сцена «Весенние гадания». Она организована на основе взаимодействия массы мотивов, имитирующих работу всякого рода механизмов. Ведущий из этих мотивов можно обозначить словом «перестук», так как

построен он из четырёх восьмых на трёх нотах (*reb — sib — mib — sib*) — его состав сохраняется неизменным, незначительно варьируется регистр, тембровое облачение (он звучит преимущественно в сдержанно-деловитой краске английского рожка).

Этот мотив является для данной сцены инвариантом, программирующим едва ли не весь остальной материал. Поэтому неудивительно, что многое здесь так или иначе напоминает механичный перестук. В сравнении с базисным мотивом, последующие образования основаны либо на развёртывании и усложнении, либо на свёртывании и примитивизации его контура.

Кроме различных модификаций перестука, представлены чисто фоновые звукоизобразительные детали: гудение, жужжание и бурчание (однотонные трели фаготов и скрипок с ц.22), гудки и свистки (синкопированная педаль октавы гобоев в ц.16), в сумме своей образующие гармонически нестройную, «загрязнённую», шумовую среду (см. в цц.16 и 25 совмещение нескольких разнотональных опор, создающих расплывчатое пятно с охватом почти всей хроматической гаммы).

Именно к такому восприятию «Весенних гаданий» вплотную приближался Б. Асафьев: «*Стрекот, шелест, скрип, постукивание... Впечатление, что музыка крутится, как колесо вокруг оси... Характер деловитый, кукольно-несвободный, без лирики*» [04, 46]. В приведённых словах прослушивается и мысль о такой неизбежной взаимосвязи: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое.

Нет спору, «производственный процесс» воспроизведён здесь превосходно. Работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые»), сложные и простейшие механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы, переплетаясь во множестве полиритмических и полиметрических комбинаций, составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций и в своей совокупности олицетворяют урбанистический «мотор» XX века.

Однако в потоке машинной энергии происходит отчуждение от естественного, человеческого. Происходит это по причине конструктивной заданности мерного, чёткого, безостановочного движения, основанного на неизменных остинатных формулах, и ввиду сугубо инструментального, чисто графического рисунка фактуры, в котором господствуют холодные интервалы чистых кварт и квинт, диссонирующие макроскачки (малая септима и малая нона), сухие, колкие, «ощетинившиеся» созвучия и соответствующие приёмы звукоизвлечения (к примеру, у струнных — *staccato, pizzicato, spiccato, col legno*).

Нарочито внеэмоциональный характер, жёсткая регламентация, прямолинейность и схематизм вместо гибкости и живого дыхания — во всём подобном таится направленность против человека. И предпосылка эта в полной мере реализуется в ходе разворачивания урбанистического потенциала. Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путем нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности. И в данном отношении всё типичное даёт сцена «Весенние гадания». Рассмотрим её, присоединяя в целях полноты обобщений необходимые примеры из других эпизодов балета.

* * *

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым — неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Подобное устрашающее *crescendo* осуществляется на протяжении «Весенних гаданий» в четыре нарастающие волны, вырываясь в конце в стихийное буйство энергии «Игры умыкания».

Другой вариант прессинга — через беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительной остигательностью, как происходит это в крайних разделах «Действа старцев — человеческих праотцев».

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присущего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в воспроизведении эффекта скрежета, лязга. Металлический скрежет имитируется с помощью нарочито грубых политональных наложений.

Первый и простейший случай находим в предыкте к «Весенним гаданиям», когда «перестук» скрипок с интервальным составом *si b — re b — mi b* накладывается в резком переченье на трель кларнета *do — re*. Ближайший случай лязгающей звучности встречаем в начале ц.15, где включается концентрированный пучок экстремальных средств: *sforzandi* синкопированных восьмых, взятые скачком форшлаги, пронзительный тембр (высокий регистр свистящих малых флейт и малого кларнета), максимальная острота диссонирования.

Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции зву-

коизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массированным *tutti* и синкопированной акцентности, воспроизводимой на фоне регулярного ритмического пульса (см. завершение «Игры умыкания» и крайние разделы «Выплясывания земли»).

Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлёстывающего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма нетривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более сильнодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно за счёт высокого регистра духовых) и часто с металлическим призывком (засурдиненная медь).

Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмо-интонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик. Отсутствует в данной партитуре и такой расхожий атрибут батальной образности, как маршевость — её заменяет тяжело топчущий шаг. И, по всей видимости, именно с «Весны священной» начинается своя родословная характерная для музыки XX века батальная токкатность.

Чтобы конкретизировать два последних момента, обратимся к эмблематическому тематизму «Весенних гаданий» («мотив натиска») и к среднему разделу «Выплясывания земли».

* * *

Фактурный тематизм начальных эпизодов сцены «Весенние гадания» с полным основанием воспринимается как эмблема произведения ввиду своей чеканности, сверхлапидарности, резко выраженной урбанистической характерности, а также ввиду яркого выявления жёстко организованного силового напора. Знаменательно, что именно данное тематическое ядро и явилось исходным для всей партитуры, о чём свидетельствовал сам композитор [66, 149].

Что делает этот мотив «мотивом натиска», причём натиска военного, агрессивного? Всё здесь сведено к единственному аккорду и его

ритмической пульсации. Данный аккорд может трактоваться по-разному. С формальной точки зрения это просто полигармония, состоящая из двух мажорных аккордов на расстоянии большой септимы, а с точки зрения интонационно-ладовых тяготений это сочетание может быть истолковано как полиаккорд доминантового происхождения, никогда не разрешаемый в подразумеваемую тонику.

В любом случае создаётся высочайшее конфликтное напряжение и чрезвычайная жёсткость, так как подобная вертикаль представляет собой образование кластерного типа, охватывая весь диатонический звукоряд. Помимо всего прочего, эта усложнённая диссонантно-кластерная структура обеспечивает исключительную плотность, которая усиливается сплошным заполнением нижнего регистра, динамикой *ff* и движением смычка вниз у струнных на каждой ноте. Так формируется густая, спрессованная, монолитная и «ощетинившаяся» звуковая масса, своего рода аккорд-броня.

Не менее важен в «мотиве натиска» характер пульсации. Обозначение *Tempo giusto* не просто исключает какие-либо отклонения от темпа и метра, но в данном контексте содержит в себе указание на неукоснительно выдержанный мерный и чёткий ритм восьмых, символизирующий бесперебойное движение механизма (регулярный автоматизм основного ритма подчёркнут редкой для «Весны священной» квадратностью структуры — ровно восемь тактов).

Этой ударно-репетиционной пульсации уже самой по себе вполне достаточно для воплощения топчущего шага военной машины (к примеру, в самом конце сцены «Тайные игры девушек» композитор ограничивается подобной формулой). Однако вдобавок ко всему на исходную канву накладывается иррегулярная сетка синкоп, резко акцентированных посредством *sforzandi* восьми валторн, что придаёт звуковому потоку импульсивно-взрывчатый характер. Так, вероятно, впервые в музыкальном искусстве было воссоздано чистейшее порождение XX века — ход-бег агрессивно-урбанистической энергии, её властный, неумолимо жёсткий напор.

Другой тип батальной токатности представлен в среднем разделе «Выплясывания земли». Ритмоинтонационным базисом здесь является не что иное, как мощный урбанистический «мотор», собранный из «разнокалиберных» *ostinati*:

- ход ровных четвертей у бас-кларнетов;
- репетиции триолей у большого барабана и шестнадцатых у литавр;

- гетерофонное наложение фигуративных рисунков шестнадцатыми у виолончелей и контрабасов.

Это сугубо механическое движение в интервальном отношении организуется на основе увеличенного лада (чередование мелодических сегментов, в сумме дающих полную целотоновую гамму), что сообщает энергетическому напору внеличную, отчуждённую окраску. Причём опорным мотивом служит тритон, не только подчёркивающий упругость силового поля, но и создающий конфликтное напряжение.

На этот динамический базис накладывается токкатный тематизм (главным образом у валторн и альтов), в котором «выстреливающая» броском вниз кварта сочетается с настойчиво долбящей репетиционностью и перемежается вращательными «перебежками». Главенствующий мотив тарантельного типа дополняется вариантом моторного бега в ещё более вихревом движении (шестнадцатые вместо триолей) и в интонационном обострении (замена кварты тритоном). В любом своём виде эти мотивы ввиду предельной краткости и чрезвычайной импульсивности походят на вонзающиеся осколки.

Данный материал разрабатывается с исключительной интенсивностью, в формах совершенно свободного, непредсказуемого контрапункта, порождая пространственный эффект лихорадочной ружейной перестрелки, идущей из разных точек, и трассирующих пулеметных очередей в различных направлениях. Острые сигнальные реплики труб делают батальную картину законченной. Несмотря на осколочность тематизма, целое оказывается единым потоком, стремительно разрастающимся в ураганную лавину воинственной сверхэнергии.

* * *

Рассмотренные выше динамические факторы являются материальной основой для реализации комплекса агрессивности, определяющего смысловую направленность «Весны священной». Другие факторы, служащие воплощению этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифско-варваристское начало, в крайнем своём выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива: в центр произведения поставлено массовидное существо, и ещё чаще — множество как обезличенный людской поток. Отсюда исключение всего индивидуального, а с ним и какого-либо психологизма. Не случайно господство уплотнённой фактуры, передающей ощущение массового начала. В связи с этим любопытно привести наблюдение над хореографией пер-

вой постановки: *«В этом балете властвует не па, а жест, и жест не одиночный, а массовый, умноженный»* [13, 48].

Для Стравинского установка на примитив была вполне осознанной: *«Сочиняя “Весну священную” я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров»* [70, 92].

В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по меткому замечанию В. Каратыгина, в *«оркестровую зычность»* [38, 178]. Происходит это не только по причине общего «громогласия» и форсированной артикуляции, но и ввиду того, что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры — как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжёлые.

Подобная трактовка оркестра является одним из проявлений плакатного заострения, свойственного всем компонентам «варварской» выразительности «Весны священной». Допустим, если взять интонационно-жанровые формы, то встречаем не танец и даже не пляс, а выплясывание, не шествие, а топочущее переступание, не мягкие заклички, а неистовые заклятья, не зов и возглас, а гортанный клич, выкрик.

Представленная в таком качестве выразительность оказывается уже в области натурализма, а временами и откровенного физиологизма. Именно к физиологическому воздействию зачастую тяготеет ритм — в силу своей самоценности и оголённости, о чём говорилось выше. В том же амплуа нередко предстаёт и гармоническая вертикаль, которая зачастую лишается ясной функциональной определённости и приобретает скорее шумовой характер.

С наибольшей отчётливостью физиологизм предстаёт в сфере интонационно-жанровых структур — особенно тех, в которых происходит смыкание с открыто анималистскими проявлениями (имеется в виду воспроизведение рыка, рёва, мычания). К примеру, на одной из репетиций «Весны священной», стремясь добиться искомого эффекта, Леонард Бернштейн требовал от партии тромбонов: *«Это должен быть рык динозавра»*. Уолт Дисней, озвучивая мультипликационный фильм «Фантазия», использовал музыку «Весны священной» в эпизоде, где изображалась схватка тираннозавра мелового периода со стегозавром юрского периода.

Впервые в полной мере подобный «зоологизм» обнажается на кульминации «Вешних хороводов» (ц.53), где на основе битональных

напластований и режущей диссонантности создается впечатление надсадного вопля (*fff tutti* из 43 оркестровых партий, «приправленное» воющими *glissandi* тромбонов). Максимальной остроты стихия мыка и ревущего голошения достигает в большом разделе, охватывающем заключение «Игры двух городов» и всё «Шествие Старейшего Мудрейшего».

Тематическим остоном этой «сцены мыка» становится поистине варварское *ostinato* — тяжеловесное, невероятно грубое звучание четырех туб в октаву, поддержанных ударами большого барабана, а позже и там-тама, а также «треском» гуиро (этот латиноамериканский инструмент с его резким, специфическим тембром впервые был введен в симфонический оркестр именно в данной партитуре).

Интонационное выражение варварства состоит здесь в ладотональной скудости и неосмысленности: при опорном тоне *sol#* вращение в рамках четырехзвучной «азиатской» ангемитоники *fa# — sol# — la# — do#*. Причём начальная и завершающая точки мотива сцеплены так, что его вращение напоминает соскоки на заигранной пластинке, усиливая впечатление тупости и механичности по-животному дремучего рёва. К тому же, помимо второстепенных разновысотных повторяющихся фигур, композитор вводит два оstinатных мотива валторн и труб с опорным тоном *re*, которые благодаря тритоновому диссонированию со стержневым оstinато (с центром *sol#*) дают кричаще-режущий эффект кликов-завываний.

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью предстал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов — жизни тёмной, слепой и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства начала XX века, как фовизм. Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. К. Дебюсси восклицал: «*Это дикая музыка!*» [79, 37]. Б. Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как «мир *диких звучаний*» [05, 57].

В критических и исследовательских работах говорится не только о «впечатлении первобытной *дикости*» [77, 179], но даже о «*выпячивании и смаковании первобытно-дикого*» [79, 70]. Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал «*дикой пляской*» [81, 284] и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г. Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось «*слишком отшлифованным*» и перед

слушателем предстаёт «*скорее прирученный дикарь, чем настоящий*» [69, 91—92].

* * *

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными мужским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер «*властный, кряжистый*» [04, 49], «*черты могучей, но варварски грубой силы, буйная ритмика, динамическая вздыбленность*» [36, 22]. Главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест. Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс.

В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров. Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты, причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам объявляет среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырёх труб басовую трубу.

Воинственная настроенность — совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний.

Пронзительность обеспечивается главным образом за счёт определённых тембровых и регистровых ресурсов (конечно, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение — *si пронзительный*).

Спектр характерных проявлений: вызывающе резкий свист-высвист, диковатый вскрик (то и другое на многозвучных тиратах вверх и вниз, в том числе с использованием трескучего *frullato*), стремительные пассажи-пробеги в одном направлении или молниеобразные «синусоиды» (различные образцы см. в «Величании избранной»).

Разумеется, для степени пронзительности небезразличны и некоторые привходящие моменты — к примеру, специфические ладовые краски, гармоническое наполнение. Эти же моменты становятся основополагающими для придания звучанию режущего характера. В первую очередь он достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остродиссонирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса.

В своё время американского композитора А.Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и растерянности говорил о «*новых и неслыханных звуковых нагромождениях*», верно подметив «*намеренный выбор резких, диссонантных созвучий*» [12, 166]. Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры.

Каждый из данных максимально острых диссонансов может фигурировать в качестве определяющего компонента гармонической структуры, они могут соединяться в различных парных комбинациях, но, в конечном счёте, устремление автора состоит в их полном суммировании в единый звуковой пучок с целью наиболее концентрированного воздействия — таков и последний аккорд произведения, являющийся итоговым моментом в целенаправленном действии данного принципа.

* * *

Интенсивнейшее использование диссонантной лейтинтервалики, придавая звучанию режущую окраску, одновременно способствует созданию атмосферы конфликтности. В ещё большей степени это определяется действием другого важнейшего принципа звуковой ткани «Весны священной» — принципа переченья, понимаемого как в узком, так и в самом широком смысле. В любом случае суть переченья состоит в создании нарочитого противоречия, когда композитор явно добивался эффекта звучания как бы назло, поперёк.

Типичные примеры простейшего рода находим в начале «Игры умыкания»:

- в ц.37 — педалирующая полигармония *C + квинтсектаккорд Es* валторн и труб уже сама по себе обеспечивает высокое напряжение, однако к ней добавляются синкопированные толчки *fa#* литавр, усиленных большим барабаном, и этот чуждый тон (тритон к *C* и малая секунда к терции *Es*) сообщает дух взрывчатой воинственности;

- в ц.40 — акцентированные реплики валторн на квинтовом острове *la — re* прорываются сквозь «враждебный» *квинтсектаккорд Es* остальных инструментов, что даёт впечатление резко выраженного противопоставления.

Как видим, в подобных случаях едва ли не всё основано на отработке упоминавшихся выше лейтдиссонансов (малая секунда, тритон, большая септима). К аналогичным интервальным соотношениям тяготеют и более сложные формы переченья, связанные с полиладовостью и политональностью.

Очень любопытен с точки зрения откровенной авторской «тенденциозности» один из фрагментов первого Вступления (ц.5), где подголосок валторны упрямо и словно нарочно выступает в противоречии к опорной терции мелодической линии гобоя: если у него *mi*, то у неё *mi#* и наоборот, что даёт непрерывное диссонирование (попеременно большая септима и малая нона) — в результате возникает въедливая, дребезжащая краска-раздражитель.

Намерение любыми средствами добиться максимально острого переченья с плакатной обнажённостью предстает в многочисленных случаях применения политональности. Типичные решения представлены в самом начале «Игры двух городов». О вступительном двухтакте будет сказано несколько позже.

Второй двухтакт — тематическое ядро сцены: один и тот же мотив проводится одновременно в общетерцовых ладах (*F* и *fis*), и смысл данного простейшего, но очень эффективного приёма состоит в том, что в любой момент по вертикали так или иначе образуется созвучие большой септимы; и поскольку всё это звучит в однородном тембре валторн и к тому же на бурдоне тритонааккорда *do + fa# + do*, то возникает до физиологизма осязаемое ощущение чего-то свербящего и режущего наподобие зубной боли, некоего каверзного шила, упрямо торчащего и колющего живую ткань.

Третий двухтакт — отвечающий ведущему импульсу декорированный парафраз гобоев, английских рожков, трубы и высоких струнных (декорированность состоит в облачении основного тематизма пассажами параллельных трезвучий у флейт и кларнетов). Главное здесь состоит в том, что под мотив, заимствованный из предыдущего двух-

такта и изложенный в совершенно диатоническом *F* лидийском, подкладывается «великанский» оборот с обрушивающимся шагом на большую нону вниз (тяжелый, зычный тембр тромбонов и туб, поддержанных бас-кларнетом, контрафаготами, литаврами и низкими струнными). Этот оборот по причине совершенно чуждого звукового строя (*sol#* — *fa#* против *F*) вколачивается в основную тональность с невероятным скрежетом, как циклопический гвоздь.

Перечень по вертикали, о котором шла речь и которое является наиболее существенным, дополняется перечнем по горизонтали — мелодическим и метроритмическим.

Мелодическое переченье, как правило, связано с акцентированным, «вызывающим» интонированием тритонов и больших септим. Именно с их соединённым действием встречаемся в начале сцены, только что рассмотренной как образец политонального переченья. Её вступительный двухтакт — своего рода «артподготовка» к введению основного материала: гулкие толчки тритоновых ходов вниз (к тому же в опоре на тритонаккорд) и синкопированное бие-ние большесептимовых бросков вверх — то и другое воспринимается как гигантские шипы.

Рассуждать о метроритмическом переченьи даже не приходится — в «Весне священной» оно встречается буквально на каждом шагу и представлено в полиритмических наложениях, во взаимодействии регулярной и нерегулярной ритмики, а также во всякого рода сбоях и перебивах, создающих впечатление взрывчатости и по-особому угловатой воинственности.

Необходимо оговорить, что все перечисленные средства создают ясно выраженную скифскую окраску только при определённых условиях, а именно:

- мощное, форсированное по динамике звучание;
- фактурная плотность с тяготением к тяжелым *tutti*;
- господство духовых инструментов при решающей роли медных;
- резкоакцентная, «ударная» артикуляция, заостряемая введением *sforzandi* и стаккатированием всей оркестровой массой;
- соответствующая жанрово-семантическая система.

Последний из названных компонентов в силу своей особой роли требует отдельного рассмотрения.

Варваристика «Весны священной» остриём своим нацелена на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. И отмеченные выше свойства окончательно переводятся в данное русло ввиду активного действия весьма определённой жанрово-семантической системы, чем и обусловлена её особая роль.

На ближайших подступах к экспансии «скифства» находится то, что напоминает демонстрацию силы:

- это и воинственное игрище, по-своему способное захватить стихийным буйством, огненным темпераментом, но ещё более — настораживающее хищным азартом, яростным возбуждением (тематически связанные между собой «Игра умыкания» и «Игра двух городов»);

- это и кровавадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках («Взывание к праотцам»), или злой набат, грозовой и угрожающий (такты 1—2 ц.57, такт 9 ц.58 и т.д.);

- это и тяжело топочущее шествие, характер которого своё наиболее полное выражение находит в предкульминационных сценах обеих частей балета («Шествие Старейшего-Мудрейшего» и «Действо старцев — человечьих праотцев») с воспроизведением в них постепенно разрастающего хода-надвигания — психологическое восприятие здесь рассчитано на эволюцию от затаённой тревоги до чувства обречённости перед лицом фатально-устрашающей громады.

Бесспорное достижение автора «Весны священной» состоит в том, что он сумел обрисовать не только подступы к скифской агрессивности, но и её непосредственные проявления, причём посвящены этому многие драматургически узловые разделы партитуры. Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях: брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

В ходе развертывания музыкального повествования многократно происходят выплески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка неприкрытой брани, часто в форме крикливо-злобных диалогов, замешанных на взаимных выпадах, ненависти, сквернословии. Накопления этого потока хулы приводят к апогею в среднем разделе финала (цц.149—166), где запечатлён обряд разнузданных поношений, изрыгаемых ругательств.

Злорадно-воинственные потрясения, дикие угрозы, иступлённое охаивание находят себя в форсированном, кричащем интонировании с непременным мелодическим упором в диссонанс (*sib* или *solb* к *d*), но ещё более в тембровой характеристике. Циничное «рычание» засурдиненных тромбонов с откликом пронзительно звучащих засурдиненных труб, а затем до предела острых трёх *piccoli* (флейта, кларнет, труба) — это поистине и скрежет зубовой, и глумливое освистывание.

Извержение агрессивной стихии может представлять и в достаточно привычных очертаниях — через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отношении — обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб.

Подобные извержения конфликтной лавы начинаются с «Игры умыкания», где впервые для данной партитуры на поверхность вырывается стихия своенравная, необузданная, где вихревое движение сочетается с массивованными *tutti*, а неистово тремолирующие звучности (не только у струнных, но и у деревянных, а также у труб) с грохочущими *sforzandi*. Чрезвычайно показателен последний двухтакт ц.43, где вся вертикаль механически смещается на малую секунду вниз — мазок плакатно-грубый, примитивный, но воздействующий неотразимо, буквально физиологически передающий обвал-обрушивание тяжелой фактурной массы.

Яростное растаптывание — пожалуй, самое своеобразное и характерное выражение варваристской агрессивности. Его суть состоит, как правило, в соединении ожесточённого выпясывания с неистово вколачиваемой аккордикой (рубленой, отрывистой, свёрхрезкой, секущей) — в результате возникает эффект втоптывания.

Всё типичное в данном отношении сосредоточено в «Величании избранной»:

- в основном тематизме — резкое сопоставление «ухающего» удара низких инструментов и пронзительного вскрика высоких тембров (то и другое *sf*, во многих партиях *staccato*);

- в дополняющем тематизме (с такта 2 ц.106) — физиологически обнажённое топчущее переступание грузных, нарочито диссонирующих аккордов, выстроенных прежде всего на тритонах и больших септимах.

За отмеченными звукоизобразительными эффектами скрывался устрашающий натиск разрушительной энергии, которой свойственна бешеная жажда подавления, крови, уничтожения. И, наверное, можно

понять ту часть первых зрителей балета, которая, по сообщению репортёра, *«буквально металась под бичами этой небывалой музыки»* [51].

* * *

Отмеченные выше наиболее выпуклые свойства скифско-варваристской сферы вне всякого сомнения смыкаются с вандалистскими проявлениями. Прежде чем рассмотреть их, обратим внимание на ту родовую черту «Весны священной», которую можно обозначить понятием *экстатичность*.

М. Друскин справедливо усматривал в художественном скифстве выражение буйства стихийных сил [26, 49]. Эта буйственность порождает невероятно бурный темперамент, особую раскрепощённость, перерастающую в *«культ необузданных страстей»* [85, 145], что и определяет экстатичность как таковую. И подобно многому другому в «Весне священной», устремляясь к крайним формам, экстатичность нередко перерастает в открытую оргиастичность.

Это означает, с одной стороны, яростное возбуждение, неистовость, примеров чему выше приводилось достаточно, а с другой — чрезвычайную взбудораженность, доводимую до судорожности и конвульсивности. В данном отношении очень примечательно описание пляски Избранницы в финале балета (речь идёт о парижской постановке 1913 года): *«Внезапная конвульсия бросает в сторону окостеневшее в резком изломе тело. Под свирепыми толчками ритма, оглушённая пронизывающими звучностями оркестра, она мятется и корчится в экстатической и угловатой пляске»* [51]. Здесь что ни фраза, то меткая и яркая характеристика ведущего слоя образности балета.

Оргиастичность как верх яростного неистовства означает полное подчинение инстинкту, что приближает человека к зверю. Вот почему не раз, особенно поначалу, раздавались реплики о зоологизме в «Весне священной» [03, 50; 60, 15]. Смысл одной из них, принадлежавшей А. Луначарскому, состоял в том, что воссозданное Стравинским позволяет *«заглянуть в тёмные звериные души»* [42, 240].

Именно человек-зверь, существо неуправляемое, духовно слепое, влекомое стадными побуждениями и располагающее колоссальным запасом природных сил, оказывается способным на вандалистские акты. По мнению К. Дебюсси, «Весна священная» — *«вещь необыкновенно свирепая»* [79, 37], В. Каратыгин говорил о музыке балета как *«жестоккой»* [37, 159], Б. Ярустовский инкриминировал ей следующее: *«Действия варварски первобытной, нецивилизованной массы, не оста-*

навливающейся во имя своих целей перед жестокостью и убийством» [79, 65].

Вполне очевидным это становится в кульминационных сценах, где иступлённость, помноженная на ожесточение, доводится до бешенства, остервенения, беснования, когда происходящее начинает напоминать нашествие гуннов, разгул орды, фанатично крушащей и растаптывающей всё на своём пути. Такими сценами являются финалы обеих частей («Выплясывание земли», «Великая священная пляска»).

* * *

Вряд ли приходится заблуждаться на тот счет, что всё сказанное о скифско-варваристском начале относится к некой мифической, безгранично удалённой от нас эпохе. Истинной сутью, конечно же, является отображение определённых процессов современной действительности, пусть и поданных в специфически гиперболизированной форме. И, может быть, именно благодаря этой гиперболизации композитору удалось с максимальной рельефностью обрисовать поистине варварскую подоплёку агрессивности нынешнего времени.

Свидетельства принадлежности современной эпохе представлены в данной партитуре в обилии:

- взрывчатость, импульсивность, а также скрывающиеся за экзатичностью нервозность, исключительная неуравновешенность психического склада;
- совмещение эстетического примитива с изошрённо интеллектуальной проработкой материала;
- господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома;
- наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело относящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века.

Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причём в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика даёт, казалось бы, невероятный феномен, который, вслед за А. Тойнби, можно обозначить как *mechanicus neobarbarus* (механический неоварвар). О «скифстве» в «Весне священной» зачастую можно говорить как об игре «стальных» мышц и вколачивании «железного» кулака.

Образчиком «чудовищного» синтеза можно считать «сцену мыка» (ц. 64—70), которая рассматривалась выше как кульминация «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действием. В

самом деле, интересующий нас сейчас материал представлен к завершающему четырёхтакту цифры 70 в пяти фактурных пластах:

- первый — репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов в полиметрическом сочетании с биением ударных;
- второй — мерное движение четвертей в комплементарном сочленении и переплетающемся рисунке, искусно расписанном между тремя *piccoli* (флейта, кларнет *D*, труба *D*), тремя первыми трубами *C* и тромбонами;
- третий — острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у го-боев с английским рожком, двух валторн (*V* и *VI*) и четвертой трубы *C*;
- четвертый — разнообразно выстроенные терассообразные фигурации кларнетов, бас-кларнетов, первых скрипок и виолончелей с контрабасами;
- пятый — ступенчато скользящие трели флейт и вторых скрипок с альтами.

Наиболее важны первые три слоя, семантическая характеристика которых видится следующей:

- первый — неотступный, метрономически ровный перестук механизма;
- второй — грузное перешагивание, напоминающее перемалывающее движение гигантских жерновов;
- третий порождает многоликие ассоциации — с пронзительным звучанием свистков или клаксонов, со свербящим повизгиванием механической пилы, но более всего с режущим лязгом.

Все отмеченные пласты основаны на остигатных формулах и тритоновой краске (как интонации или как созвучии), что даёт жёсткий, холодный, отчуждающий характер и вместе с регистрово-динамическим «раскручиванием» изображает нарастающий рёв множества двигателей. Этот рёв и общая атмосфера урбанистически шумового хаоса сливается с главенствующим здесь тупым звериным «мычанием» мотива туб, подкреплённого «завыванием» четырёх первых валторн. Так возникает феномен модернизированного варварства, а в случае подключения агрессивных устремлений — своего рода машинизированный вандализм.

* * *

Только что говорилось, что за скифско-варваристской природой «Весны священной» скрываются определённые черты современной эпохи и современного человека. Однако следует уточнить — речь должна идти не столько о современной эпохе вообще, сколько о её ис-

тока. Вот откуда такое влечение к корням бытия, к изначальному, первозданному, к раскрытию всякого рода первичных побуждений и реакций.

Обо всём этом можно в достаточной степени судить по предыдущим разделам анализа, где отмечались следующие моменты:

- выдвижение ритма, который несёт в себе не только динамические функции, но и способствует определённому физиологическому обнажению выразительности (не случайно в отношении к данной партитуре получила хождение перефразировка библейского выражения *«В начале был ритм»*);

- варварски-скифский характер, всем своим существом устремлённый к первородному, и вытекающие отсюда сброс на уровень примитива, господство инстинкта, анималистские элементы, а также акцентирование двух коренных сущностей — мужского и женского начала.

Теперь, переходя к специальному рассмотрению проявлений *изначального*, выясним действие факторов, связанных с микропроцессами, стихийностью, «язычеством» и с извержением «ядра» эпохи.

Можно говорить об определённой закономерности выявления *микропроцессов* в музыке Стравинского, как и у ряда других композиторов этого времени, особенно в сфере фольклоризма (Бартók). Это была в некотором роде параллель к аналогичным течениям в науке: возникновение в начале XX века атомной физики как таковой, а непосредственно в годы создания «Весны священной» — открытие атомного ядра (1911, Э. Резерфорд) и создание модели атома (1913, Н. Бор).

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б. Асафьев удачно сравнивал с *«клетками»* [04, 63] и значение которых столь велико, что они превращаются *«ведь ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского»* [12, 200].

Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изощрённости работы над исходной попевкой: непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа.

Следующий уровень — взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень. Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором до-

стижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайший образец находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения — эпизоды внутри отдельной сцены (скажем, в разделе цц.72—74 от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токкатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с ц.75) и целые сцены (реприза первого Вступления построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям»).

Принцип прорастания явно ведёт своё происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же — подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги. Ещё одна ассоциация — жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении).

Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счет включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное — их взаимоперетекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлёстывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания — обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь «нутра», сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций.

Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ирреально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажоро-минорной терции у засурдиненных труб).

Переходя к рассмотрению *стихийности*, заметим, что она принадлежит проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры являет себя прежде всего в формах брожения жизненных сил и выплеска раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка.

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали:

- по горизонтали — непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2—3 такта — и это при темпе *Presto!*);

- по вертикали — от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до соединения в одновременности множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причём многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

«Многогласие» — это, так сказать, количественная сторона стихийности. Внутреннюю её суть определяют спонтанность проявлений и то, что можно назвать разноголосицей. Спонтанность, помимо общего характера непредсказуемости и «бесконтрольности», отчётливее всего проявила себя в раскрепощении метроритма (перебивы размера, иррегулярная ритмика) и структуры, которая komponуется очень свободно, без заботы о логической мотивированности, о какой-либо упорядоченности и соразмерности составляющих частей (см. четырехтактный «Поцелуй земли» в окружении больших по объёму соседних сцен).

Разноголосица рождается в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их различия до открытого перечня, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих откровенно вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политональность и всё это под эгидой ещё одного *poli* — полифонии, понимаемой в данном случае как полная свобода линейных напластований, как ничем не стесняемая возможность совмещения совершенно разноплановых, в том числе и разнотональных оркестровых слоёв.

И если при этом возникает шумный, разношёрстный, неопиcуемо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпо-

творение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяется в общей сложности 17 линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

В сущности здесь зарождается алеаторика, о чём и писал Ю. Холопов, аргументируя это тем, что *«остинатные пассажи в отдельных голосах представляют собой повторения избранных рисунков с изменением временных соотношений между ними»* [76, 92]. Добавим любопытную деталь: в переложении для фортепиано автор позволяет себе смещать фоновые фигуры на такт, как бы предусматривая возможность алеаторического исполнения формул-квадратов. В целом, благодаря сознательно выстроенной звуковой кутерьме и неразберихе композитору удалось создать уникальную картину хаоса первозданной природы, многоликого и нестройного хора её голосов.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобожденной, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения. Этому отвечала необычайная прихотливость метроритма (перебивы размера, иррегулярность, аритмия), сознательная рассогласованность вертикали и горизонтали (множественное напластование разнохарактерных линий с эффектами полиритмии и полиметрии, с политональными наложениями и полной свободой гармонических сочетаний), неупорядоченность архитектоники и спонтанность драматургии (обилие и большая частота тематических контрастов, неожиданные вспышки и затухания).

В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия, однако они либо срastaются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подчёркнута разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

* * *

Говоря о категории «язычество», стоит напомнить, что мысленному взору И. Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н. Рёрих, С. Дягилев, В. Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета,

соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б. Асафьев настойчиво отмечал *«стихийные проявления первобытных инстинктов»*, *«впечатление первобытной силы»*, *«языческое действо»* [04, 47, 49, 71].

Всё это справедливо, однако с учётом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корневыми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, находящейся у истоков, только начинавшей свой путь и как бы проходившей стадию язычества, так что *«первобытное обличье действующих лиц было лишь внешней оболочкой»* [79, 65].

Важнейшей частью в комплекс «язычества» входит скифско-варваристское начало. Оно уже было рассмотрено, поэтому обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

Сопричастность *обрядовости* к изначально-первозданному определяется тем, что творить обряд — значит апеллировать к опыту поколений, уходящему в толщу времён, освящённому традицией, пришедшей из глубин национального бытия. Этот момент является настолько значимым для «Весны священной», что её жанр с полным основанием можно определять как балет-обряд.

Представлены здесь и более привычные формы обрядовости, связанные главным образом с игровой стихией, которая развёрнута очень широко, что даёт основание для ещё одного жанрового обозначения «Весны священной» — балет-игрище. В этом обозначении заложены и два оттенка, передающие особое своеобразие трактовки игрового начала как экстатического и воинственно-агрессивного.

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий, где своеобычие порождается столь присущими образному

миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка», цц.64—70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» — сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство. Вряд ли случайно вспоминалось Б. Асафьеву: *«Когда впервые исполнялась вещая мистерия Стравинского, становилось жутко от пронизывающего соприкосновения с сокрытой от ока людского таинственной работой стихийных “сил потайных”»* [06, 38].

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиевато-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонов производит впечатление заговаривания.

Важнейшим фактором магической ритуальности является остиная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз).

По-своему кудесничают странные, «чудные» форшлагги, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации — так, в эпизоде в цц.5—6 у гобоя, а затем английского рожка встречаем сразу четыре вида форшлаггов (помимо секундовых, скачками на терцию и кварту, а также двойной *do# — fa# — mi* или *fa — sib — sol*).

В том же эпизоде встречаемся и с концентрацией другого рода — одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы», среди которых выделим следующие:

- попевки с форшлагами у английского рожка;
- тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции;
- репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*;
- мерцающее колыхание сложных квартовых структур;
- всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные *arpeggiati*, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов;

- при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами.

Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям, и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности, отчётливее всего в специфических обрядах воинственных приготовлений.

Один из вариантов представлен в характере шествия, что с наибольшей полнотой и впечатляющей силой развёрнут в «Действие старцев — человеческих праотцев». Здесь на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) идёт неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в ц.133 до «обезумевших» трелей вопления в ц.134).

* * *

Другой составной частью «язычества» является пантеизм, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: *«На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землёй»* [69, 470].

Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений. В.Каратыгину казалось, что музыка этого балета *«хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов»* [27, 159].

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания — первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью». Этому служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (цц.48, 56) звучит трехоктавная трель флейт (в ц.56 — флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо

регистрового разброса, композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные приёмы — благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, рождается иллюзия звучаний, как бы исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» — это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее, по замыслу композитора, как «*рой дудок весенних*» [69, 470] — настоящее царство «деревя», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (своего рода пронзительный рожок).

Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность (прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота). Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пересвисту, гомону, клёкоту (их особенно много в первом Вступлении). Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности — это, конечно, тембры высоких деревянных духовых и прежде всего флейта во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлаги и морденты, причудливые фиоритуры, фигуративные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

Благодаря созданию пространственных эффектов, воспроизведению темброво-интонационной специфики пастушьих наигрышей и звукописанию различных форм природной среды явственно передавалось дыхание земли, брожение её соков. Ввиду обрётённого здесь чувства соприродности сознание приближалось к мысли о взаимосвязанности всего сущего, о включённости человеческого бытия в общий поток мироздания. Природная стихия воспринималась как извечная субстанция, всё порождающая и всё поглощающая, как некая всеобъемлющая почва, в которую уходит отживающее и на которой произрастает новое. Более того, возникало ощущение, что первичные и самые глубинные импульсы, ведущие к переменам в человеческом мире, исходят из недр всеобщей материи — то есть всё, что позже являет себя в

человеческой природе, так или иначе гнездится и вызревает в лоне матери-природы.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музыкальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой природе, находящейся у истоков новой эпохи. Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи.

В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический славяно-русский попевочный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (пралады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т.д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчеркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через «*грубые, неотёсанные массивы звучаний*» [04, 49], через «унисоны» в диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую рассогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и интональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец — через систему диковато-причудливых форшлагов (скачковых, двойных).

Завершая рассмотрение «язычества», отметим закономерность его возникновения, подтверждаемую тем, что отдельные черты и признаки соответствующей образности предвосхищались творцами предшествующей музыкальной классики.

Пожалуй, самые ранние элементы подобного находим в опере М. Глинки «Руслан и Людмила». Имеются в виду хор «Лель таинственный» из I действия, наполненный могучей, неудержимой силой и первозданной мощью, а также Марш Черномора и Лезгинка, где есть ростки той образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать варваристской или скифской. «Варваризмы», представленные здесь в нарочито огрублённом интонационном контуре и форсированной звуковой атаке, дали затем свои всходы в балакиревском «Ис-

ламею» и в оркестрово-хоровой сцене «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

Эта сцена получила хореографическую интерпретацию М. Фокина в 1909 году, и можно понять её сенсационный успех, предвещавший вторжение «язычества» в самое ближайшее время. Справедливо приводимое ниже суждение, в равной мере относящееся и к музыке, и к её балетной интерпретации. *«В грандиозном интонационно-динамическом нарастании, ведущем к кульминационному tutti, запечатлён образ первобытной стихии — грозной и радостной. Тема “первоистоков жизни”, образ “детства человечества”, противопоставляемые физическому и духовному упадку “усталой цивилизации” — вот что зазвучало в “Половецких плясках” Бородина — Фокина рубежа 1910-х годов и что было подхвачено в партитурах Стравинского и Прокофьева»* [53, 193—194].

На рубеже XX столетия скифски-варваристские тенденции неуклонно нарастают, что проиллюстрировали поздние оперы Н. Римского-Корсакова:

- величальный хор в центре I действия «Сказки о царе Салтане» — угловато-зычное интонирование в характере заклинания и с эффектом топота;
- антракт ко 2-й картине «Кашея Бессмертного» — скифские очертания мощной, властной, угрюмой силы;
- образ татар в «Сказании о граде Китеже» — грубый, воинственный и массивованный напор, хищный азарт насилия и глумления;
- свадебное шествие из III действия «Золотого петушка» — сильнейшее огрубление и примитивизация исходного материала, что, по мнению А.Кандинского, превращает этот эпизод в *«первый шедевр нового, красочно-экспрессивного, “варварского” симфонизма в русской музыке начала столетия»* [54, 42].

Как помним, открытый прорыв «языческой» образности произошёл в сцене «Поганый пляс Кашеева царства» из балета И. Стравинского «Жар-птица». С точки зрения вызревания подобной образности любопытно предвосхищение этой сцены в «Демоническом танце пружинных кукол» из балета П. Чайковского «Щелкунчик» (ключительный эпизод № 14): тот же зловеще-мрачный колорит и острый синкопированный рисунок, та же «дьяволиада» тритона.

Следующий этап в творчестве Стравинского — отдельные эпизоды в его балете «Петрушка». Во всей полноте характерные черты этого направления проявились в балетах «Весна священная» того же

автора и «Ала и Лоллий» Прокофьева (позже переработан в оркестровую «Скифскую сюиту»).

«Языческое» направление стало уникальным приобретением отечественной музыки. По-разному можно оценивать его нравственную подоплёку. Но, даже признавая присутствие немалых издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской истступлённости), трудно оспаривать тот факт, что оно было подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики. Основной его смысл состоял в отображении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъясления поднимавшихся на поверхность жизни скрытых сил и стремлений.

По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX века неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества. Видимо, сохранилась ещё нетронутая глушь, где гнездилась жизнь существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений, ведущих неосмысленное существование. В союзе с загадочными силами земли душа язычника творит свой магический обряд, кудесничает, волхвует, что на поверку означало брожение непознанных инстинктов. В конечном счёте, за всем этим стояло, с одной стороны, нецивилизованное, фовистское в человеческой натуре, а с другой — нечто сокровенно-архаическое, спрятанное в заповедных тайниках народного духа, уходящее в толщу времён.

* * *

Рассмотрев проявления изначального, связанные в музыке балета с действием таких факторов, как микропроцессы, стихийность и «язычество», обратимся к тому феномену образности «Весны священной», который был выше обозначен как *извержение «ядра» эпохи*.

Вспоминая о своей встрече с композитором, Р.Роллан утверждал: «*Стравинский приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей*» [67, 22]. В одном из ранних интервью композитора проскальзывает мысль о том, что в «Весне священной» он хотел передать «*воскресение зачатия всемирного*», добавляя о смысле музыкальной образности балета: «*Это — смута, неопределённая, глубокая, смута всемирного расцвета*» [67, 14].

В только что приведённых суждениях, помимо конкретно-специфических моментов, прослушивается и более общая мысль: в начале XX века зарождалась новая эпоха, и ощущение её истоков

сквозным образом пронизывает концепцию «Весны священной». Это чувство вызревало у композитора стремительно, но не сразу.

Главными вехами его раннего творчества стали балеты, и их стилистическая эволюция такова:

- «Жар-птица» (1909—1910) — сочетание статики русского академизма, рафинированного мирикусунизма 1900-х годов и проблесков нового в сфере негативной образности (с кульминацией в сцене «Поганый пляс Кашеева царства»);

- «Петрушка» (1910—1911) — «антиакадемизм» с компромиссным балансированием между классикой и современностью;

- «Весна священная» (1910—1913) — категорическое утверждение «авангардных» норм музыки XX века.

История создания «Весны священной» — это целая эпопея довольно длительного накапливания импульсов, зёрен, ростков, продолжительного внутреннего созревания новой звуковой реальности. Первые, поначалу чисто зрительные ассоциации появились в 1909 году, ещё до обращения к «Жар-птице». Исходный вариант сценария, принадлежащий Н. Рёриху, был сделан в 1910 году. Как свидетельствовал композитор, *«зародышем сочинения»* явилась тема, возникшая в момент окончания работы над «Жар-птицей» [04, 30].

Но ещё понадобилось пройти период «Петрушки», чтобы приблизиться к созданию «Весны священной». Только теперь Стравинский всецело отдаётся работе над давним замыслом, перешагивая все мыслимые и немыслимые для своего времени психологические и технические барьеры, что он прекрасно сознавал и сам, заметив по окончании эскизов «Весны священной» в 1912 году: *«Как будто 20 лет, а не 2 года прошло со времени сочинения “Жар-птицы”!»* [68, 467].

Как видим, история формирования образности и стиля рассматриваемого балета по-своему отразила процесс вызревания и мощного прорыва новой эпохи. То была её начальная фаза, чему в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова выброс сгустка-ядра, в котором был как бы спрессован огромный потенциал возможностей, рассчитанный на долговременную перспективу.

Самое непосредственное выражение это получило в форме исключительно мощного выплеска сил, взрыва энергии — и в её урбанистическом аспекте, и в варваристском облике, но чаще всего в синтезе того и другого, что порождало феномен «машинизированного язычества» (динамизм индустриальной эпохи, спаянный с первозданной свежестью чувств и стихийностью реакций массовидного существа).

Изначальная сверхэнергия — наиболее очевидная форма репрезентации столь характерной для «Весны священной» избыточности проявлений. Из других, внешне менее приметных моментов — доведенная до мыслимого предела вариантность как способность бесконечно множить исходную попевку, мотив, тему с их непрерывным, неистощимо изобретательным видоизменением, в чём проявилась и поразительная щедрость, и особого рода жажда неповторяемости.

Изобилие возможностей, избыточность сил и проявлений нашли преломление и в массе всякого рода открытий, заявленных в партитуре «Весны священной». Здесь есть открытия, сделанные на уровне целого художественного направления; важнейшее из них — фольклоризм XX века, основные принципы которого состояли в обращении к новым, неизведанным пластам народного творчества, в полной свободе их использования (подчинение индивидуальной манере композитора, авторизация) и в их разработке на базе новейших композиционных средств, что приводило к оригинальному синтезу «архаика — модерн».

Есть здесь и множество открытий в области музыкальной технологии: выдвижение на передний план метроритмических факторов (регулярность, иррегулярность и их взаимодействие, раскрепощение размера, оstinato техника), полиаккордика и политональность, резкие контрасты предельно плотной и предельно разреженной фактуры и т.д. Воздействие данной партитуры не ограничилось ближайшими десятилетиями, в ней намечались и существенные черты авангардного мышления второй половины XX века — кластерные образования (см., к примеру, вертикаль в цц.42 и 201), сонорно-шумовые эффекты (ц.38), предвосхищение алеаторики (цц.10—11).

Эвристический потенциал, заявленный на заре современной эпохи в «Весне священной», был настолько велик и настолько многое определил в дальнейшем развитии искусства, что партитуру этого балета с полным основанием можно считать манифестом и катехизисом музыки XX века. Здесь программировалось (хотя бы в виде эскиза) практически всё существенное из того, что стало характерным для новейшего композиторского мышления. Среди «взрывов» музыки начала XX столетия (произведения Ч. Айвза, Б. Бартока, А. Веберна, С. Прокофьева, А. Шенберга) то был самый крупный и мощный, более чем что-либо другое открывший шлюзы художественного радикализма.

Исключительный заряд обновления, заложенный в данной паритуре, был неизбежно связан с резким качественным скачком, с прерывом преемственности, с отрывом от предшествующей традиции, так что Стравинский имел веские основания для того, чтобы сказать: «*“Весне священной” почти ничего не предшествовало непосредственно*» [01, 26].

О чём же возвещал этот, по выражению Б. Асафьева, «*гениальный бросок в будущее*» [04, 254]? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия. То был гигантский бродильный котёл, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие из почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос.

В какой-то степени эту ситуацию выразил один из самых первых откликов на исполнение музыки балета: «*Мы были немые, сражены до глубины души, как после урагана, пришедшего из глубины веков и пустившего корни в нашу жизнь*» [79, 37]. Не в меньшей степени происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В. Каратыгин справедливо отмечал в этом произведении «*вулканический темперамент*» [37, 159].

Однако вновь и вновь приходится констатировать, что извержение это остриём своим было нацелено на выявление комплекса агрессивности как одного из важнейших импульсов начинавшего свой путь XX столетия. На поверхность существования вырвался джинн тёмных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового брутализма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

Так в обиход прошлого века входила идея безумного мира, и свидетели первых исполнений балета, ещё не прошедшие «курс адаптации», называли вещи своими именами, квалифицируя музыку Стравинского как «*безумие*» и добавляя характеристики «*отвратительная*», «*грубая*», «*безобразная*» [12, 136].

Разумеется, отнюдь не всё в «Весне священной» сводится к столь однозначным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому началу. И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в при-

вычном значении слова: лирическая экспрессия, тонкость, душевная теплота, подчас даже оттенок идилличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм (в наиболее развёрнутом виде всё это предстаёт во Вступлении к Части второй).

Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолётные блики, выступающие в роли кратковременных оттеняющих моментов среди тотального буйства агрессивной энергии. Эти осколки позитивно-гуманного всякий раз сметаются напором массово-внеличной стихии.

Следует упомянуть и о характерной метаморфозе, которую обычно претерпевает в «Весне священной» игровая настроенность: в любом своём появлении ей уже с самого начала присущ воинственный пыл, и в ходе развёртывания она эволюционирует только в одном направлении — наполняется всё большим напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая грозный, устрашающий характер.

Необходимо признать, что отмеченный процесс вытеснения является в контексте «Весны священной» совершенно закономерным. Основные свидетельства тому — срастание дополняющих типов образности (лироэпической, игровой, патриархальной) с главенствующими (урбанистика и агрессивность), выведение всего из природной среды, дающей исходный импульс происходящему в человеческом мире, и общая объективно-внеличная настроенность.

Из свидетельств объективной закономерности воссозданного в «Весне священной» комплекса агрессивности ограничимся двумя контрастными. Первый из области сугубо творческой и состоит он в том, что процесс сочинения балета осуществлялся как бы помимо воли автора, недаром Стравинский сравнивал себя с сосудом, сквозь который прошли идеи и образы этого произведения [65, 153], так что было бы неуместно видеть в них некое сугубо субъективное измышление композитора.

Другой аргумент — из сферы внемузыкальной. Речь идёт о бесчётных параллелях из общественно-политической жизни, доказывающих справедливость предложенного в «Весне священной» взгляда на XX век как эпоху тоталитарных режимов, милитаризма и смертоносных катаклизмов. Искусство — самый чуткий барометр происходящего в человеческой истории, поэтому не случайно появление данной партитуры в прямом преддверии Первой мировой войны. А. Блок, писавший о том времени в связи с созданием своей поэмы «Возмездие»

(1910—1911), говорил словно по адресу «Весны священной»: *«Уже был ощутим запах гари, железа и крови... Мир, готовившийся к неслыханным событиям, усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы»* [08, 271].

Весь ход проделанного анализа подводит к итоговой мысли о парадоксальной двойственности рассмотренного произведения.

С одной стороны, главным в своей идейно-содержательной сути «Весна священная» нацелена на высвобождение стихийных, тёмных и слепых инстинктов, на утверждение примата грубой силы, если угодно — диктата силы, права сильного. Причём, кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века, как вандалистское сладострастие попражня и уничтожения. Созданием своего произведения Стравинский констатировал крушение привычных представлений о гуманизме, возвестив «нашествием гуннов» новейшей генерации предстоящий пир одиозно-варварских проявлений и деформаций. В этом смысле «Весна священная» — художественный «монстр».

С другой стороны, перед нами неоспоримый шедевр, одно из высших приобретений человечества в области музыкального искусства. Его художественные достоинства состоят в исключительной яркости и силе образов, в неотразимой свежести, остроте и щедрости красок, в захватывающе буйном и властном темпераменте. Акцентированно и совершенно по-новому поданная национально-русская самобытность органично соединяется здесь с разработкой глобальной проблематики начала XX века — славянское «язычество» послужило в данном случае великолепным резонатором важнейших общечеловеческих процессов.

Наконец, невозможно переоценить новаторское значение «Весны священной»: утверждая принципиально иной тип музыкального мышления, эта партитура (по крайней мере среди масштабных композиций) являлась для своего времени форпостом художественного развития — именно через неё, более чем через что-либо другое, музыка во всей отчётливости открывала для себя новую эру. И если бы нам предстояло выбрать из художественной продукции начала XX века самое показательное и эпохальное, вероятно, многие указали бы на «Весну священную». Следовательно, отразились в ней не «случайные черты», а то, что связано с магистралью жизненной реальности нового времени.

Указанная двойственность так или иначе, неоднократно и различным образом фиксировалась в слушательском восприятии. Чрез-

вычайно любопытны в этом отношении отклики на первые исполнения балета. К. Дебюсси: *«Наше проигрывание на рояле “Весны священной” свежо в моей памяти. Оно преследует меня как прекрасный кошмар, и я тщетно пытаюсь воскресить полученное впечатление ужаса»* [65, 92].

Р. Роллан признавался, что встреча с «Весной священной» была для него *«самым сильным музыкальным потрясением... У меня было впечатление, что варвар попирает ногами всю святую музыку прошлого, всё то, что мы чтим, но прорубает топором ворота в новый мир»* [43, 137].

А. Онеггер сравнивал появление «Весны священной» с взрывом атомной бомбы, *«опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль»* [49, 180]. Подчеркнём, что в данной метафоре заложены по крайней мере три смысла: потрясение основ музыкального искусства, прорыв новых жизненных сил в форме бурного извержения, агрессивная суть самого явления.

Кстати, очень любопытно сопоставить сказанное К. Дебюсси с тем, что примерно в те же годы отмечал В. Каратыгин в отношении творчества А. Шёнберга. Утверждая, что в произведениях этого автора *«совершается коренная перестройка всех законов мышления музыкального»* и оценивая ряд страниц как несомненно гениальные, критик говорит о парадоксе: *«Эта музыка неотразимо влечёт к себе, своеобразная, глубокая, мистическая. Но она страшная. Более страшной музыки не сочинял ещё доныне ни один композитор на свете»* [38, 116—117].

Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон. Одно дело констатировать её *«яростные варваризмы»* [46, 173] — подобная характеристика воспринимается достаточно нейтрально, поскольку действует эффект отстранения в связи с выходом в условный мир художественной образности (именно в таком ракурсе и рассматривают обычно произведение Стравинского). Но совсем другое дело, если попытаться спроецировать звуковой мир данного балета в реальное измерение, в плоскость изображённого объекта как такового. Тогда окажется, что можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением художественного порядка (это эстетика) и вряд ли мыслимо с восторгом отнестись к запечатлённой в балете действительности (это этика).

Однако как бы там ни было, свою историческую задачу Стравинский выполнил блистательно, поведав жестокую, но глубинную

правду о рождавшейся эпохе. Можно усматривать в его партитуре излишний радикализм и образную гиперболизацию, но даже если это и так, то понадобились они для того, чтобы ярко высветить буйственную мощь нового времени и чтобы беспощадно обнажить его негуманный лик. Таким, по свидетельству «Весны священной», был грозный исток XX века.

Очерк третий. После «Весны»

Русский период, как период интенсивнейшей и кардинально новой разработки национального начала, продолжался у Стравинского относительно недолго, около десятилетия, и разворачивался он в основном в 1910-е годы. Как раз на это десятилетие приходится и основная фаза развития одного из самых важных направлений мировой музыки начала XX века.

Имеется в виду *неофольклоризм*. Это понятие с приставкой *нео* призвано обозначить *новый* характер взаимоотношений композитора и фольклора — новый в сравнении с тем, что наблюдалось в этой сфере до XX столетия. Новое состояло в следующем:

- полная свобода, с которой композиторы оперировали фольклорным материалом или тем материалом, который они создавали по моделям народного творчества;
- столь же свободное применение средств и приёмов новейшей композиторской техники;
- преимущественное обращение к тем пластам фольклора, которые до этого не использовались в академических жанрах (чаще всего архаичные или, напротив, совсем недавнего происхождения).

Все эти основополагающие принципы наилучшим образом реализованы в принадлежащих Стравинскому сочинениях подобного плана, и он по праву считается ведущим представителем неофольклоризма начала XX века.

После создания первых трёх балетов, среди которых радикальной новизной разработки национального начала выделились «Петрушка» и особенно «Весна священная», Стравинский ведёт интенсивный поиск возможностей воплощения новых граней «русского мира». На данном этапе, после начала Первой мировой войны, он шесть лет жизни провёл в Швейцарии, которая была нейтральной страной.

Это было время ещё продолжавшегося активного интереса композитора ко всему отечественному, в том числе и в его фольклорной составляющей. Тексты к целому ряду своих замыслов он находит в антологиях русской народной поэзии А. Афанасьева и П. Кириевского, что послужило основой для таких опусов, как «Свадебка», «Прибаутки», «История солдата», «Кошачьи колыбельные», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», детские песни «Тили-бом», «Гуси-лебеди», «Медведь» и др.

В их ряду и **«Четыре русские крестьянские песни»**, с подзаголовком «Подблюдные» (1918). Столь характерное для Стравинского

своеобычие музыкального выражения представлено здесь на пределе. Это начинается с того, что данное сочинение по фактуре задумано в «формате» деятельного диалога женских голосов с хором медных духовых, трактованных как роги, горны, дудки и создающих ощущение простора, большого пленэра. Первозданную свежесть звучания усиливает архаика кратких попевок и эффект звонких певческих закличек, поддержанных взлетающими ввысь инструментальными «руладами».

Ещё один, причём во всех отношениях неожиданный образец *своеобычия* — обработка песни «Эй, ухнем!», которой композитор откликнулся на революционные события в России 1917 года, продолжив тем самым инициативу своих непосредственных предшественников, когда в пору Первой русской революции появились оркестрово-хоровые фрески Н. Римского-Корсакова («Дубинушка») и А. Глазунова («Эй, ухнем!»).

Известный напев он во многом подчинил варваристской манере, придав ему архаизированный колорит с фовистскими чертами. Разворот народной силы передан здесь через угловато-зычное интонирование преимущественно в нижних регистрах (господство грузных тембров — низкие валторны, тромбоны, туба, литавры, большой барабан, там-там). Это разворот силы медленно-тяжёлой, но грозной, что ощущается в общей угрюмо-ощетинившейся настроенности, в исполинских перекатах фактуры и особенно — в кульминационных вскипаниях динамики, когда активно подключаются высокие духовые.

* * *

Только что рассмотренные «песенные» опусы давали разные грани «язычества», и его второй после «Весны священной» кульминацией стала хореографическая кантата «Свадебка». Её замысел и название возникли ещё в 1912 году, многое было написано в 1914-м, первое исполнение предполагалось в 1916-м, однако доработка произведения затянулась вплоть до 1923 года.

Основные затруднения состояли в выборе инструментария: оркестра по типу партитуры «Весны священной» композитор продвигался к камерному составу, которым он удовлетворялся в «Байке», чтобы затем остановиться только на группе роялей и ударных.

В конечном счёте за всем этим стояло следующее: Стравинскому потребовалось прожить в урбанизированной Европе около десяти лет, чтобы «с последней прямотой» (воспользуемся строкой О.Мандельштама) воплотить задуманное, связанное с идеей парадок-

сального сращивания современно трактованной языческой стихии с динамизмом «железа и стали» индустриальной эпохи.

Согласно либретто, составленному композитором, четыре картины в своей последовательности дают все этапы свадебного обряда:

- «У невесты» — расплетение косы;
- «У жениха» — родительское благословение;
- «Проводы невесты» — её выкуп;
- «Красный стол» — свадебный пир.

Однако при внешнем соответствии устоявшимся патриархальным канонам русских свадебных обычаев по своей музыкальной сути воссоздаваемое действо очень далеко от традиционных представлений. Так или иначе это оговаривал и сам автор.

Я хотел сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освящённых в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновился этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими как мне заблагорассудится.

В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб — этнографические вопросы занимали меня очень мало.

Я сочинял музыку, ничего не заимствуя из народных песен, за исключением одной фабричной песни в последней картине, которую я повторяю несколько раз на различные тексты: «Я по пояс во золоте обвилась», «Постелья моя, караватушка» [71, 163—164].

И опять-таки «несоответствие»: певческий пласт внешне как будто представлен достаточно дифференцированно (солисты, ансамбли, хоровое *tutti*), однако безусловно господствует массовое, причём в облике некоей первородной людской общности, пребывающей вне индивидуально-конкретного, утверждающей надлично-архетипическое. Но мало этого — в её обрисовке всячески подчёркиваются черты особого рода фовистской угловатости и неприкрашенности, что особенно ощутимо на кульминациях экстатического характера, напоминающих ритуалы группового радения со свойственным им приматом инстинктивно-магического.

Это языческое базируется на архаике заплачек и причетов, заговоров, закличек и заклинаний (попевочный материал в основном трихордного состава), на специфических декламационных формах приговаривания, истового голошения, разного рода восклицаний и вскрики-

ваний, что «сдобрено» фонетикой старинного народного говора с присущим ему обилием анахронизмов и диалектизмов.

Всему только что отмеченному как бы противопоставлен пласт инструментальной фактуры: четыре рояля и шесть групп ударных, причём фортепианная звучность трактована как сугубо ударная. И композитор был совершенно убеждён в правомерности такого выбора.

Эта звуковая комбинация являлась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки, поскольку у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать [71, 162].

Инструментальным партиям по преимуществу присущ либо звеняще-стучащий колорит, выдержанный в тонах чёрно-белой «графики», либо грохочущий натиск энергетического прессинга. В любом случае налицо первичность ритма с характерной для него остротой импульсивно-синкопированных рисунков.

Иногда может показаться, что этими средствами воспроизводится некий тотем, идущий от варварского идолопоклонничества, однако на самом деле перед нами жёстко сконструированный «скелет» урбанистической моторики с её холодной, отчуждающей аскезой. Не случайно сам Стравинский со всей откровенностью определял избранный им инструментальный состав как *«совершенно однородный, совершенно безличный, совершенно механический»* [65, 168].

Эта экспансия механического, внечеловеческого, олицетворяющая радикальные проявления динамизма современной эпохи, определила доминирующий концепт «Свадебки»: крестьянски-аграрное, представляющее здесь в языческом облике, неуклонно втягивается в водоворот индустриальных реалий, в меру возможного адаптируется к ним и срастается с ними, порождая причудливый стилизованный синтез фольклоризма и урбанистики. Причём в ходе этого процесса не раз прослушивается стон людской массы, бредущей под бичом армады актуальной действительности, но колокольное завершение кантаты, как натуральный символ непреходящего, подаёт знак надежды на лучшее.

* * *

В разработке национального начала Стравинский русского периода вёл интенсивнейший, разноплановый поиск, предлагая целый веер неожиданных творческих решений. Ярким свидетельством этому могут

послужить **Три пьесы для струнного квартета** (1914), где всё основано на чрезвычайно заострённой обрисовке моделируемых характеров, на утрированной подаче их свойств, на гиперболизации, доводимой до гипертрофии, что придаёт необыкновенную выпуклость каждому из трёх резко контрастных портретов.

В отдельных изданиях партитуры фигурируют названия «Танец», «Эксцентрик» и «Песнопение». Безусловно соглашаясь со вторым из них, позволим себе, исходя из содержания музыки, заменить заголовки первой и последней пьес: «Деревенщина» и «Святоша».

Первая зарисовка основана на примитивизации фольклорных прототипов, нацеленной на пародийное воспроизведение игры ансамбля сельских музыкантов, делающих своё дело неумело и явно под хмельком. Вот откуда назойливость «гудошного» наигрыша под волынку, отражение народной исполнительской манеры, имитация игры вразброд с рассогласованностью динамической шкалы, с внедрением тритоновой «занозы» пралада-тетрахорда *cis* в пралад-тетрахорд *G* и с искусно воспроизводимой «фальшью».

Так складывается сценка разбитного пляса с площадным оттенком, за которой чувствуется сочная, но грубая и сугубо материальная плоть простонародной жизни с её однообразием и чертами косности. При этом на память невольно проходит аналогичная по замыслу моцартовская «Музыкальная шутка», известная также как «Секстет деревенских музыкантов».

Во второй пьесе причудливость, доводимая до экстравагантности, базируется на исключительной апелляции к особенному, своеобразному. Специфичность настроений, выражаемых главным образом через зрительно осязаемую характеристическую позу и мимический жест, усиливается их мгновенной сменой: неожиданные броски от лукавства к ироничной гримасе, от забавной мины к вздорной выходке, от обиженности к экспансивному наскоку, чему соответствует сцепление разнохарактерных мотивов протяжённостью всего от двух до шести звуков.

Всем этим высвечена не столько «экстраваганца» чудаковатого существа, сколько нервно вибрирующая гамма интеллектуального жизнеощущения с его парадоксальным изломом и повышенной чувствительностью реагирования.

Третья пьеса — ещё один остро наблюдательный взгляд художника. Стравинский использует типичнейшую атрибутику молитвенной псалмодии и «по тексту» перед нами само смирение, набожность, благостная отрешённость от мирского. Однако сразу же обращает на себя

внимание преувеличенность выражения: слишком елейно благочиние, в нарочитом архаизме речений чувствуется оттенок гнусавости, а в тоне есть что-то затаённо-шипящее (передаётся игрой у грифа).

Более того, приходится говорить о фальши, причём фальшь в переносном смысле слова базируется на фальши буквальной, создаваемой постоянным полифункциональным «загрязнением» вертикали и непрерывным внедрением «свербящих» малых секунд, больших септим и малых нон. В результате подобных деформаций возникает подтекст, «двойное дно» образа, позволяющее видеть за всем этим маску лицемерия, ханжество воспроизводимого молебна.

* * *

Обращаясь к сфере национального, Стравинский каждый раз выдвигал неординарные и неожиданные модели её претворения, что особенно заметно в его театральных опытах. Так, в частности он активно возрождал интонационно-жанровые формы, связанные с давно исчезнувшим искусством скоморохов. Скоморошина в различных её обликах в обилии рассеяна по многим его произведениям (см., к примеру, Три пьесы для кларнета *solo*, 1918), но в сказочном представлении **«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»** (1916) композитор дал и целостную реконструкцию скоморошьего действа.

Скоморошья традиция фрагментарно заявляла о себе в ряде русских опер («Аскольдова могила» Верстовского, «Вражья сила» Серова, «Князь Игорь» Бородина, «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова), но в столь сублимированном виде, как у Стравинского, она предстала впервые. В его «Байке» (так до XVII века именовалась всякая сказка) это начинается с построенной композитором лексической канвы, которая перенасыщена «кондовой» стариной и просторечной «натурой», что складывается в некий фольклорный «сленг»: *сижу на дубу, отымите меня, чаво маеишься, спущайся-ка, хочут, здесь, откуль, усё* и т.д.

В собственно музыкальном плане в основу положены погудки, прибаутки и присказки, перепляс и инструментальные отыгрыши, а также различные речевые формы (от скороговорки и выкрика до истошного вопления). Используются и общераспространённые жанры (например, колыбельная), но непременно с соответствующим шаржированием, особенно при этом утрируются черты витийственной церковной псалмодии-речитации.

Свою лепту вносит специфическая фоника. Стравинский трансформирует окраску певческих голосов, «загоняя» их порой в слишком высокий или низкий регистр, часто используя фальцет, гиперскачки

или «спецэффекты» типа пронзительного визга. То же и в инструментальной палитре, где всевозможные искажения тембровой характерности призваны имитировать нечто урчащее, бурчащее, булькающее, рычащее (примечательно также тремолирующее звучание цимбал, живо напоминающее тренькание балалайки).

Всё отмеченное служит воспроизведению атмосферы озорства, занозистого пересмешничества, когда многое подаётся с особой бойкостью, на гудошный лад и разбитной манер, с шутовским гротеском, с затейливыми вывертами и как бы импровизируя, что являлось непременной чертой искусства скоморохов. Разумеется, перед нами его модернизированная и заведомо «авторская» версия, о чём в том числе свидетельствует острота политональных наслоений.

Целое складывается в шумную, цветисто-пёструю, терпкую по звуковому колориту бурлеску, персонажи которой в лицах и голосах «бают байку», начинённую броскими эффектами разного рода «встрясок» и переполохов. Столь свойственное Стравинскому тяготение к «театру представления», в его противопоставлении «театру переживания», нашло здесь, пожалуй, самое яркое выражение.

Условность происходящего в этой пантомиме с пением подчёркнута разделением функций играющего и поющего актёров, причём певцы находятся в оркестре, который, по замыслу композитора, должен находиться вместе с актёрами-танцовщиками на сцене. Развивая эту идею, он позднее оговаривал относительно постановки «Свадебки» следующее.

Мне хотелось показать рядом с актёрами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия. Исходя из этого, я хотел расположить оркестр на сцене, оставив свободную площадь для движения артистов. Меня несколько не смущало, что артисты на сцене будут в однородной одежде русского покроя, а музыканты — в современных вечерних костюмах. Напротив, это вполне отвечало моему замыслу создания маскарадного «дивертисмента» [70, 164].

Представленчество «Байки» состоит в её абсолютно игровой настроенности и чисто смеховой сути. И если в словесной канве можно усматривать оттенок поучительности, морализаторства (сатира на алчность) или элементы серьёзной подоплёки (общипывание Петуха, смерть Лисы), то музыкально-сценический нарратив совершенно перекрывает подобное потоком забавы-потехи, зрелищность которой несо-

мненно имеет ярмарочно-балаганный генезис. Характерно одно из авторских обозначений жанра «Байки»: «*Буффонада для уличных подмостков*» [70, 159]. А однажды композитор обмолвился о ней и так: «*Моя балаганная басня*» [65, 162].

Сделанное И. Стравинским в сфере музыкального скоморошества нашло продолжение в отечественном искусстве 1920-х годов (наиболее примечательна «шутейная сюита» Ю. Шапорина «Блоха») и особенно в 1960—1970-е (оркестровые композиции «Концерт-буфф» С. Слонимского и «Озорные частушки» Р. Щедрина, оратория В. Гаврилина «Скоморохи» балет Б. Тищенко «Двенадцать», опера К. Волкова «Мужичий сказ» и т.д.).

* * *

Как уже можно было убедиться, временная шкала моделей национального простиралась в творчестве И. Стравинского от доисторической старины до совсем недавнего прошлого. В ряду образцов второго рода — «**Мавра**» (1922), написанная по поэме А. Пушкина «Домик в Коломне».

Авторское обозначение её жанра традиционным *опера-буффа* приемлемо здесь только в самой общей форме, поскольку для этого произведения неизмеримо важнее совершенно конкретный ориентир — *водевиль* в его русской версии, с той лишь разницей, что, в отличие от театрального спектакля с песнями, романсами и танцами, перед нами представление сплошь «на музыке».

В остальном это именно свойственная водевилю *комедия положений* с хитроумной, запутанной интригой и полуанекдотическими ситуациями, но комедия, адресованная широкой публике и потому по сути своей совершенно неприязательная, что довольно неожиданно для Стравинского. И соответственно он опирается на самый что ни на есть «демократический» звуковой материал.

Пёстрый «ассортимент» исходных источников начинается с бытового романа, в том числе с отголосками «цыганщины» и так называемого жестокого романа. А далее следуют:

- молодецки-ухарские мотивы воинского чина;
- смешанные крестьянски-городские распевы, временами соприкасающиеся с частушечностью;
- плясовые ритмы, включая «новомодные» кадрили и танго;
- штампы духовой «садовой» музыки и прижившиеся в русском обиходе отдельные обороты итальянских оперных арий.

Всё названное подаётся очень раскованно, «по-свойски», передавая нравы мещанской среды (согласно либретто, действие происходит на окраине Петербурга).

Но, разумеется, Стравинский не был бы Стравинским, если бы, создавая эту достаточно добродушную буффонаду, не привносил в неё долю гротеска. Ходовые свойства водевиля подаются в шаржированном освещении, с хорошо заметной утрировкой его характерных черт. Один из ярких штрихов пародийности находим в приближении к развязке, когда гусар Василий (тенор) под видом Кухарки в своём монологе любовных мечтаний пускается в сопрановые фиоритуры.

Тон подобной настроенности задаёт открывающий оперу романс Параша, и драматургическая роль этого зачина подтверждается его реминисценциями в последующем. Уже сам по себе вокальный распев содержит в себе нечто двойственное: девически нежное и вместе с тем скрыто разгульное (с «придыханиями», идущими от жестокого романса).

Но самое главное состоит в том, что мелодическая выразительность этого распева с его гибкой метрикой на 3/4 и 5/8 выступает в сопряжении с примитивным аккомпанементом духовых на ходовой ритмоформуле «бас — аккорд», неукоснительно выдерживающих двухдольный размер. И вдобавок ко всему сопровождение построено только на гармониях тоники и доминанты, чередование которых не совпадает с функциями мелодической линии.

Возникающий при этом комедийно-саркастический эффект особенно очевиден в сделанной композитором транскрипции данного номера для скрипки и фортепиано под названием «Песня русской девушки».

В отношении всевозможных «рецептов» пародирования имеет смысл процитировать подборку наблюдений над «Маврой», сделанную К. Саквой.

Это то непрестанная переменчивость метра, то прихотливая ритмика, то внезапно появляющиеся причудливые «завитки» мелодии, то заведомо неправильные ударения и группировки слов или нарочитое выделение какого-либо не имеющего значения слова, то преувеличенная чувствительность выражения, то неожиданные ладовые сопоставления или «соскальзывание» на полутон вниз, напоминающее звучание граммофона с незаведённой пружиной, то сочетание изящной фактуры и неуклюжей последовательности аккордов, не попадающих на своё место, или прозрачной инструментовки и впечатления духовой музыки [57, 338].

Из сказанного в этом и в предыдущих очерках, можно судить, насколько интенсивную разработку национального начала вёл И. Стравинский по самым различным направлениям. Определённый итогом его исканий явилась симфоническая поэма «**Песнь соловья**» (1917), поскольку в образно-тематическом отношении она носит как бы суммирующий характер.

Создавалось это произведение композитором на основе материала его оперы «Соловей». Опера писалась с большим перерывом, что существенно повлияло на её облик.

I действие было начато в 1907 и закончено в 1909 году, то есть в самом начале творческого пути композитора, когда его индивидуальный почерк ещё не определился и находился в общем русле русской музыки 1900-х.

II и III акты сочинены в 1913—1914 годах, когда Стравинский уже был автором балетов «Петрушка» и «Весна священная», снискавших ему мировое признание. Возникли эти два акта в условиях бурного обновления отечественного музыкального искусства, что весьма отличает их от I действия.

Стремление к воплощению нового национального стиля оказалось настолько сильным, что, дописывая оперу, композитор буквально физически не мог вернуться к изысканно-эстетизированному, несколько приглаженному стилю I акта и создал остальные два в совершенно ином ключе («язычество» и скомороший лубок в пестрой смеси с условной ориентальностью и конструктивно-урбанистическими элементами).

Вот в чём причина «тканевой несовместимости» одновременно создававшихся частей оперы. И дело не только в стилистической несогласованности. В адрес I действия в исследовательской литературе нередко слышатся справедливые нарекания: *«Весь характер несколько безжизненно-искусственный... Композитор довольствуется эстетски салонным стилем. Эстетство I действия узкое, малоперспективное»* [59, 96, 97].

В сравнении с театральным вариантом, симфонической поэме «Песнь соловья» присуще эстетико-стилевое единство, обусловленное тем, что композитор сознательно основал её на материале только II и III актов оперы, написанных в новой манере и совершенно однородных, как отмечал это сам Стравинский [70, 114].

Кроме того, при переработке для оркестра он сконцентрировал внимание на ведущем тематизме и сумел подать его в инструменталь-

ных тембрах более красочно и выпукло, поэтому в данной версии произведение оказалось художественно более значительным, что зафиксировано и в авторской оценке: «Считаю, что *“Песнь соловья”* — одна из наиболее удавшихся мне пьес» [67, 30].

Можно сослаться также на мнение Б. Асафьева, который находил в рассматриваемом опусе *«одно из живописнейших и красочнейших произведений русской музыки»* и отмечал, что *«в ряду партитур Стравинского (*“Жар-птица”*, *“Петрушка”*, *“Весна священная”*, *“История солдата”*) *“Песнь соловья”* является самой фееричной и сказочно-заманчивой, если не самой сильной по выразительности»* [06, 81].

Сказанное заставляет предпочесть данное сочинение опере и побуждает рассмотреть именно его, тем более что в концепционном отношении оно вполне самостоятельно.

Определяющее качество содержания симфонической поэмы *«Песнь соловья»* — мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального.

Основные из них — жанровая натура, «скифство», жизнь подознания, сказочно-инфантильное начало. Причем всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что в отличие от оперы *«Соловей»* симфоническая поэма *«Песнь соловья»* способна произвести впечатление двойника сочинений типа *«Весны священной»*.

* * *

Не столь очевиден дух первозданности в *жанрово-характеристической сфере*. Может показаться, что перед нами просто зарисовки празднества. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьем» переноса прямо в партитуру.

Отсюда осязаемая конкретность *«шумства»* (воспользуемся неологизмом А.Н. Толстого из его романа *«Петр I»*) — *«шумства»* праздной толпы, переданного через мельтешащий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с ц.44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных переборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации.

Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета *«Петрушка»* (1911) и раннего оркестрового опуса

«Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идёт о скомошине.

Её «инъекции» привносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитной оттенок (помимо названных разделов — цц.25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погуток, гипертрофированные скачки, специфические инструментальные приёмы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характеристичность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скомошества.

«Скифство», как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот. Для его обозначения воспользуемся понятием-анахронизмом «азиатчина», которое соответствует одному из устаревших значений слова *азиат* — *грубый, отсталый человек* [48, 18].

В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определённого колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», ц.18) перекрещивается с упоминанием соседней Японии, откуда завезён искусственный соловей.

При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о подобном рода Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» — хрупкая утончённость акварельных красок (см. в ц.22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арф).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка пометить соответствующий колорит для того, чтобы вывести к действительно существенному — той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной природы, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о

своей «*татарской породе*» говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноимённой оперы Прокофьева, которая создавалась годом раньше «Песни соловья».

Для музыкального искусства обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдальбливаемой II ступени) и в портрете Шахрияра из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и образа татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж», а непосредственно перед появлением рассматриваемого произведения — в характеристике Арапа из «Петрушки» и в некоторых фрагментах из «Весны священной».

В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстаёт с натуралистической обнажённостью, выходя на поверхность вначале в разделе с ц.16, а затем в его репризе (ц.61) с отголосками в эпизодах цц.71, 77.

Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff, molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (ц.71) — вот из чего складывается формула грубо напирательной силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но, тем не менее, грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдаёт ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

* * *

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» *жизнь подсознания*. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями.

Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани. В непосредственных связях с заповедной природой предстаёт и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрема, забытьё,

сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного» брожения.

В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение — ц.68, последнее — ц.96). Многое в ней идет от колорита вечерних зорь — сумеречных, сопряжённых с насторожённым затишьем, с зыбкостью и невняtnостью настроения. В остальном «зоревая тема» созвучна всей музыке забытья.

Впечатление расплывчатости создаётся благодаря двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации.

Нейтрализована горизонталь — всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф.

Нейтрализована вертикаль — этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью.

Нейтрализован и лад — опорный квинтаккорд фона (*lab + mib + sib + fa*) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука (*sib* и *fa*), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*.

В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колыбельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевшим» характером.

В других эпизодах музыки дрёмы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчётливее благодаря подчеркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в ц.39 — *sol* флейты и малого кларнета на фоне бликов челюсты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф).

Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непроизвольного вздрагивания. Оно может напоминать легкую дрожь, пробегающую по телу — в виде эксцентричных скерцо-каприсов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с ц.81).

Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоревой теме» фон основан на сопряжении двух ритмиче-

ских рисунков в размере 3/8 с синкопой на второй шестнадцатой — этот импульсивный «щелчок» и дает имитацию вздрагивания (как бы дергаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытии становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднодостижимого — жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра».

Наиболее приемлемый эквивалент этому потаённому миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там — дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман — в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод ц.72 — «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом).

Разумеется, за творимым «дремучим» действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования (помимо названных разделов см. также цц.39—43, 58—60).

* * *

И в качестве суммирующего фактора выступает *сказочно-инфантильное начало*. Дело в том, что, раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудным», диовинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», цц.58—60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет, да проглянет отнюдь не взрослое.

Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится.

Витания и причуды детской фантазии чаще всего остриём своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в

двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое — ц.13, второе — ц.38 (с обозначением «Песня соловья»).

Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре — на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур. Импровизации флейт — верх затейливости, прихотливости: они поистине предстаёт как «волшебные флейты»!

В этих импровизациях, а также в истончённости сплошь индивидуализированных тембров, чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинён в данном случае претворению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты.

Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века.

Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который предстал перед человеком того времени как бы заново.

Ощущение это было и субъективным, но в определённой степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступавшая в свои права современная эпоха несла с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений.

Вот в чём видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус. Гедонистический посыл ведёт к безусловной доминанте незамутнённых, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер.

И если всего единожды (перед ц.58) возникает эпизод стоновопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьёз или просто розыгрыш.

Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике — ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скomorошых, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов).

Мир предстал полным чудес, таким коробом дикувинок, поток которых поражал красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора «*восхитительная мозаика*» [06, 81] в своей мно-

госоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпостроение.

Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трёх до десяти). Общее число структурных элементов — 46. Вдобавок ко всему, многие микроэпизоды расчлняются на ряд фрагментов. Показательно, что заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр.

Предотвратить превращение этого неописуемого множества в хаотичную груду «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта Римского-Корсакова и доведённое Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности.

* * *

Но, помимо великолепной комбинационной техники, в качестве скрепляющего фактора действует весьма определённая смысловая траектория: от динамизма праздничного действа, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья.

Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с ц.44) идёт стремительное драматургическое *diminuendo* — вначале ввиду резкого сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с ц.44, раздел с ц.16 и его реприза с ц.61), а затем посредством рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» — ц.77 и перед ц.96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости — поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоёвывает себе большой раздел (ц.39—43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с ц.58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству.

На всем протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчеркнутый в частности резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой. Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (ц.96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения — постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках: *Tranquillo, Più tranquillo, Encore plus calme; dolcissimo, con sordino, comme un echo; morendo, p, più p, pp.*

За движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах превалируют сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности, от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь.

Видимо, не случайно выделена «зорева́я тема» — тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворённости, вдумчивости, единственная тема, наделённая достаточной серьёзностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета).

Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов.

После «современнического» бума дерзких инициатив и взрывов новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами «Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917—1918) произошёл частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших отечественных композиторов — Прокофьева (последние из «Мимолетностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в качестве далекой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны).

Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения и в частности — раскрытие феномена первозданности в природе и человеке.

Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось

разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» даёт едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что в первую очередь определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход.

«Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для Игоря Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немногое — доработка «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата» (1918), уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также «Симфоний духовых» (1920), где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность.

* * *

Совершенно очевидно, что длительное пребывание на Западе начинало всё сильнее сказываться в творческих проектах Стравинского уже с середины 1910-х годов. Рассмотрим с этой точки зрения последние из только что названных сочинений.

Полное название **«Истории солдата»** (1918) — «Сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая». По тексту основанная на русских народных сказках из собрания А. Афанасьева, в музыкальном плане она актуализирована в совершенно особого рода ракурсе. Дело в том, что ещё гремевшая тогда Первая мировая война воспринималась многими как событие чудовищное по своим неслыханным масштабам, по разрушительным последствиям и по самим способам уничтожения людей (пулемёты, танки, самолёты, применение отравляющих газов). Она оказала сильнейшее разлагающее воздействие на умы и души людей (в том числе появилось так называемое *«потерянное поколение»*).

Стравинский, как и некоторые другие творцы искусства того времени, чутко фиксировал падение индекса нравственных ценностей, разгул аморализма, широко вошедшие в человеческий обиход проявления распушенности и цинизма. В его музыке тех лет нередко воспроизводятся типажы из пёстрой публики улиц и даже из городской подворотни, всякого рода «тёмные личности», «прожжённые бестии» и

соответственно этому — широко распространившиеся тогда «хулиганские мотивы» (то, что во французском лексиконе распространилось со словом *anau*).

Начнём с того, что «История солдата» несёт на себе очевидные приметы свойственного тому времени милитаристского угара. О нём здесь красноречиво говорит тот факт, что на менее чем получасовую композицию приходится три больших марша («Марш солдата», «Королевский марш» и «Триумфальный марш чёрта») с архитектурной аркой первого и последнего из них, открывающего и венчающего действие.

От их громыхающей экспансии, нарочитой огрублённости и крикливой развязности веет духом солдатчины и солдафонства, а завершающее финал *solo* малого барабана (*tamburo militare!*) ставит последнюю точку в этом разнузданном «нахрапе» бравых вояк.

За условной декорацией протекающего по сюжету противоборства дьявольского и человеческого начал на самом деле, в конечном счёте, в музыке рисуется вертеп разгульной жизни деморализованной рядовой массы конца 1910-х годов с её сомнительными замашками вульгарного пошиба.

Местом происходящего становятся улица, дансинг, кабачок, мешанский салон нувориша, а звуковым материалом служат гудошные напевы, шарманочные мелодии, прибаутки на частушечный лад, разбитной пляс и бытовые танцевальные ритмы (рассеяны по сценам «Песенка на берегу ручья», «Маленький концерт», «Три танца», «Танец чёрта»), преподносимые в невообразимо резком контрасте с пастушеской идиллией («Пастораль») или благочинием церковного песнопения («Маленький хорал» и «Большой хорал»).

Смысловое единство столь разноликому жанровому конгломерату обеспечивает его препарация на скоромоший манер (стихия пересмешничества) и с гротескным пародированием, что подкрепляется жаргонной лексикой чтеца. При всей эстетической сниженности разыгрываемые здесь в формах балаганного представления «потешки» захватывают жизненной силой, зрелищной интригой, дразнящей цветистостью терпкого колорита.

Свою роль при этом играет открытая здесь Стравинским современная техника ненормативных камерно-инструментальных ансамблей. Семь исполнителей (кларнет, фагот, корнет, тромбон, ударные, скрипка и контрабас) с их концертирующим стилем трактуются как живые персонажи.

Композитор прекрасно обходится минимальным составом, мастерски извлекая из его ресурсов всё необходимое. В этой предельной экономии он исходил из трудных экономических условий военного времени (существует редакция 1920 года всего для трёх инструментов). Но было на этот счёт и соображение чисто музыкального свойства, о чём Стравинский вспоминал следующее.

На выбор инструментов повлияло одно очень важное событие в моей жизни — открытие американского джаза. Ансамбль инструментов в «Истории солдата» походит на джазовый ансамбль. Сами инструменты те же, что в джазе, за исключением фагота, замещающего у меня саксофон. Партию ударных также следует рассматривать как проявление моего увлечения джазом [68, 136].

Влияние раннего джаза на стилистику «Истории солдата» совершенно очевидно: и в характере импровизационного музицирования, и в остроте синкопированных рисунков, и во вкраплениях блюзовых интонаций. Однако приходится говорить о явлении более широкого порядка, а именно о достаточно активной ассимиляции различных явлений музыкальной культуры Запада — от её бытовых форм (сцена «Три танца» — маленький дивертисмент с «номенклатурой» Танго, Вальс, Рэгтайм) и специфики мюзик-холла до отзвуков протестантского хора.

И показательна драматургическая траектория взаимодействия разнонациональных истоков: русская скоморошина с её тембровой персонификацией в солирующей скрипке претерпевает эволюцию от своего исходного ярко самобытного обличья в сцене «Песенка на берегу ручья» к соединению с «благоприобретёнными» инонациональными элементами, а затем к её поглощению чужеродным материалом.

* * *

Уже можно было понять, что «инъекции» западной культуры в русский стиль Стравинского становились всё более ощутимыми (в частности веяния раннего джаза ещё до «Истории солдата» прослеживались двумя годами раньше в «Байке»). С особой наглядностью симптомы «отплытия к иным берегам» обозначились в инструментальной композиции под названием **«Симфонии духовых»**. Написанная в 1920 году, она в известной мере обозначила определённый водораздел в творчестве Стравинского. Уходило в прошлое его «русофильство» и всё более выдвигалось на передний план западноевропейское, что преломилось в драматургии «Симфоний духовых» весьма примечательно.

Многое здесь основано не просто на контрасте, а на чётко выраженном противостоянии двух стилевых пластов.

С одной стороны, как бы суммируя свои «языческие» и «скомо-рошьи» пристрастия, композитор подаёт столь свойственное себе национальное своеобразие в сгущённой концентрации через пёструю мозаику основанных на кратких попевах «ёрнических» погудок, жалобных заплачек, зычно-пронзительных закличек и разбитных плясовых наигрышей, которые перемежаются серией микроризодов в характере ворожбы. Всё это складывается в диковинное действо цветистой экзотики модернизированной русской старины.

С другой стороны, причём явно в противовес подобной раскованности, изысканной себя *«без руля и без ветрил»*, поэтапно развивается инструментальная литургия, интонационно восходящая к григорианике, этому вековечному устою западного мира. Присущая ей торжественно-отстранённая аскеза воспринимается как нечто подчёркнуто серьёзное, значительное, глубокомысленное, выступающее в функции строгого канона человеческого бытия.

Итак, налицо антитеза стихийно-эмоционального, неотёсанно-сермяжного, лапотного, дремучего и рационально-упорядоченного, олицетворяющего западноевропейскую цивилизацию. Эту противоположность композитор поразительным образом «извлекает» из одного и того же состава деревянных духовых, в первом случае трактуя их как набор дудок, рожков и жалеек, а во втором — имитируя игру органа. Название произведения как раз и имело в виду этимологию старинного термина: *симфонии*, то есть *созвучия* или *звучания*, которых добивался композитор в работе с подобным инструментарием.

В ходе сопоставления двух музыкальных пластов, которые символизируют столь различающиеся между собой культуры, верх над образом «кондовой» Руси одерживает католическая хоральность (этому материалу целиком отдан завершающий раздел пьесы). Зафиксированная здесь образная эволюция в художественной форме отразила постепенную «миграцию» Стравинского с русского Востока на европейский Запад и в том числе его разворот от неопрIMITивизма к неоклассицизму.

* * *

Став «гражданином мира», Стравинский в своём последующем творчестве не раз обращался к отечественной тематике и соответствующему музыкальному языку, что сформировало в его наследии зарубежного периода достаточно явственный русский «след».

Прежде всего стоит упомянуть факт появления целого ряда новых редакций того, что было создано в 1910 годы. Кроме того, он предпринимает деятельную переработку некоторых ранних сочинений. Так, на основе циклов лёгких пьес для фортепиано в четыре руки (1915—1916) он оформляет для малого оркестра Сюиту № 1 (1921) и Сюиту № 2 (1925) — в таком виде эти два танцевальных дивертисмента предвосхищали подобное в музыке раннего Шостаковича, включая его балеты «Болт» и «Золотой век».

Или другой пример: в 1954 году номера «Гуси, лебеди» и «Тилим-бом» из «Трёх историй для детей» для голоса и фортепиано (1915—1917), а также «Селезень» и «Русская запевная» из «Четырёх русских песен» для голоса и фортепиано (1918—1920) композитор объединил в цикле «Четыре русские песни», где голос выступает в сопровождении флейты, арфы и гитары.

Время от времени свои отдельные вещи Стравинский помечает памятным знаком породившей его земли. Таковы оркестровая композиция «Русская песнь» (1937) и написанное для симфонического оркестра «Русское скерцо» (его другие названия — «Скерцо в русском стиле» и «Скерцо *à la russe*», известно и в фортепианной транскрипции). Оно прозвучало в 1944 году из американского «далёка» как радостное музыкальное приветствие родной стране, уже перешагнувшей в ратной эпопее свои границы.

С некоторых пор композитор стал периодически и весьма плодотворно обращаться к религиозным мотивам. Первым опытом такого рода стали «Три духовные хора» (1926). Первоначально написанные в согласии с православным канонам, они в 1949 году под пером экуменически настроенного автора получили латинскую подтекстовку.

Таким образом, одна и та же музыка *a cappella* существует в двух вербальных версиях: «Отче наш» — «*Pater noster*», «Верую» — «*Credo*». «Богородице Дево, радуйся» — «*Ave Maria*». Среди этих молитвословий совершенно неожиданным предстаёт второе, преподносимое в характере чрезвычайно динамичной просодии-скороговорки, отдалённо напоминающей некоторые образцы старообрядческого пения.

Как и можно было предполагать, наиболее ощутимым русский «след» оказался в хореографическом жанре, где истинной жемчужиной можно считать балет-аллегорию «Поцелуй феи» (1928). Написанный по сказке Андерсена «Снежная королева», он стал как бы воспоминанием композитора о былой России и о сильнейшем музыкальном впечатлении детских лет, полученном на спектакле «Спящая красавица».

То, что здесь идёт от сочного жанризма масленичных гуляний «Петрушки», только оттеняет и дополняет главное — преклонение перед гением Чайковского, которого Стравинский почитал превыше всего. Это пристрастие в частности выразилось в том, что в 1947 году композитор вернулся к данному балету, сделав для скрипки и фортепиано парафраз на его темы под названием «Дивертисмент».

Будучи во всеоружии композиторского мастерства, он создаёт блистательную творческую реконструкцию стиля своего предшественника, опираясь на целый ряд цитируемых образцов, начиная с романсов «Колыбельная песнь в бурю» и «Нет, только тот, кто знал».

Выступая в роли безупречного стилиста, композитор подарил миру в некотором роде «четвёртый балет Чайковского» (после его «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»), настолько созвучны великому классику гармоничность образного строя, лирическая экспрессия, прелесть сказочной феерии, тип дансантисти, события тематической работы, колорит инструментовки.

При всём том, ни в чём не нарушая модуса элегантности, возвышенности и красоты, Стравинский привносит в эту музыку внутренне современный нерв — ретушь XX века сказывается прежде всего в заострении ритма, в подключении полифункциональных эффектов гармонизации и в приёмах монтажа драматургического материала.

Ещё одним приношением Чайковскому явились балетные сцены под названием «Синяя птица» (1941). Это была оркестровая аранжировка нескольких второстепенных номеров из «Спящей красавицы», выполненная броско, эффектно, но с изяществом, грациозностью и всё с той же непреходящей любовью к своему кумиру молодых лет.

Очерк четвёртый. Зарубежье

Стоит напомнить, что со времени постановки балета «Жар-птица» в Париже, то есть с 1910 года, Стравинский подолгу находился за рубежом, а с 1914-го он окончательно перемещается на Запад: с начала Первой мировой войны обосновался в нейтральной Швейцарии, с 1920 года — во Франции (в 1934 принял французское подданство), в 1939-м переехал в США (американское подданство принял в 1945-м), скончался в 1971 году в Нью-Йорке, похоронен в Венеции.

Таким образом, две трети своей жизни композитор провёл вне России, никаких жалоб на утрату Родины от него не исходило, он вполне адаптировался к условиям жизни того мира, что не могло не наложить сильнейшего отпечатка на его творчество. Происходила фундаментальная художественная переориентация, причём она была совершенно сознательной, тем более что приходилось признать: для него лично «золотоносная жила» русских народно-национальных истоков постепенно и неизбежно исчерпывала себя.

Разворачиваясь лицом к Западу, Стравинский поначалу ищет в его обличье то, что прежде он искал и в русском музыкальном материале — нечто особенное, неожиданное, экстраординарное. Так, в середине 1910-х годов его весьма заинтересовал *джаз*, и в ряде сочинений он осваивал свойственные этому стилю острую ритмику, пряную гармонию, специфическую тембровую палитру, импровизационное начало.

После использования отдельных элементов раннего джаза в таких опусах, как «Байка» (1916) и «История солдата» (1918), когда композитор, вероятно, находил нечто общее между джазом и русской скomorошиной, он перешёл к прямой ассимиляции заокеанской новинки в композициях «**Рэгтайм**» для одиннадцати инструментов (1918) и «**Piano-Rag-Music**» для фортепиано (1919). Эти две виртуозные фантазии с их динамичной импульсивностью, «апофеозом синкопы», остротой артикуляции и гармонии несли в своей броской эффектности своеобразную поэтику раскованности. Их игровой азарт и эксцентрика с привкусом эпатажа, будучи порождением «джунглей» города, являли собой нечто шокирующе внеклассическое.

Впоследствии, обращаясь к джазовым прототипам, Стравинский предпочитал не столь непосредственную их натурализацию и более уравновешенные формы выражения. Таковы, к примеру, Прелюдия для джаз-бэнда (1936) и особенно *Ebony Concerto* для кларнета и джаз-бэнда («Чёрный концерт», 1945), который скорее выглядит как импро-

визация академически мыслящего автора на впечатления от исполнительской манеры биг-бэнда.

И за пределами джаза композитор испытывал устойчивый интерес к различным видам современной бытовой масскультуры, будь то музыкальная эстрада или мюзик-холл, что со временем всё более шло под эгидой «американизации» и вкусов Бродвея (упомянем и тот факт, что в стремлении заручиться благосклонностью властей в 1941 году он сделал попытку написать национальный гимн «Звёздное знамя»).

В ряде своих зарубежных работ Стравинский явно шёл навстречу предпочтениям невзыскательной публики, жаждущей от искусства чего-то лёгкого, занимательного, развлекающего. Так из-под пера композитора выходило то, что с определёнными основаниями можно условно квалифицировать понятиями «шоу» или «музыка отдыха».

Подобные вещи всегда отличались у Стравинского эффектной нарядностью, изобретательным игровым наполнением с пикантной интригой, бурлескной бравурой и каскадом танцевальных ритмов. Нередко напоминая атмосферу происходящего под сенью цирка или кафешантана, эта музыка вместе с тем обычно отмечена артистической элегантностью (в том числе благодаря вкраплениям неоклассической подсветки).

Среди разноплановых образцов разных лет — Каприччио для фортепиано с оркестром (1929), Танго для голоса с фортепиано (1940, существует в переложениях и для фортепиано, и для оркестра, 1953), «Балетные сцены» (входили в состав одного из бродвейских ревю 1944 года), оркестровые «Концертные танцы» (1941), «Цирковая полька» (1942, с коллажной цитатой «Военного марша № 1» Шуберта) и «Приветственная прелюдия» (1955, известна также под названиями «Поздравительная прелюдия» или «Маленькая увертюра», с использованием популярной песни на день рождения).

В том же ряду могут быть названы и оркестровые «Четыре норвежские впечатления» (1942), написанные на основе фольклорных мелодий с неожиданной для Стравинского мягкостью очертаний и в полном согласии с традициями, исключаяющими гротескную характерность и малейшие деформации жанрового материала.

* * *

В 1920-е годы, вместе с общим поворотом от «языческой Руси» (памятный подзаголовок «Весны священной») в сторону Западной Европы, началась эволюция музыкального языка Стравинского от стихийно-варваристской образности к «цивилизованным» формам художественного высказывания. Время от времени ещё возникали завер-

шающие вспышки столь характерного для начала XX века буйства сил, избыточности жизненных проявлений, но последующее развитие так или иначе было устремлено к постепенной стабилизации, уравниванию, к отказу от излишеств и чрезмерностей, то есть намечалось движение к оптимальному жизненному ритму.

С наибольшей очевидностью данный процесс проходил в русле *неоклассицизма*, который на долгие годы стал определяющим вектором творческих устремлений композитора. И как это было в отношении неофольклоризма начала XX века, так и в сфере неоклассицизма результативность Стравинского в сравнении с другими композиторами была наивысшей, и он по праву считается не только основоположником, но и ведущим представителем этого, пожалуй, наиболее влиятельного художественного направления середины XX столетия. Для Стравинского то была по времени центральная и самая продолжительная фаза творческого пути, охватившая более трёх десятилетий — с 1920-х по начало 1950-х годов.

Утверждение принципов неоклассицизма содержало в себе ясно выраженную антитезу к радикальным новациям предшествующего этапа, что в том числе нашло себя в выдвинутом композитором лозунге «Назад к Баху». На этот счёт в своё время с присущим ему остроумием высказался Л. Сабанеев. Со всей определённости выразив симпатии к раннему творчеству Стравинского, он отмечает по отношению к следующему периоду, что отныне композитор *«наложил на себя добровольный музыкальный пост и стал музыкальным вегетарианцем»* [55, 95].

Но за этим «вегетарианством» для самого Стравинского открывался огромный эстетико-художественный материк всеобщей интернациональной культуры в её устоявшихся традициях. Приобщение к ним имело для композитора и некий подспудный смысл: освобождаясь от уз принадлежности исходной русской «монопациональности» он вознамерился во всеобъемлющем срезе пройти своего рода школу большой западноевропейской классики.

Начинал это «обучение» Стравинский с наиболее простого, создавая балеты-стилизации или, точнее, балеты *«на темы...»*. Таковы «Пульчинелла» (1920, *на основе музыки Д.-Б. Перголези*) и два опуса, написанные в 1928 году: рассмотренный в предыдущем очерке «Поцелуй феи» с извлечениями из различных произведений П. Чайковского и «Аполлон Мусагет», заявленный как композиция *«на темы Ж.-Б. Люлли»*.

В опоре на подобные прототипы с их прямым цитированием композитор провозглашал курс на апологию таких качеств, как ясность и просветлённость образного строя, смягчённость звукового рельефа, благозвучие гармонического языка и красота мелодической пластики. Касательно последнего из названных моментов показательно высказывание Стравинского в отношении балета **«Аполлон Мусагет»**, партитура которого ограничена струнными инструментами, как бы напоминающая о знаменитых «24 скрипках короля» времён Люлли.

«Возвращение к разработке мелодии показалось мне своевременным и даже действительно необходимым. Вот почему мысль написать музыку, где бы всё тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала. Ведь какая это радость — окунуться в многогтембровое благозвучие струн и насытить им мельчайшие частицы полифонической ткани! Чем же лучше всего передать очищенный рисунок классического танца, как не потоком мелодии, льющимся в непрерывном пении» [70, 199].

Отмеченное выше ограничение струнными подчёркивает исконную композитором мягкую певучесть и чистоту звучания, его благородство и грациозность. Задумав театральное действо в духе придворных спектаклей эпохи Людовика XIV и отдав тем самым дань французскому классицизму XVII века, он стремился соответствовать нормам так называемого галантного стиля с его изысканной «учтивостью» манер и деликатностью проявлений. Тем не менее, лишённый какого-либо музыкального пуританства, Стравинский позволяет себе вводить ретушь более поздних стилевых наслоений, вплоть до отзвуков таких произведений Чайковского, как Серенада для струнного оркестра и «Моцартиана».

* * *

Несколько подробнее остановимся на том первоисточнике неоклассицизма Стравинского, которым стал его самый ранний балет *«на темы...»*. Композитор отчётливо сознавал значимость **«Пульчинеллы»** для своего творчества, подчёркивая, что она *«была моим открытием прошлого, моим крещением, благодаря которому стали возможны все мои последующие сочинения»* [68, 273].

Приведённое выше авторское обозначение *«на основе музыки Д.-Б. Перголези»*, введённое скорее из соображений краткости логичнее было бы, не опасаясь тавтологии, переформулировать так: *в основном на основе музыки Перголези*. Дело в том, что композитор проделал

большую изыскательскую работу, просмотрев массу нотных изданий старинной итальянской музыки, отбирая для своей будущей композиции наиболее необходимое и выразительное в образном отношении.

Помимо общепризнанного Д.-Б. Перголези, в поле его зрения оказались малоизвестные Д. Галло, А. Паризотти, Ф. Челлери, а также анонимные авторы. Тем не менее, самое яркое и показательное в музыке этой партитуры восходит к инструментальным произведениям и ариям Перголези — ариям, поскольку создавая «балет с пением», Стравинский ввёл в него целую серию вокальных номеров, явно наслаждаясь пленительной кантиленой *bel canto*.

И стоит добавить, что он весьма дорожил этим своим детищем, свидетельством чему стали выполненные из фрагментов балета и получившие широкое хождение в исполнительской практике сюиты для различных инструментальных составов (в том числе под названием «Итальянская сюита»).

В ответ на упреки в не имеющей смысла эксплуатации заимствованного материала композитор говорил, что им в данном случае руководило единственное — любовь к этой музыкальной старине. И действительно, выступая во всеоружии современного профессионала-аранжировщика, он обрабатывает и разрабатывает избранные темы с покоряющей бережностью и деликатностью, причём в его руках искусного мастера-реставратора инструментовка оказывается тоньше и дифференцированнее оригинала.

И в целом, отнюдь не игнорируя зрелищную подоплёку в обрисовке приключений Пульчинеллы, любимца неаполитанских карнавальных представлений, он склоняется к формату балета-пасторали с чертами идилличности и с хрупкой нежностью красок, что начинается с № 2 «*Serenata*», а затем в данном отношении очень характерен большой раздел в форме темы с вариациями, где главенствует «пастушеский» тембр гобоя.

Вместе с тем, с самого начала ощутима лёгкая ретушь, наносимая рукой современного автора, будь то использование характерных для него приёмов метроритмической техники, привнесение в гармоническую вертикаль «перца» секундовых созвучий или подчёркнутая акцентуация на слабых долях текста (см. в той же «*Serenata*» неожиданные *sforzandi* низких струнных). Свойственное Стравинскому тяготение к многокрасочности звуковой палитры, игре ярких контрастов, динамичности изложения и стремление передать острые повороты сюжета побуждает его постепенно всё более наращивать степень модернизации музыкальной лексики, «модулируя» от серьёзной

настроенности к буффонаде и переходя из дворцового интерьера на «площадь» с её грубоватой бурлескностью и привкусом ярмарочно-балаганной цветистости.

Своего почти эпатазирующего апогея это достигает в сцене, которая в оркестровой сюите идёт под № 7 с обозначением *Vivo* — такой оказывается сильнейшая метаморфоза музыки финала *Sinfonia* Перголези для виолончели и *basso continuo F-dur*.

Подобные «атавизмы» площадного материала, вводимые в пик «благочинию» основного массива эпизодов балета, содержали в себе поспудный намёк на ключевую проблему начала XX века как времени перехода от классики к модерну. В утончённо-эстетизированном контуре основных сцен балета с их обаятельнейшей меланхолией сквозь барочный покров угадывается метафора «серебряного века» как культуры закатной, угасающей, а в сопоставляемой с ней стихии терпкого уличного брутализма чувствуются флюиды «живой жизни» нового.

* * *

Только что приведённые соображения относительно довольно парадоксальных особенностей образной структуры балета «Пульчинелла» подводят к суждению о том, что, приступая к формированию неоклассицизма, Стравинский поначалу нередко создавал весьма причудливые гибриды, скрещивая старинные стили (главным образом в варианте необарокко) с тем, что непосредственно исходило от звуковой экспансии начала XX века.

В этом отношении очень показательны два его фортепианных сочинения одного и того же 1924 года, где тембр рояля зачастую подаётся в чрезвычайно резком, жёстком, подчеркнуто ударном качестве — имеются в виду **Соната *in C* для фортепиано** и **Концерт для фортепиано и духовых**.

Помимо сходной трактовки фортепиано, их роднит и многое другое. Они близки по внешним очертаниям формы, в целом базирующейся на восходящей к А. Вивальди архитектурной схеме трёхчастного цикла, построенного, согласно его формулировке, по принципу «*хорошо организованного контраста*»: быстро — медленно — быстро. Далее по части барочных аллюзий присоединяются обращение к староклассической сонатности, возврат к динамическим контрастам *piano* и *forte* вместо *crescendo* и *diminuendo*, предпочтение, отдаваемое контрапунктической разработке материала, а также понадобившиеся именно в это время запасы слуховой памяти.

Позже композитор вспоминал: «Где-то в отдалённых уголках моего ума присутствовали двухголосные инвенции Баха, как было и во

время сочинения последней части фортепианной сонаты» [68, 147]. А что касается Концерта, то перед репризой его I части он вводит прямую цитату из баховской двухголосной инвенции *F-dur*.

Это необарокко, представленное главным образом через необахиянство, выступает в сочетании с явственными признаками одного из авангардных течений 1920-х годов, которое по преимуществу утверждалось в архитектуре и получило наименование *конструктивизм*. В музыке рассматриваемых сочинений Стравинского его черты вполне явственны:

- примат *ratio* с исключением даже намёка на какой-либо лиризм;
- строгий, суховато-бесстрастный, подчас заведомо аскетичный тон;
- подчеркнутая упорядоченность композиционного изложения, графичность звукового письма, угловатость интонационного рельефа.

Добавим к сказанному тот факт, что в Концерте композитор исключил из оркестрового состава струнные (тембр играющих в ряде эпизодов контрабасов практически не прослушивается), а без них общий колорит лишается мягкости и теплоты.

На этой необарочно-конструктивистской платформе разворачивается взаимодействие двух определяющих смысловых концептов: мысль и действие.

Первый из названных концептов выступает метафорой понятия *homo sapiens*, то есть мыслящий, наделённый разумом, разумеющий, рассудительный. В Концерте эта образная грань предстаёт в двух ипостасях.

Арка вступительного и заключительного разделов I части (Г. Рождественский сравнивал их с дорическими колоннами) с реминисценцией их тематизма в коде финала преподносит образец патетической риторики, необычайно суровой по духу, тяжеловесной и медлительно хоральной по фактуре, сумрачной по окраске, так что её эпитафическая пассакальность невольно начинает ассоциироваться с фатализмом далёкого Средневековья. *Largo* II части, поддерживая тонус величавости и торжественной приподнятости состояния, отступает от внеличного монументализма, раскрывая процесс возвышенного медитирования через сокровенные произнесения (свою роль играет и то, что здесь на передний план выходит солирующий рояль).

С «царством мысли» Концерта контрастирует медитативная поэтика средней части Сонаты, где нет претензий на глубокомыслие и философичность, и раздумья обретают характер изысканного светского

изъяснения. Взятая за тематическую основу «ария», написанная в элегических тонах, насыщается обильнейшей мелизматикой, что создаёт впечатление изысканного «витийства». И в отличие от единой по образному строю медленной части Концерта, здесь средний раздел вторгается резким контрастом, напрямую корреспондирующим музыке *allegri* крайних частей.

Второй смысловой концепт рассматриваемых опусов естественнее всего связать с понятием *homo faber*, то есть деятельный, делающий, производящий, созидающий. И это, действительно, во многом активно созидающая жизнедеятельность, бурно кипящая «работа», приобретающая в финалах обоих произведений максимальную интенсивность. Мощный динамический пресс, отданность стремительному движению реализуется через упругий токатный нерв, непрерывный ток двигательного напора, исключительную остроту ритма и резкость артикуляции.

Идущая от барочных прототипов двигательная моторика (вкупе с приёмами фугированного письма и нонлегатного клавесинизма) насыщается импульсивностью синкоп, жёсткой диссонантностью, приобретая открыто экспансивный характер. Причём мчащаяся «на скоростях» энергетика по причине её заведомо техницистской, «машинизированной» природы имеет отчётливо урбанистическую окрашенность, что поддержано подключением ферментов, свойственных джазовой специфике.

В сравнении с сугубой «прагматикой и деловитостью» I части, финал Сонаты и особенно финал Концерта наделяется флюидами праздничной настроенности, чему служат и элементы бурлескно поданной танцевальной эстрады начала XX века (в том числе в ритмах фокстрота). Но ещё важнее то, что, в отличие от выдержанного в достаточно едином характере *perpetuum mobile* Сонаты, «музыку действия» в Концерте время от времени дополняют наплывы характерных для Стравинского 1910-х годов отголосков скоморошества и фовистской образности (пронзительные высвистывания деревянных, звучащие как хлещущие удары).

Разумеется, цивилизующее необарокко и конструктивистское *ratio* в конечном счёте поглощают эти «родимые пятна» русского стиля, но всё вместе взятое свидетельствовало о свойственной искусству начала XX века обострённости контрастов и стиливой пестроте и разноречивости. Но именно взаимодополняющие содержательные категории *homo sapiens* и *homo faber*, как воплощение статики и подчёркнутой динамики, надсуетного и деятельно-актуального, представлены

здесь в качестве универсальных слагаемых урбанистического существования 1920-х годов.

К рассмотренным фортепианным произведениям в стилевом отношении в известной мере примыкает **Концерт для скрипки с оркестром** (1931). От прежней манеры здесь унаследованы отзвуки «ярмарочного балагана» и жанровой бурлескности (в частности начало коды финала напоминает материал «Песенки на берегу ручья» из «Истории солдата»), а также возникающие порой резкие перепады настроений с соответствующими перебивами темпов, ритмов, фактур.

Можно говорить также о стилистической пестроте, поскольку неоклассика представлена в весьма широком диапазоне: от Высокого Барокко (Вивальди, Бах, Гендель) и Просвещения (примечательно использование темы менуэта Боккерини) вплоть до второй половины XIX века (Сен-Санс, Чайковский). Эта пестрота моделей усугубляется многообразием приёмов работы с ними, в том числе привнесением гротескного излома и разного рода деформирующих искажений, которые С. Прокофьев иронично охарактеризовал как «*бахизмы с фальшивизмами*».

При всём том, и по времени создания Концерта, и по его образной сути превалирует соотносимое с утверждавшимися тогда эстетическими установками 1930-х годов. И неоклассика его музыки была нацелена на то, чтобы отобразить в художественной форме процесс окультуривания человеческой природы после фовистского бума начала XX столетия, привести её в согласие с основополагающими традиционными представлениями о нормах цивилизованного образа жизни.

Первая из эстетических установок нового исторического периода состояла в безусловной доминанте жизнелюбивой настроенности. В крайних частях (*Toccata* и *Capriccio*) это явлено в картинах шумного празднества, где всё пронизано задором, озорством, неугомонной жадой движения, что особенно отчётливо в танцевально-игровом финале. И, может быть, не случайно произведение озаглавлено как Концерт *D-dur*, то есть опус в излюбленной «солнечной» тональности Моцарта.

«Лирический центр» близких по тематизму средних частей (*Aria I* и *Aria II*), каждый раз открываясь медитациями в духе баховских *lamenti*, неуклонно продвигается к лиризму, который сродни музыке XIX века с её гибкостью, тонкостью и эмоциональной теплотой ввиду опоры на романсную интонационность. И сам тембр солирующей скрипки в данном случае предрасполагает к красоте и благородству мелодической пластики. Рождающееся при этом впечатление душев-

ной отзывчивости составляло суть другой эстетической установки, формировавшейся на пути в 1930-е годы.

* * *

Свою законченную зрелость неоклассицизм, как направление, впервые приобрёл у Стравинского в опере-оратории «Царь Эдип». Созданная в 1927 году, она стала к тому же, пожалуй, самым первым из тех произведений, которые открывали горизонты музыкального искусства середины XX века (1930—1950-е годы).

Открывая эти горизонты, «Царь Эдип» утверждал важные «идеологемы» нового исторического периода. Его музыка вещала о необходимости преодоления индивидуализма и субъективной настроенности, столь свойственных предшествующему периоду, о необходимости выдвижения на передний план категорий объективного и общезначимого, что подавалось как веление Истории.

Носителями преодолеваемого индивидуально-субъективного начала выступают Эдип и Иокаста, которые только в формальном отношении оказываются основными персонажами драмы.

У Эдипа при отдельных проявлениях мужественного жизнеотношения безусловно превалирует нескончаемая рефлексия с сопутствующими ей состояниями смятения, нерешительности, растерянности. Иокаста Стравинского близка роковым героиням оперы-серии, наделена открытой чувственностью, приобретающей подчас огротескованные черты и, как считал Б.Асафьев, «змеевидный характер» [04, 260]. И у обоих ощутим налёт *ego* нарциссизма (в том числе в витийственной риторике), у обоих прорываются вспышки судорожной нервозности и эмоций неистовства и оба, как персонификации вытесняемого индивидуально-субъективного начала, закономерно «сходят со сцены».

По своей внешней атрибутике «Царь Эдип» — трагедия рока, но по спроецированной в современность сути происходящего рассмотренные выше образы предстают как находящиеся под дланью социума. Именно громада социума становится здесь главным героем, определяя ведущие контуры произведения.

Важнейшим из этих контуров является эпическая монументальность с присущим ей пафосом надлично-всеобщего, чему столь соответствовал избранный композитором жанр оперы-оратории, где при вовлечении оперных приёмов (действенный нерв, драматургия сквозного развития) господствующим сохраняется величаво-торжественный ораториальный тон.

Строгая возвышенность этого тона весьма усилена благодаря тому, что в качестве языка либретто использована латынь. Обращение к ней в данном случае Стравинский комментировал многократно, в частности подчёркивая, что в опоре на неё ему представлялась возможность наилучшим образом *«выразить высокие понятия, трактуемые в “Царе Эдипе” [67, 103], добавляя также, что «латынь, не употребляемая в обыденной жизни, обязывала меня к сдержанности выражения» [70, 193].*

«Сдержанность выражения» обеспечивается апелляцией к духу высокой классики в её корректной модернизации, что в том числе означало упорядоченность художественной структуры, соразмерность форм, чеканную отточенность звукового рельефа, исключение его остроты и угловатости, а также каких-либо нарочитых деформаций. Что же касается собственно классики — это многообразный сплав стилевых моделей, простирающийся от барокко до оперных форм XIX века (в спектре конкретных имён наиболее отчётливы связи с музыкой от Генделя и Глюка до Беллини и Верди).

На этой основе композитор воздвигает претворённую в художественных формах доктрину социума рубежа 1930-х годов: требование к человеку подчинить свои личные побуждения потоку всеобщей жизни, за которой в качестве некой данности видятся веления исторической необходимости. Суровость их произнесения акцентирована звучанием мужского хора с сопутствующими ему низкими голосами (Креонт, Тиресий, Вестник) и оркестром, в котором безусловно доминируют медные духовые.

Именно этот исполнительский массив и становится главным действующим лицом, в том числе по выразительной силе соответствующих эпизодов, где всякого рода возглашения, вердикты долженствования, звучные фанфары, изъявления силы, воли и мужества олицетворяют собой глас всечеловеческий и установления могучего людского монолита.

Всё самое показательное в данном отношении концентрирует в себе архитектурная арка единых по тематическому материалу вступительного и заключительного хоровых разделов, выступающих как своего рода пролог и эпилог. Именно в них с полной явственностью и в категорическом ключе заявляет о себе определяющий смысловой посыл произведения — императив Истории, её непрерываемое предначертание.

В этих узлах героико-трагедийного напряжения не без печати фатализма пророчествуется пришествие времени грозного и грозового,

причём за повторами заклинательных фраз и отсекающими кадансами угадываются атрибуты вызревавшего тогда тоталитаризма.

Завершая повествование угасающим *morendo* и как бы уводя его в «многоточие» исторической перспективы, автор намекает на некую вопросительность и неведомость грядущих дней, но, тем не менее, сила его художественных прозрений самоочевидна. Как полтора десятилетия назад Стравинский первым поистине эпохально обозначил «Весной священной» катастрофическое рождение нового мира, так и теперь его «Царь Эдип» при всей своей метафоричности раньше других программировал в музыкальном искусстве реалии глобального социума на выходе в историческое измерение середины XX века.

В частности это произведение открывало важную для данного периода линию ораториального монументализма («Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, «*Carmina burana*» К. Орфа, «Александр Невский» С. Прокофьева, ораториальные полотна Ю. Шапорина и Г. Свиридова), а косвенно и эпос Четвёртой, Восьмой и Одиннадцатой симфоний Д. Шостаковича, Пятой С. Прокофьева и Второй А. Хачатуряна.

* * *

Конечный пафос неоклассицизма Стравинского состоял в художественной репрезентации духовных оснований западного мира. И эту репрезентацию композитор осуществлял планомерно, во всевозможных ракурсах.

Так, «Царь Эдип» отсылал к самым далёким истокам европейской цивилизации — к греко-римской Античности (произведение, написанное по греческой трагедии Софокла, но изложенной на латыни). Тем самым эта опера-оратория открывала путь соответствующей мифологической тематике, широко представленной впоследствии в балетах («Аполлон-Мусагет» 1928, «Орфей» 1947, «Агон» 1957) с примыкающей к ним мелодрамой «Персефона» (1934).

Ввиду использования освящённого тысячелетиями языка-реликта «Царь Эдип» опосредованно открывал также и процесс «латинизации» творчества Стравинского, который уже совершенно непосредственно продолжила

«**Симфония псалмов**». Она появилась в 1930 году, как раз на грани двух больших исторических периодов — начала XX века (1890—1920-е годы) и середины столетия (1930—1950-е). И всё произведение пронизано стремлением выявить и утвердить концепты меняющегося жизнеотношения.

Словесную канву составили извлечения из Псалтыри католического обихода (псалмы 28, 39, 150) и «по тексту» их последование вы-

глядит так: I часть — вызвания грешной души к небесному милосердию («*Услышь мою молитву, о Господи!*»); II часть — благодарение за обретенное избавление от невзгод; III часть — гимн хвалы и славы Всевышнему с многократным возгласием *Alleluia*.

Однако музыкально-образная суть происходящего в «Симфонии псалмов» выводит далеко за пределы данного вербального посыла. И внутренний смысл этого происходящего видится в следующем: путь среди «грохота» современности и рационалистически отчуждённой сакральности к прозрению истинной человечности, осиянной Божественным светом.

Причём постепенность эволюционного продвижения к конечной цели потребовала поэтапного раздвижения пространства музыкальной конструкции с кратным умножением хронометража и с соответствующим увеличением числа разделов в каждой из последующих частей: II часть вдвое протяжённое I части, а III часть вдвое протяжённое предыдущей.

Вдобавок к тому положение осложняется ввиду того, что путь этот сопровождается наплывами жизненного тумана невнятности и неопределённости, чаще всего передающей смуту переживаемого переходного времени через марево многозвучных полифонических напластований.

То, что выше было метафорически названо «грохотом» современности, разворачивается в быстрых по темпу эпизодах II и III частей как экспансия урбанистической энергетики, в очертаниях которой предвосхищается аналогичная образность «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока и «Симфонии в трёх движениях» самого Стравинского, то есть закладываются характерные черты динамизма 1930—1940-х годов.

В наиболее острых вспышках подобного рода действенности, когда на передний план выдвигаются батальные фанфары и воинственный «рык» медных (начиная с громогласного заключения II части), угадываются симптомы грядущей милитаризации Европы. Тем не менее, в целом хорошо ощутима тенденция добиться определённой оптимистической ноты.

Да, поддерживается свойственная XX веку жёсткость фоники (свободная диссонантность, импульсивная артикуляция с использованием джазовых элементов, из оркестра исключены скрипки и альты, но введены два рояля в их ударной трактовке), однако она в известной мере адаптирована к неоклассической подоснове (со всей отчётливостью в бахианском интонационном контуре и технике Двойной фуги,

как правомерно озаглавлена II часть) и смягчается молитвенными распевами хорового пласта.

Ещё более показательна в отношении смысловой эволюции линия духовной образности.

Открывающая произведение Прелюдия (I часть) воспринимается как императивный эдикт нравственной аскезы. В опоре на средневековую григорианику и технологические нормы контрапункта нидерландской школы (включая соотнесённость с традицией ограничения мужским хором и хором мальчиков) композитор воссоздаёт культ надличной отрешённости от жизненного нерва как такового и от какой-либо эмоциональной прочувзованности.

Добиваясь подчёркнутой строгости изъясления церковной догматики и стремясь породить некую истовость католического вероисповедания, он в некотором роде порождает впечатление музыкальной «схоластики», заведомо отчуждающей от человеческого.

В следующих частях молитвенные произнесения становятся всё более проникновенными, интонационно прочувствованными и просветлёнными, знаменуя нарастающее умиротворение духа. Этот процесс своё логическое завершение получает в широко развёрнутой коде финала (с ц.22).

Центром притяжения здесь становится дважды проведённый поразительный по своему художественному воздействию мелодико-гармонический напев, в котором глубоко сакральное органично соединяется с подспудно идущим от традиционной колыбельной и от типично говорного интонирования французской шансон XX века, к чему присоединяется чрезвычайно замедленная и завуалированная вальсовая трёхдольность (в укрупнённом размере 3/2). На основе столь многомерного жанрово-стилевого сплава Стравинский воспроизводит картину величавого шествия из актуального настоящего вдаль и ввысь, в Вечность и Бесконечность.

По собственному признанию композитора, он стремился в завершении композиции создать эффект гимнического песнопения, как бы нисходящего с небес. Это ему несомненно удалось, как и удалось воплотить в звуках представление об истинной человечности и произнести проповедь возвышенной красоты животворного милосердия. Так сложилось своего рода «Откровение от Игоря Стравинского», где главной опорой музыкального языка становится католическая хоральность, восходящая к Средневековью и трактуемая как олицетворение духовной твердыни западной цивилизации.

В претворении этого сакрального символа композитор настойчиво проводит мысль о нисходящей на людей Божьей благодати. После бушевавших в начале XX века *«неслыханных пожарниц и невиданных мятежей»* (А.Блок) самым желанным для человеческого духа оказывается смирение в умиротворяющем молитвенном приношении.

* * *

После «Царя Эдипа» и «Симфонии псалмов», открывших для музыкального искусства пути *концепционного неоклассицизма*, сам Стравинский только в редких случаях продолжал развитие этой линии. Его основные усилия в русле неоклассики оказались сосредоточенными на произведениях сугубо светской направленности, посвящённых воплощению в различных ракурсах того *поразительного жизнелюбия*, которое вопреки негативному прессу современности так отличало мироощущение человека середины XX века.

Одной из кульминаций данного направления в творчестве Стравинского стал балет **«Игра в карты»** (другое название «Покер», 1937), где, пожалуй, с наибольшей впечатляющей силой передана соответствующая атмосфера. Причём передана в формах широко распространившегося тогда жанрового синтеза, который можно обозначить словосочетанием *лирическая комедия*, что в данном случае означает главенство тонуса праздничного веселья, оттеняемого эпизодами мягкого лиризма.

Здесь своё совершенно органичное и очень эффективное выражение получили принципы излюбленного композитором «театра представления» (характерно принадлежащее автору пикантное определение жанра произведения — *«Балет в трёх “сдачах”»*). Впрямую отталкиваясь от заявленного названия, Стравинский через антураж картёжной игры строит свой балет-буфф, балет-скерцо, балет-шутку на чисто игровой основе.

Строит его он очень живо, непосредственно и динамично, играя всем — ритмами, тембрами, оркестровыми фактурами, стремительной сменой кратких эпизодов-кадров с соответствующим избытком тематизма, с непрерывными переключениями контрастов, с интригующими поворотами музыкального сюжета. В результате стихия радостного жизненного досуга оказывается обрисованной с исключительной изобразительностью, остроумием, артистизмом и театральным блеском.

Свою лепту в формирование светоносной палитры этого балета вносит вовлечение широкого спектра классических стилевых истоков, чаще всего завуалированных и претворяемых очень свободно, что, тем не менее, позволяет уловить вкрапления музыки от Генделя до Равеля,

в том числе отзвуки дансантиности Штрауса-сына, Делиба и Чайковского. Но более всего и закономерно комедийно-игровой характер спектакля активно поддержан грациозными реминисценциями из «лёгкого» Россини, в творчестве которого, как известно, опера-буффа достигла своего пика.

В качестве «послесловия» к этой вершине неоклассического балета последовали две оркестровые партитуры конца 1930-х годов.

Первая из них — концерт для камерного оркестра *«Dumbarton Oaks»* (1938, название в честь поместья Думбартон-Оукс в Вашингтоне, владельцы которого заказали это произведение к тридцатой годовщине своей свадьбы). Обозначение *концерт* имело для себя все основания хотя бы потому, что Стравинский отталкивался здесь непосредственно от традиции *Concerto grosso*, в том числе в том её варианте, который представлен в Бранденбургских концертах Баха. В любом случае модели эти «транскрибированы» в скерцозно-игровую плоскость с ярко выраженным гедонистическим акцентом — радужностью тона особенно отличается II часть, музыка которой расцвечивается изысканными фиоритурами флейты.

Как и «Игра в карты», *«Dumbarton Oaks»* полон «представленчества»: дансантиность тематического материала и броские звуковые эффекты с их занятой интригой вызывают ощущение театрального действия. Аналогом разыгранному здесь инструментальному театру-буфф стали «Концертные танцы», также написанные для камерного оркестра (1941).

После *«Dumbarton Oaks»* в том же 1938 году композитор начал работу над *Симфонией in C*, близкой к вышеназванному балету как по очень непосредственно переданной в лирико-комедийном ключе деятельной радости существования, так и по театрализованной интерпретации жанра симфонии (танцевальная основа тематизма, многократное переключение образных планов, непредсказуемость контрастов).

Отличие состоит в преимущественной ориентации на стиль Гайдна и в том, что в движении к финалу этой симфонии-скерцо неожиданно начинает прорываться тревожная нота воинственной экспансии — произведение дописывалось в 1940 году, когда уже совершенно очевидным стал разворот смертоносной Второй мировой войны (в полной мере подобная нота заявит о себе в «Симфонии в трёх движениях, которая будет рассмотрена ниже).

Завершающим «аккордом» обрисованной Стравинским ярко оптимистической настроенности середины XX века явилась опера «По-

хождение повесы» (1951). Встречаются другие варианты названия: «История повесы», «Карьера мота», но более верным считается перевод «История распутника» (англ. *Rake* — *распутник, развратник*).

Либретто выполнено по мотивам знаменитой серии гравюр У. Хогарта, согласно которым действие оперы происходит в Англии середины XVIII века, когда начиналась эпоха Просвещения. И композитор чутко воспроизводит всевозможные приметы музыкально-театрального спектакля того времени, перенося их на почву англоязычной культуры и тем самым выполняя определённую культуртреггерскую миссию.

Сам Стравинский полагал, что моделью для него послужила опера Моцарта «Так поступают все». Однако на самом деле, круг истоков весьма широк, начиная с Паизиелло и Глюка и с существенными привнесениями более поздних стилей. Так, можно говорить о близости общего тона к «Фальстафу» Верди, а в шумных «массовках» налицо все признаки бродвейского мюзикла (включая характерные диалоги мужской и женской хоровых групп).

Следовательно, *buffa* Просвещения предстаёт в осязаемой модернизации, однако автору удастся удивительным образом не переступить черту корректности и определяющими сохранить «стандарты» давней классики: ария *da capo*, «выходная ария», «дуэт согласия», пастораль, речитатив *secco* в сопровождении чембало и многое другое вкуче с номерной структурой и масштабным размахом спектакля в трёх актах — в отличие от привычного для Стравинского лаконизма театральной композиции. Другой неожиданностью для привычных представлений о манере композитора оказалось обилие пластичного певческого мелоса, и этим нежным, эмоционально проникновенным кантиленам отвечает мягкость консонантного звукового строя.

Отталкиваясь от сатирической сути сюжетов первоисточника, порой пишут о нравоучительной направленности оперы Стравинского, отмечая в ней пародийно-гротескное и даже драматическое звучание. Думается, что автор более всего стремился создать увлекательное зрелищное повествование, где, наряду с притягательностью лирических излияний, определяющим остаётся виртуозное письмо, нацеленное на воспроизведение каскадов комедийности. Так что естественным итогом действия становится момент, когда, подобно происходящему в финале моцартовского «Дон Жуана», после «погибели» героя, актёры, сняв грим и костюмы, обращаются к зрителям с весёлым назиданием.

Завершая рассмотрение неоклассицизма Стравинского, обратимся к тому кругу его сочинений, в которых нет отчётливой нацеленности на какие-либо конкретные стиливые модели прошлого. В таких случаях определяющим становится не столько соответствие той или иной «букве», сколько ориентация на дух и принципы художественной классики, что следствием своим имеет не разрыв с традициями, а современное творчество в согласии с ними, то есть отчётливую преемственность. Так складывается понятие более широкого порядка, суть которого можно обозначить термином *классичность*.

Ростки этого феномена вызревали в лоне неоклассики уже во второй половине 1920-х годов — например, в фортепианной сюите «Серенада *in A*» (1925) и балете «Аполлон Мусагет» (1928). Однако с полной отчётливостью его кардинальные качества предстали только в 1930—1940-е годы — причём, пожалуй, наиболее ярко по краям десятилетней дистанции, которую образуют такие партитуры проблемной направленности, как «Персефона» (1934) и «Симфония в трёх движениях» (1945).

В мелодраме «Персефона» композитор отдал дань художественным вкусам Франции, с которой он так или иначе был связан почти три десятилетия своей жизни — от премьеры «Жар-птицы» в 1910 году до отъезда из этой страны в 1939-м и включая шестилетнее пребывание во французском кантоне Швейцарии после начала Первой мировой войны.

Чисто национальным жестом можно считать уже сам по себе выбор жанра, поскольку французская культура со времён Средневековья традиционно тяготеет к театральному представлению с чтением, и по-своему симптоматично, что годом позже «Персефоны» А.Онеггер закончил ораторию «Жанна д'Арк на костре», где столь же широко и органично осуществляется взаимодействие декламируемого французского текста с вокально-хоровой строкой.

В согласии с традицией оперно-балетных «микстов», восходящей к эпохе Мольера и Люлли, Стравинский вводит в спектакль хореографическую пантомиму, хотя ряд исполнительских версий обходится без неё, перенося, таким образом, всё внимание собственно на музыку и повествование. И именно названные два компонента заключают в себе подлинную классичность:

- это прежде всего законченная выстроенность всей композиции, кристаллическая ясность её очертаний, начиная с построения сюжета по гомеровскому гимну о Деметре: Действие первое. *Похищение*

Персефоны; Действие второе. Персефона в преисподней; Действие третье. Возвращение Персефоны;

- это чистота и благородства письма, которое незримо пронизано флюидами того, что в эпоху французского барокко именовали «высоким стилем»;

- это сдержанность общего тона, исключая «острые углы» и какие-либо деформации, объективно-позитивная настроенность, при которой драматические коллизии скорее констатируются;

- и это, наконец, мягкость и теплота красок, чему способствуют консонантность вертикали, певучесть красивой мелодической пластики и преобладание женских хоровых эпизодов (особым обаянием наделены хоры нимф).

Подробнее остановимся на **«Симфонии в трёх движениях»**, поскольку, написанная в конце Второй мировой войны, она явилась одним из итоговых художественных документов самой тяжёлой и кровопролитной батальной эпопеи человечества.

Кроме того, она представляет собой красноречивое свидетельство того, что привычные для Стравинского декларации «чистого искусства», чуждающегося злободневной проблематики, далеко не всегда соответствуют действительному положению дел. «Симфония в трёх движениях», как и целый ряд других произведений композитора, обнаруживает недюжинный социальный темперамент и является примером отклика на животрепещущую актуальность своего времени, в том числе обнаруживая ярко выраженные публицистические черты.

Итак, каков взгляд нашего зарубежного соотечественника на уже практически прошедшую войну из своего заокеанского далёка? Констатируя тот факт, что композитор обычно чуждался политики, всё же заметим бесспорное: его «Весна священная» явилась прямым преддверием Первой мировой войны, а «Симфония в трёх движениях» с полной отчётливостью соотнесена с событиями Второй мировой.

Это отмечал и сам автор: *«Впечатления нашей тяжёлой эпохи с её стремительно меняющимися событиями, с её отчаянием и надеждой, с её непрерывными мучениями, с крайним напряжением и, наконец, с некоторым просветлением оставили след в этой симфонии»* [82, 271].

Собственно в рассматриваемом произведении столь неожиданный для Стравинского социальный темперамент заявил о себе с вступительных тактов симфонии через горячий публицистический нерв и мощную призывность набатных звучностей.

Будучи одним из итоговых произведений времени военной страды, которая к середине 1940-х в некотором роде стала для планеты уже привычным уделом, «Симфония в трёх движениях» на передний план выдвигает идею *«война — это работа»* или другими словами: *«на войне как на войне»*. То есть, в сущности, жизнь тех лет раскрывается не столько как драма, сколько скорее как картина военной *повседневности*, но повседневности именно *военной*.

Отсюда ощутимо грозовой общий колорит, высокий накал экспансивного двигательного напора жёстко организованной конструктивно-урбанистической материи, преобразованной на потребу батальной стихии. Это базируется на остродинамичной пульсации звуковой массы — токкатной, маршевой, репетиционно-остинатной.

Определяющую роль в неотступном раскручивании «мотора войны» играет импульсивный ритм с характерной для него предельно интенсивной отработкой разного рода синкопированных рисунков. Важной фактурной фигурой становятся росчерки-удары машинизированной «рапиры» — блестящие и колющие. Тембровый «холод» господствующих духовых и ударных инструментов подкрепляется грохотом туттийных кульминаций.

Такова общая атмосфера в крайних частях и в заключении средней. Но драматургическая траектория эволюции этой настроенности выстроена в целом на переключении из плана напряжённо-взрывчатых «будней» на полях сражений в плоскость победных итогов финала. И тогда в сопровождении последних вскипаний завершающих баталлий происходит трансформация образности в воинственное выплясывание на ратном игрище.

К сожалению, восприятие этого празднества омрачает его довольно одиозная окрашенность: брутальное громогласие и развязность повадок военщины превращают происходящее почти в оргию «ордена солдафонов» — нечто подобное можно отметить по отношению к отдельным страницам написанных в те же годы Пятой и Шестой симфоний Прокофьева и Девятой Шостаковича.

Свои краски в портрет человека войны привносят отстраняющие эпизоды среднего раздела I части, которые затем перерастают в интермеццо II части. Здесь воспроизводится своего рода «шоу»: в момент затишья просвещённые «люди в мундирах» предаются отдохновению, усладам мирного часа, уходя от реальности в мир изящного вымысла, грациозной шутливости, игривого лукавства.

Картинку подобного досуга композитор рисует в неоклассических контурах танца-пасторали, добродушно пародируя почерк галант-

ной эпохи с привнесением того, что идёт от комедийно-лирической образности Россини.

Ещё один «след» обнаруживается в крайних частях симфонии, где в ряде случаев возникают явные отзвуки русского стиля раннего Стравинского в жанровом диапазоне от старинной заплячки до скоморошских погуток. Разумеется, функционально это совершенно иное наполнение, чем в коде «Симфонических танцев» Рахманинова, также написанных в Америке, но в начале Второй мировой, однако присутствие столь ощутимых «инъекций» национального стиля в интернациональной палитре произведения, как и у Рахманинова, намекает на роль России в развороте эпохального военного конфликта.

С точки зрения жанровой номенклатуры композитор, конечно же, имел полное право назвать своё произведение симфонией, хотя сам он больше склонялся к обозначению «*Три симфонических движения*». Согласно законам симфонического жанра, композицию пронизывают интонационные связи, но самое существенное состоит в следующем: I часть прерывается на «многоточии», от неё прямая образная арка пролегает к финалу и мостиком к нему, наряду с приёмом *attacca*, служит кода средней части, а сам финал в известной мере синтезирует характерные черты предыдущих частей.

Вместе с тем, эта симфония содержит в себе несомненные признаки концертного жанра, поскольку многое здесь основано на принципах концертирования и выделены солирующие инструменты (например, арфа и деревянные духовые), среди которых важнейшая роль отведена роялю с так соответствующей характеру произведения жёсткостью и остротой чисто ударного звукоизвлечения. Следовательно, жанр произведения с достаточным основанием можно определить как концертную симфонию.

Ещё одно существенное её свойство состоит в том, что, фиксируя происходящее в мире, автор предпочитает позицию стороннего наблюдателя. Исходя из характерного для себя «представленчества», он формирует концепцию скорее как некое театральное действо, широко вводя в него всякого рода игровые элементы (черты театрализации особенно очевидны во II части).

Наконец, можно говорить и о присущей этому произведению кинематографичности. Сам композитор, памятуя свои просмотры хроникальных и документальных фильмов, утверждал: «*Каждый эпизод симфонии связан в моём воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа*» [82, 268]. Конструктивно многое здесь основано на динамичном монтаже контраст-

ных ритмических, тембровых и фактурных структур, напоминающих своего рода «кадры» в кинодраматургии.

Всё только что отмеченное (концертные черты, театрализация, кинематографичность) делает произведение Стравинского уникальным среди военных симфоний.

* * *

Позднее творчество Стравинского — это в основном 1950-е годы, а в целом: с конца 1940-х до середины 1960-х. Как в своё время он посчитал для себя исчерпанным неофольклоризм в его русском варианте, так и теперь он постепенно отходит от неоклассицизма как магистральной художественной доктрины среднего периода творчества.

Происходивший на данном этапе поиск новых горизонтов дал немало примечательного, однако следует признать, что если раньше Стравинский был общепризнанным лидером мирового музыкального процесса, то отныне он всё чаще оказывается на его периферии, а это означало прежде всего то, что в сравнении с шедеврами прежних десятилетий он заметно утрачивает силу художественного воздействия и так отличавший его творческий темперамент.

Тем не менее, свойственная ему интенсивность эволюционного процесса сохранялась. В данном отношении отметим прежде развитие двух примечательных тенденций, характерных для предыдущего периода.

Во-первых, теперь заметно усилилось то, что можно назвать интернационализацией творчества Стравинского:

- ещё более активной стала возникшая со времени «Царя Эдипа» и «Симфонии псалмов» неуклонная «латинизация» художественных начинаний композитора, вызвавшая к жизни целый массив произведений («*Canticum sacrum*», «*Introitus*», «*Requiem canticles*» и др.);

- при этом сильнейшим образом заявила о себе библейская тематика — кантаты «Вавилон», «Плач пророка Иеремии» («*Threni*»), «Проповедь, притча и молитва», музыкальное представление «Потоп» и примечательно, что священная баллада «Авраам и Исаак» написана на иврите;

- обращаясь к итальянским мотивам, Стравинский всё больше склонялся к мадригальной манере (здесь вершиной стал «Монумент Джезуальдо») и точно также, используя немецкий, проявил тяготение к лютеранской традиции (Хоральные вариации на тему протестантского хорала «*Vom Himmel hoch...*»);

- однако самым значимым для позднего творчества стал «англосаксонский» акцент, который в самом начале 1950-х годов обозначился в опере «Похождения повесы» и «Кантате», а затем во всё возрастающей прогрессии в большой серии сочинений на английском языке («Три песни из У. Шекспира», «Антем», «Памяти Дилана Томаса», «Элегия памяти Дж.Ф. Кеннеди» и т.д.).

И второе. Ещё в ряде сочинений 1920-х годов в качестве реакции на стихийную энергетику и избыточную красочность партитур неофольклорного плана у Стравинского возникло частичное тяготение к подчеркнутому рационализму, графичности и прозрачности звукового письма. Теперь, на последнем витке творчества, эти качества выходят на передний план. Композитора всё больше привлекает культ художественного мастерства как такового и некая самоценная красота музыкальной конструкции.

Данная тенденция постепенно нарастала с конца 1930-х годов (к примеру, в таких композициях, как «*Dumbarton Oaks*», Концерт для струнного оркестра *in D* и балет «Орфей»), чтобы стать в 1950-е вполне определённой. Примат того, что резонно передать через формулу не столько «искусство для искусства», сколько «искусство искусства», находил себя именно в подчеркнутой искусности, в чувстве владения всем и вся, что касалось художественного интеллекта, изощрённо тонкой работы с избранным материалом, оригинальной и изобретательной техники письма, рассчитанной на адекватное восприятие элитарного знатока-ценителя.

Отсюда эстетизированность звуковой палитры, изысканные причуды музыкальной фантазии, исключительная прихотливость метроритма, специфичность инструментальных составов, глубокомысленные контрапунктические штудии, заставляющие вспомнить «Искусство фуги» Баха, и т.д.

Одно из показательных произведений — последний балет Стравинского «Агон» (1957), где определяющий акцент музыки проистекает от самого названия. *Агон* — от греч. *состязание*, и эта состязательность совершенно осязаемо представлена собственно в звуковой ткани: игра и сопоставление инструментальных тембров, подчеркнуто дифференцированная фактура, выделение развёрнутых сольных каденций, зримые пространственные эффекты, включая эффект эха — то есть всё то, что мы соотносим с понятием *инструментальный театр*.

Многое здесь построено на искусной комбинаторике контрастов с их мгновенными переключениями, и этот совершенно раскованный мир игры, рождаемый свободным полётом авторской фантазии, сопро-

вождается предписанием *«балет для 12 танцоров»*, что должно резонировать 12-тоновой серийности музыкальной структуры.

В музыке «Агона», по внешним контурам ещё неоклассической, отчётливо ощутим дух *эксперимента*. Поздний Стравинский вообще едва ли не всё в своих последних сочинениях решает именно в экспериментальном ключе.

В частности, не побоявшись поставить себя в положение аутсайдера, он идёт «на выучку» к тем, кого до недавних пор чуждался — к представителям Нововенской школы. Осваивает вначале додекафонию Арнольда Шёнберга, а затем серийную технику Антона Веберна, несколько запоздало «проходя» то, что уже было за плечами его неизмеримо более молодых коллег (Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен и др.), но оставлял за собой право на относительно свободное использование канонов этого композиторского письма, в том числе нередко придерживаясь своей приверженности к тональной определённости.

Оказавшись в лагере так называемого поствебернианства и в лоне начинавшего тогда свою историю второго авангарда (то есть авангарда второй волны — второй после исканий начала XX века), Стравинский дал достаточно самостоятельную и художественно примечательную версию заострённо-жёсткого звукового письма, подчинённого строго математическому расчёту.

Причём, каждый раз он предлагал иные варианты такого письма, что хорошо демонстрируют Септет для кларнета, валторны, фagота, скрипки, альтa, виолончели и фортепиано (1953), «Проповедь, притча и молитва» (1961), «Авраам и Исаак» (1963), «Вариации памяти Олдоса Хаксли» (1964). Кстати, в последнем из названных опусов во главу угла опять-таки поставлено число 12: 12-тоновый ряд, 12 вариаций, 12 скрипок, 10 альтов и 2 контрабаса, составляющие то же число, и 12 духовых.

В силу сказанного трудно согласиться с итальянским композитором Луиджи Ноно (один из тех, на чьих произведениях Игорь Стравинский изучал приёмы сериализма), который о подобных опытах «престарелого» маэстро высказывался резко критически: *«Стравинский и додекафонией пользовался как новым костюмом. По-моему, с этой “модой” он потерпел жалкую неудачу»*. В подобные оценки со стороны молодых авангардистов того времени, возможно, примешивалось чувство некоторой ревности по поводу того, что вездесущий маэстро проник и на их «территорию».

Степень восприимчивости и уровень новаторских дерзаний позднего Стравинского можно оценить по его композиции *«Движе-*

ния» (1959), написанной для фортепиано с оркестром. Здесь совершенно очевидна предельная рационализированность звуковой архитектуры, основанная на серийной упорядоченности интервалов и длительностей.

Сделанное в данном отношении сам автор с удовлетворением отмечал как *«самое передовое с точки зрения конструкции, когда-либо созданное мною»*. Поддержал он здесь и столь характерный для Вебера миниатюризм — 5 частей звучат всего 9 минут.

В остальном «Движения» выглядят чистойшей «фрондой» в адрес классики и неоклассики:

- общая резкость, жёсткость и доходящая до агрессивности экспансивность тона;
- апология интонационного и гармонического диссонанса;
- исключительная острота артикуляции, подчёркнутая использованием «точечно-разорванной» пуантилистской фактуры.

«Движения» по своей направленности созвучны так называемому абстрактному экспрессионизму (представительное авангардное течение в американской живописи 1940—1950-х годов). И вообще само по себе обращение позднего Стравинского к додекафонной и серийной технике подталкивало к абстрагирующему типу мышления. Строгий расчёт, приоритет «чистого разума» практически неизбежно порождали «головную» музыку с её рассудочностью, умозрительной усложнённостью и даже с холодком отчуждённости от «слишком человеческого».

* * *

Итак, после длительного периода отхода от радикальных форм музыкального мышления поздний Стравинский перебазировался в русло второго авангарда и в своих неустанных исканиях опробовал очень многое по самым различным направлениям. Тем не менее, и на этом отрезке времени в его творчестве можно почувствовать определённую художественную магистраль. Она была связана с устремлением к сублимированной духовности, то есть духовности, максимально очищенной от материально-чувственного, «плотского», воспаряющей над жизненно конкретным.

По этой причине он всё более склоняется к религиозной тематике, а музыкальную опору ищет в самых отдалённых пластах старинного искусства: Раннее Барокко и ещё глубже в вековой ретроспективе — Возрождение, Средневековье.

Нередко склоняясь к аскезе григорианики и раннего многоголосия, Стравинский создавал молитвенные песнопения, избегая эмоцио-

нальной окрашенности и передавая некие отстранённые состояния: «без радости и печали» или, как говорится в одном из его поздних сочинений, «*Что слёзы и слава, // Что грусть и гордость?*» Всевозможные вариации этого дают Кантата (1952), «*Canticum sacrum*» (1955), «*Threni*» («Плачи», 1958), «Проповедь, притча и молитва» (1961), Антем (1962), «*Requiem canticles*» (1966) и ряд других сочинений.

Впервые подобные устремления явственно заявили о себе в **Мессе** (1948, написана на канонические тексты католической литургии), где царит дух особой чистоты помыслов человеческих, определяемый отрешённостью от мирского и тем более от обыденного. Нелишне заметить, что много позднее, с конца 1970-х годов, нечто подобное подхватят композиторы следующего поколения (с особенной очевидностью Арво Пярт в своих сакральных композициях).

По всей вероятности, на тяготение позднего Игоря Фёдоровича Стравинского к состояниям отрешённости свою печать накладывал и его возраст — ведь он дожил почти до 90-летия. И, приближаясь к последнему рубежу, композитор всё чаще обращался к жанру музыкального мемориала. В его творчестве сложился целый цикл произведений *in memoriam*, посвящённых памяти близких себе людей: «Памяти Дилана Томаса» (1954), «Эпитафия к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга» (1959), «Вариации памяти Олдоса Хаксли» (1963), «Элегия памяти Дж.Ф. Кеннеди» (1964), «*Introitus* памяти Т.С. Элиота» (1965) и т.д.

В этих «песнях прощания» иногда усматривают черты обескровленности, но вернее было бы отметить своего рода охлаждение, ассоциируемое с родниковой чистотой ледниковых вод и незамутнённым сиянием высоких снежных вершин — то есть обращённость к категориям Вечности.

При всём том, и на данном этапе Стравинский в полной мере удерживал изначально присущее ему амплуа, которое можно передать определением *мэтр своеобразия*. Это означает, что композитор стремился для любого из своих сочинений отыскать какой-либо неожиданный «ход», дать нестандартное решение, вдохнуть в очередной опус особый колорит, что подчас влекло ко всякого рода «эксклюзивным» приёмам и находкам, «странным» и загадочным музыкальным ребусам.

Допустим, в вокальной миниатюре «**Совёнок и кошечка**» (1966) причудливо истолкованное *Sprechstimme* сопрано и одноголосная «монодия» фортепиано ткут додекафонную линейную вязь как бы каждый сам по себе, рассказывая некую сказочку в характере детского лепета и с забавным «сумасбродством».

Присутствует подобная эксклюзивность и в написанной в том же году культовой композиции «*Requiem canticles*» («Погребальные песнопения»), которая стала, в сущности, последним произведением Игоря Стравинского, так как вслед за ним годом спустя композитор сделал только обработку для камерного оркестра двух песен Хуго Вольфа.

Здесь экстраординарное начинается с того, что, обратившись к каноническому тексту католической заупокойной мессы и погребальной службы, Стравинский вводит его редко используемые разделы и избегает «обязательных» (например, отсутствуют *Requiem aeternam*, *Kyrie eleison*, *Sanctus*). И собственно в музыке многое делается словно в противовес традиционным представлениям о реквиеме.

Так, слушателя может привести в замешательство демонстративное «совмещение несовместимого»: идущие от авангардного письма вскрикивания и «вопления» инструментальной партии (Прелюд) и бесконечно удалённая от треволнений современности «старина» хорового пения (*Exaudi*). Этим композитор хотел, возможно, сопоставить экспрессию протеста против кончины человека, которому посвящено произведение, и отрешённость философского приятия смерти как неизбежности, но, по сути, таким образом подчёркнута глубина контраста вечных истин и нелепой до абсурда вздорной жизненной суеты.

Постскрипtum

Только что приведённый «титул» (*мэтр своеобразия*) — одна из тех скреп, которые соединяют исключительное многообразие сделанного Стравинским в определённую целостность. Другая из таких скреп — неустанное движение вперёд и вперёд. Его лозунгом была фраза *con tempo*, то есть идти в ногу со временем, что означало непрекращающийся творческий поиск, хотя композитор мог бы, наверное,отреагировать на это соображение словами Пабло Пикассо: *«Я не ищу, я нахожу»*.

Ввиду невероятной интенсивности художественного поиска он, подобно Пикассо в живописи, приобрёл репутацию Протея в музыкальном искусстве. Его протейзм — в совершенно фантастической многоликости, связанной с начинаниями во всевозможных направлениях, стилях, манерах, жанрах, формах, «моделях».

Всем этим Стравинский, пожалуй, в максимуме воплотил то качество русской художественной натуры, которое по отношению к Александру Сергеевичу Пушкину Фёдор Михайлович Достоевский назвал *«всемирной отзывчивостью»*. По-своему сходную мысль сформулировал и сам композитор.

По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада... Что же касается меня, то я всегда ощущал в себе зародыш такого вот склада ума и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой [70, 132].

На каждом этапе своей 65-летней творческой эволюции Игорь Фёдорович Стравинский создавал неповторимые художественные ценности. При этом как кульминационные выделяются два отрезка примерно одинаковой десятилетней протяжённости: 1910-е годы как пора цветения его неофольклоризма, выросшего на русской почве, и время с конца 1920-х до середины 1930-х как наиболее плодотворная фаза его неоклассицизма, развивавшегося на основе различных исторических стилей западноевропейского музыкального искусства.

И, сопоставляя два эти этапа, мы чаще всего предпочтение отдаём первому из них, который остаётся для нас самым ярким и уникаль-

ным. Нужно признать справедливость той констатации, что для Стравинского данный период — *«вершинный период, если иметь в виду степень распространённости и популярности созданных в эти годы произведений»* [26, 36]. И, вероятно, многие могли бы присоединиться к мнению французского композитора А.Онеггера: *«Мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведёт от “Петрушки” и “Весны священной” к “Свадебке”*» [49, 178].

1910-е годы для Стравинского, действительно, целая эпоха. Её принципиальная значимость состояла в том, что в это время произошли коренные и необратимые сдвиги во всей структуре отечественного музыкального искусства. Олицетворяющее данную эпоху композиторское поколение стремительно выдвигается на авансцену художественного процесса, что было подчёркнуто резкой сменой лидеров — ведущая роль переходит к И. Стравинскому и С. Прокофьеву. Их творчество отличалось на данном этапе настолько высокой концентрацией идей и открытий, что они, располагая исключительным дарованием, вынесли на себе, в сущности, всю основную работу, предназначенную для этого поколения.

Нижний рубеж рассматриваемого этапа приходится на самое начало десятилетия, когда произошло нечто подобное взрыву или извержению и обозначился резкий слом прежних представлений и установок. Это вылилось в бурный поток высвобождения колоссального потенциала и утверждения норм художественного радикализма. Сутью происходящего было стремление как можно шире раздвинуть горизонты возможного, отыскать средства выразительности, адекватные принципиально новому жизнеощущению. Определяющим в утверждении стиля XX века был весьма жёсткий подход к традиции, линия на отрыв от неё и даже на разрыв с ней.

Для Стравинского главенствующим фактором в данном процессе стало свойственное ему *«новое слышание русского фольклора, русской архаики»* и именно это явилось *«открытием эпохального значения»* [44, 17]. Стоит напомнить общеизвестное: претворение фольклора в композиторском творчестве в целом и прежде всего в лице Стравинского приобрело в начале XX века такую значимость, что возникло целое направление, получившее название *фольклоризм* или *неофольклоризм*.

Второе из приведённых обозначений подразумевает новый характер взаимоотношений композитора с фольклором в сравнении с подходом к народному творчеству в предшествующую эпоху. И если нечто аналогичное, происходившее в 1960—1970-е годы, стали имено-

вать «*новой фольклорной волной*», то имелось в виду, что предыдущая «волна» возникла в начале данного столетия.

В своём наиболее радикальном варианте фольклоризм означал следующее:

- категорический отход от стереотипов фольклорной модели, сложившихся в композиторской практике XIX столетия;
- стремление выявить в фольклоре элементы и принципы нового звукозерцания, подчёркнутая избирательность в отношении народного творчества с преобладающей ориентацией на его формы, ещё не освоенные профессиональной культурой;
- склонность к звуковым раритетам в виде интонационной архаики, прихотливых метроритмических комбинаций, специфических ладообразований, особых тембровых эффектов и способов артикуляции;
- нестеснённая трансформация, а в необходимых случаях и деформация исходных прототипов, подчиняемых индивидуальному замыслу, и любая степень их усложнения посредством использования приёмов современного композиторского письма с характерной для него насыщенно диссонантной вертикалью и свободой линейных сопережений.

В искусстве 1910-х, а затем и 1920-х годов, новый русский стиль нашёл претворение в двух вариантах — эволюционном и радикальном.

В первом случае линия развития была основана на прямой преемственности (Р. Глиэр, Н. Мясковский, позднее Ю. Шапорин, В. Шебалин), и вовлечение нового материала было достаточно умеренным (например, казачья песенность в ряде произведений Н. Мясковского, в песнях Гражданской войны и в творчестве А. Давиденко),

Во втором случае происходило интенсивное раздвижение круга интонационно-жанровых источников, причём преобладало обращение к хронологически крайним «запасникам» музыкального словаря — отдалённого и, напротив, ближайшего времени. То есть использовались исконно-глубинные и актуально-бытовые пласты, включая диалектные, а также «сомнительные» с точки зрения академизма. Не менее существенным был способ работы с этим материалом, продиктованный новым композиторским мышлением с характерной для него установкой на раскрепощение от устоявшихся норм.

То и другое, вместе взятое, приводило к столь резко выраженному качественному скачку, что у современников возникало

ощущение разрыва с традицией. Но именно в опусах радикального плана с наибольшей выпуклостью представляли коренные черты нового русского стиля начала XX века, с полной наглядностью фиксировалось категорически иное понимание народно-национальной почвенности.

Основной вклад в расширение и углубление представлений о русском характере внесли новаторски мыслящие С. Прокофьев и И. Стравинский, причём особенно должна быть выделена роль второго из них, и настолько, что это время для развития русского народно-национального начала с достаточным основанием можно считать эпохой Стравинского (балеты «Петрушка» и «Весна священная», хореографическая кантата «Свадебка», представление «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» и многое другое).

* * *

Итак, русский период Стравинского — это время, когда во главу угла его творчества было поставлено национальное начало, и разрабатывалось оно совершенно по-новому и очень многообразно. Причём исключительный акцент делался на своеобразии, то есть на неповторимо-своеобразном в русской фольклорной стихии и соответственно в русской национальной натуре как в её глубинных корнях, так и в актуальном обличье.

Первое раскрывалось через архаику и обрядовую специфику, выливаясь в формы «язычества», «скифства» и музыкальной варваристики. Второе находило себя в различных ипостасях жанровой стихии, включая разнородную звуковую «натуру», далёкую от академических канонов.

То и другое нередко представало с заведомым шлейфом русской национальной экзотики, будь то брутализм воинственных побуждений или цветистая пестрота лубочно-балаганного действия, гротеск скомошины или личина Руси «медвежьей», лапотной, сермяжной и ещё с налётом «азиатчины», понимаемой как специфический гибрид определённых черт русского и восточного психического склада.

Новаторское претворение фольклорного материала потребовало коренного преобразования композиторского письма. В частности любопытные процессы происходили в сфере структур, порождаемых действием принципа элементарности. Крупные конструкции создавались по типу пёстрой мозаики, красочного калейдоскопа (многие сцены балета «Петрушка» и симфоническая поэма «Песнь соловья»). Способ такого монтажа, подчас грубовато-механичного, заметно вытеснял былые каноны широко развернутых, логически выверенных форм, а за-

круглѐнную мелодическую пластику сменил тематизм, построенный на кратких попевах формульного типа.

Новое понимание тематизма как микроструктуры деятельно подготавливалось в творчестве представителей рубежа XX века (Римский-Корсаков, Лядов, Скрябин), чтобы найти своё сверхконцентрированное выражение в музыке раннего Стравинского (впервые в оркестровой картине «Фейерверк», 1908): причудливо-спонтанная жизнь мельчайших семантических единиц, которые Б. Асафьев сравнивал с «клетками» [04, 63], и соответствующая этому филигранно разработанная мотивная техника (вариантные трансформации контура, всевозможные типы взаимодействия попевок и ритмов — их прорастание, сцепление, наложение и перекрещивание, вытеснение и захлѐстывание).

За отмеченной выше «жаждой минимального» стояло стремление дойти до ядра, прасовны жизненной материи. Пытливому взору открывался её «атомарный» уровень, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении.

Попевочный тематизм стал одним из звеньев движения Стравинского к кардинально новому композиторскому мышлению, когда классическую мажорно-минорную системы вытеснили свободные модальные звукоряды, а в ритме во главу угла была поставлена резкая акцентность, подчѐркнутая импульсивной синкопированностью, и он обрѐл роль определяющего, в чём-то самодостаточного фактора.

Происходило это «перерождение» стремительно, в течение всего трёх лет, начиная с первых сдвигов в балете «Жар-птица» (1910), ещё пребывающего в основном в русле эстетики «Мира искусства». И если в следующем балете «Петрушка» (1911) стилистика в отдельные моменты опять-таки ещё балансирует между традиционным и качественно новым, то в «Весне священной» (1913) Стравинский перешагивает все мыслимые и немыслимые барьеры, выдвигаясь на данном этапе в положение безусловного лидера музыкального авангарда тех лет.

В сравнении с классикой авангардное «Весны священной» состояло в совершенно ином подходе ко всем компонентам композиции: типы интонационности и тематизма, гармоническая вертикаль и сопряжение звуковых линий по горизонтали, трактовка динамики, тембра, формы, драматургии и более всего — ритм.

* * *

«Наше время — время сдвига всех осей», — заметил в 1914 году Вяч.Ив́анов [34, 347]. В прямых параллелях с отмеченной идеей, но, уже переводя её в конкретику средств музыкальной выразительности,

В. Каратыгин писал в том же году о «Весне священной»: «Сдвинулись тональности, громоздящиеся друг на друга, и сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Сдвинулись ритмы. От правильных тактов отсечены где четверть, где восьмая... Везде я вижу сдвиг. Сдвиг в музыке — *pes plus ultra* музыкального модернизма» [74, 206]. Латинское выражение *pes plus ultra* («далее некуда») в данном случае колоритно передаёт восприятие происходивших тогда кардинальных перемен.

Как важнейшее свойство нового звукоощущения заявила о себе фоническая *жёсткость*, которая на уровне музыкальной технологии сказалась самым различным образом:

- резкость и острота ритмов (нередко механистичных);
- сухая, чеканная, форсированная артикуляция с активнейшим выдвиганием в оркестровой сфере духовых инструментов (особенно медных), с резко возросшей ролью ударных и соответствующим оттеснением струнной группы;
- формульный тематизм, инструментализация мелоса (широкий регистровый разброс, свободное и частое модулирование даже в рамках экспозиционного изложения);
- скупость и рационализм фактуры, графичность письма, вместо тонкой и мягкой отделки — грубый, плакатный мазок, в противовес эластичным, плавно текущим формам — жёсткая конструкция.

Наиболее сильнодействующим фактором материализации рассматриваемого качества явилась диссонантность. Поскольку это очень важный момент, имеет смысл напомнить общеизвестные положения.

Эскалация диссонантности начиналась с усложнения традиционной аккордики путём расщепления ступеней и её обрастания побочными тонами (вплоть до возникновения кластерных образований), а также благодаря широкому использованию полифункциональных комплексов. Принципиально важным качественным скачком явился переход к построению аккордов нетерцового строения, в которых преодолевалась изначальная мягкость гармоний терцовой структуры. В конструировании такой аккордики особенно существенным было введение секундowego принципа, действие которого распространялось и на соединение аккордов.

Таким образом, диссонантность утверждала себя не только по вертикали, но и по горизонтали. Это отразилось в частности в том, что интонационный рисунок в противовес бывшей пластичности становится угловатым, ломаным — как по причине постоянного использования

крупных мелодических скачков, так и ввиду всемерного насыщения интерваликой тритонов, септим, нон. Те же интервалы (наряду с чистыми квинтами и квинтами) начинают заменять привычные терции и сексты в параллельном движении голосов. Наконец, обычными становятся всякого рода полиладовые, политональные и сложные линейные наложения.

В результате происходит так называемая эмансипация диссонанса, что явилось эпохальным переворотом в сфере музыкально-художественного мышления. Отныне диссонанс вырывается из подчинения консонансу, обретает независимость, то есть рассматривается как самоценный элемент. Полнота его «гражданских прав» закрепляется в таких явлениях, как отказ от разрешения диссонанса в консонанс и появление диссонирующей тоники, причём с настолько широкими «полномочиями», что отдельная тема, самостоятельный эпизод или произведение в целом могут начинаться и завершаться диссонансом.

Именно с проявлениями жёсткости был главным образом связан так называемый *антиромантизм* с его ошеломляющими новациями в сфере музыкального языка и воинствующей оппозицией к этике и эстетике классического искусства. Преодолевались такие качества, как возвышенность и благородство художественного высказывания, доминанта лирически-эмоционального начала — особенно в той его метаморфозе, которая возникла на рубеже XX столетия и сказалась в пассивно-созерцательной настроенности, в иллюзорности и эстетизме (символично-импрессионистское крыло отечественного искусства). Взамен утверждалось конкретно-чувственное, реальное, грубовато-земное.

Отмеченное противостояние с достаточной отчётливостью осознавалось Стравинским, который в середине 1920-х годов утверждал: *«Романтизм есть достояние XX века, а мы живем в противоположную эпоху... Романтическая музыка исходила из чувств и из фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма»* [67, 53, 81].

Как бы то ни было и даже учитывая определённые издержки авангардного толка, приходится признать, что созданная композитором музыка его русского периода отличается исключительной свежестью, подчёркнутым своеобразием (нередко более уместно слово *своеобычие*) и беспрецедентной новизной — вплоть до заведомой уникальности образно-стилевого профиля. Этим он зачастую раскрывал в натуре соотечественника неожиданные грани и вместе с тем нечто коренное, корневое, восходящее к глубинным архетипам народно-национального.

Как уже говорилось, вторая кульминация творческой самореализации Стравинского приходится на десятилетие с конца 1920-х (опера-оратория «Царь Эдип», 1927) по середину 1930-х годов (балет «Игра в карты», 1937) как время наиболее плодотворного развития принципов неоклассицизма. Происходившая уже с начала 1930-х кардинальная смена художественной парадигмы, связанная с переориентацией на духовные традиции западного мира, потребовала апелляции к наследию мастеров прошлого.

Можно сказать, что композитором были восприняты и воссозданы едва ли не все известные историко-стилевые модели европейского музыкального искусства от Средневековья до конца XIX века. При этом главным ресурсом заимствований оставалась музыка эпохи Барокко — начиная с балета «Пульчинелла», открывшего горизонты неоклассицизма.

С аксиологической точки зрения (в её пуританском истолковании) может показаться, что стилизаторские опыты подобного рода, строго говоря, носят характер вторичной художественной продукции и в некотором роде позволяют говорить об эксплуатации «чужого слова».

Но, во-первых, время доказало закономерность рождения и существования данного явления, которое во второй половине XX столетия вылилось в такую авторитетную технику как полистилистика.

И, во-вторых, Стравинский никогда не выступал в своей неоклассике неким копистом, мастерски и очень свободно модернизируя прототипы прежних эпох (в том числе корректно вводя, например, элементы джаза и мюзик-холла), тем самым актуализируя их звучание.

И очень важно, что этот «антиавангард» нёс в себе гуманистический заряд ввиду своей позитивно-оптимистической настроенности.

Возвращаясь к тем ингредиентам, которые соединяют огромное и невероятно разноплановое наследие композитора в определённую целостность, можно в первую очередь выделить следующие:

- импульсивность и динамизм, что проявляло себя многогранно — от особой мобильности творческого мышления Стравинского, его поразительной отзывчивости на всевозможные веяния художественного мира до метроритмической организации звуковой материи (свободная игра размеров, резкая акцентность, обострённая синкопами и неожиданными переборами, полиритмия и полиметрия, остиная техника, полюсы регулярности и иррегулярности);

- неустанный эксперимент, который в частности очень показательно представлен в сфере инструментализма — пышность, ярко кра-

сочная звукопись оркестрового письма ранних сочинений и камерность, строгость, рационализм палитры в последующем, совершенно нестандартные составы с нередко заявляющей о себе склонностью к духовым и ударным, пристрастие к пространственным эффектам и т.д.;

- в драматургии сомоочевидно тяготение к повышенной контрастности (вплоть до идущего от кинематографа монтажа кратких сценок-кадров) и к предельному лаконизму, компактности, спрессованности действия.

Последнее из высказанных соображений подводит к чрезвычайной, но существенной для творчества Стравинского области музыкального театра. Направленность его исканий в этой сфере замечательно охарактеризовал А. Шнитке.

Многие композиторы XIX века, начиная с Бетховена, создавали свой собственный музыкальный мир. Стравинский же создал свой собственный музыкальный театр, в котором можно увидеть балаганные и ярмарочные представления, религиозные мистерии, джазовые и экзотические ревю, комедии dell'arte, водевили, античные трагедии, сказки, цирковые зрелища и карточные фокусы [16, 52].

Действительно, помимо «чистых» балетов и «чистых» опер, в творчестве Стравинского находим множество разного рода гибридов: «Байка» — весёлое представление с пением и музыкой; «История солдата» — сказка, читаемая, играемая и танцуемая; «Пульчинелла» — балет с пением; «Свадебка» — хореографические сцены с пением и музыкой, «Царь Эдип» — опера-оратория и т.д.

За всем этим обнаруживается принципиально важная черта, объединяющая многое в наследии композитора — для него очень притягательными оказались формы «театра представления», и для своего времени он был самым последовательным приверженцем «представленчества».

В связи с этим, характеризуя его художественную позицию, Б. Асафьев в конце 1910-х годов проницательно подмечает, что в своём творчестве он предстаёт прежде всего *«как наблюдатель, который умеет и знает, как схватить и запечатлеть тот или иной момент»*, многозначительно добавляя: *«Стравинский лишь констатирует современность»* [61, 19].

И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Вспомним решённые в изобразительно-характеристическом роде сцены убийства — Петрушки в одноимённом балете Стравинского и Лисы в его «Байке». Представим себе также

глобальные катаклизмы, отмечаемые в «Весне священной» Стравинского как бы сторонним регистратором, вне эмоционально-драматической оценки разрушительного результата, когда в происходящем (при всей сверхвозбуждённости) чувствуется дух расчётливого, методичного уничтожения, что делает разгул ожесточения ещё более устрашающим.

Следовательно, можно говорить о возникновении некоего «эфекта бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к экспрессии болевых ощущений. Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению (как бы иллюстрируя пушкинское *«Добру и злу внимая равнодушно»*), а любые драмы и катастрофы всего лишь фиксируются сознанием. Имеет смысл привести на этот счёт нелицеприятное высказывание Л. Сабанеева, прозвучавшее в 1937 году.

Это холодный и суховатый, расчётливый звуковой пиротехник (недаром его первое сочинение называлось «Фейерверк»). Ему было суждено стать величайшим композитором нашего антимузыкального и антилирического века. И я думаю, что в этом нет случайности, ибо безусловно есть какое-то стилевое соответствие между обликом музыки Стравинского и нашей эрой. Если можно так выразиться, Стравинский историчен — он попадает во время, и его холодная, бездушная музыка последних лет, музыка «бесчеловечная» есть подлинно звуковое отображение психики людей нашей радио-авиа-спортивной эпохи [55, 210].

Когда-то Бюффон заметил, а Гайдн нередко повторял за ним: *«стиль — это человек»*. И в приведённом суждении Сабанеева при всей его резкости проводится мысль, состоящая в том, что Стравинский — человек XX века со всеми его *pro et contra*, и его музыка не могла быть другой.

Как бы там ни было, он внёс основополагающий вклад в формирование двух самых влиятельных направлений мирового музыкального искусства первой половины XX века — то были неофольклоризм и неоклассицизм. И уместно напомнить, что А. Онеггер сравнивал появление «Весны священной» с взрывом атомной бомбы, *«опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль»* [49, 180]. И о том, что многие считали И. Стравинского лидером музыкального про-

цесса своего времени, красноречиво говорит титул, присвоенный ему немецким композитором М. Кагелем — «Князь Игорь».

И, как бы там ни было, этот «блудный сын» России, глобалист, «гражданин мира» всегда остаётся по своей сути как для нас, так и для зарубежья, неоспоримо русским композитором, что без малейших оценок личностей утверждал и он сам.

«Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в её скрытой природе [40].

Основные произведения И.Ф. Стравинского

Музыкально-театральные композиции

- «Жар-птица», балет (1910)
- «Петрушка», балет (1911)
- «Весна священная», балет (1913)
- «Байка», весёлое представление с пением и музыкой (1916)
- «История солдата», сказка читаемая, играемая и танцуемая (1918)
- «Пульчинелла», балет (1920)
- «Мавра», опера (1922)
- «Свадебка», хореографические сцены с пением и музыкой (1923)
- «Царь Эдип», опера-оратория (1927)
- «Аполлон Мусaget», балет (1928)
- «Поцелуй феи», балет-аллегория (1928)
- «Персефона», мелодрама (1934)
- «Игра в карты», балет (1937)
- «Похождения повесы», опера (1951)

Инструментальные сочинения

- «Фейерверк», оркестровая фантазия (1908)
- Три пьесы для струнного квартета (1914)
- «Песнь соловья», симфоническая поэма (1917)
- Симфонии духовых (1920)
- Соната для фортепиано (1924)
- Концерт для фортепиано и духовых (1924)
- Концерт для скрипки с оркестром (1931)
- Dumbarton Oaks*, концерт для камерного оркестра (1938)
- Симфония in C (1940)
- Симфония в трёх движениях (1945)

Камерно-вокальные и вокально-оркестровые опыты

- Пастораль, вокализ (1907)
- «Две песни на слова С.Городецкого» для голоса и фортепиано (1908)
- «Прибаутки» для голоса и ансамбля деревянных духовых (1914)
- «Три истории для детей» для голоса и фортепиано (1917)
- «Четыре русские крестьянские песни» для хора и медных духовых (1918)

Три духовные хора (1926)

Симфония псалмов (1930)

Месса (1948)

«Совёнок и кошечка» для голоса и фортепиано (1966)

Requiem canticles (1966)

Музыкальные фрагменты

01. Жар-птица, Колыбельная (В. Валек, 1.56)
02. Жар-птица, Поганный пляс (И. Стравинский, 1.21)
03. Петрушка, 1 картина (К. Иванов, 1.18)
04. Петрушка, 2 картина (К. Иванов, 2.34)
05. Петрушка, 3 картина (К. Иванов, 2.07)
06. Петрушка, 4 картина (К. Иванов, 1.01)
07. Петрушка, Мужик с медведем (К. Иванов, 1.09)
08. Весна священная, Вступление (З. Мета, 2.57)
09. Весна священная, Весенние гадания (Е. Светланов, 0.51)
10. Весна священная, Вешние хороводы (К. Аббадо, 2.16)
11. Весна священная, Шествие и Финал (Р. Брюгбек, 3.14)
12. Песнь соловья (П. Булез, 2.08)
13. Байка (И. Стравинский, 0.56)
14. Четыре русские крестьянские песни (Г. Смит, 1.22)
15. История солдата (И. Стравинский, 1.29)
16. Симфонии духовых (Л. Пешек, 1.12)
17. Пульчинелла, № 2 (П. Булез, 2.46)
18. Пульчинелла, № 7 (Д. Понс, 1.29)
19. Мавра (Г. Рождественский, 2.37)
20. Свадебка (И. Стравинский, 1.12)
21. Соната для фортепиано (А. Ведерников, 0.52)
22. Концерт для фортепиано и духовых (М. Юдина, 1.43)
23. Царь Эдип (К. Анчерл, 2.05)
24. Симфония псалмов, III часть, средний раздел (Л. Бернстайн, 1.16)
25. Симфония псалмов, III часть, завершение (И. Маркевич, 2.10)
26. Верую (Б. Тевлин, 1.58)
27. Персефона (И. Стравинский, 2.19)
28. Игра в карты (К. Аббадо, 2.02)
29. Синяя птица (И. Стравинский, 2.00)
30. Симфония в трёх движениях (Г. Рождественский, 2.33)
31. Месса (И. Стравинский, 2.28)
32. Похождения повесы — I акт, сцена 5 (И. Стравинский, 3.26)
33. Похождения повесы — I акт, сцена 6 (И. Стравинский, 1.40)
34. Агон (Е. Мравинский, 1.22)

- 35. Движения (Ч. Роузен, 1.04)
- 36. Вариации (Р. Крафт, 1.10)
- 37. Совёнок и кошечка (А. Алберт, 0.49)
- 38. *Requiem canticles* (Р. Крафт, 1.40)

Библиография

1. Америка. 1963, № 76.
2. *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. — Пбг: 2003.
3. 03. Аполлон. 1915, № 1.
4. 04. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. — Л.: Музыка, 1977. 280 с.
5. 05. *Асафьев Б.* О балете. — Л.: Музыка, 1974. 295 с.
6. 06. *Асафьев Б.В.* О музыке XX века. — Л., Музыка, 1982. 260 с.
7. 07. *Баева А. И.Ф.* Стравинский // История русской музыки. Том 10 а.
8. 08. *Беляев В.* Мусоргский. Скрябин. Стравинский. — М.: Музыка, 1972. 124 с.
9. 09. *Блок А.* Собрание сочинений. — Л.: Гослитиздат, 1980. Т.2. 466 с.
10. *Вайнкоп Ю.* Игорь Стравинский. — Л.: Тритон, 1927. 20 с.
11. *Варуц В.* Музыкальный неоклассицизм. — М.: Музыка, 1988. 86 с.
12. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. — М.: Наука, 1967. 221 с.
13. *Волконский С.* — Петроград: Сириус, 1914. 204 с.
14. *Гливинский В.* Позднее творчество И.Ф. Стравинского. — Донецк, 1995.
15. *Данилевич Л.* Искусство жизненной правды. — М.: Сов. композитор, 1975. 344 с.
16. *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. — М.: Композитор, 2009. 256 с.
17. *Демченко А.* Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. — М.: Композитор, 2000. 96 с.
18. *Демченко А.* Картина мира в искусстве России начала XX века. — М.: Композитор, 2018. 440 с.
19. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое. — М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
20. *Демченко А.* О полузабытом шедевре Игоря Стравинского // Избранные статьи о музыке. Вып. 3. — Саратов, СГК, 2017. С.15—24.
21. *Демченко А.* Образно-драматургический профиль одного из шедевров Стравинского Музыкальное содержание: наука и педагогика. — Астрахань, 2002.

22. Демченко А. «Русский» Стравинский: два шедевра /// Серебряковские научные чтения. Книга 1. — Волгоград: ВМИИ, 2007. С.43—72.
23. Демченко А. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. — М.: Наука, 2021. 617 с.
24. Демченко А. Творчество И.Ф. Стравинского. — Саратов, СГК, 2011. 20 с.
25. Денисов А. Мифологические координаты художественного пространства оперы И.Стравинского «Царь Эдип» // Денисов А. Античный миф в опере первой половины XX века. — СПб: Изд-во РГПУ, 2006. С.74—102.
26. Друскин М. Игорь Стравинский. — Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
27. Друскин М. Игорь Стравинский // Друскин М. Собр.соч. в 7 томах. Т.4. — СПб: Композитор, 2009. С.31—286.
28. Друскин М. Исследования, воспоминания. — М.; Л.: Сов.композитор, 1977. 269 с.
29. Друскин М. «Петрушка» Стравинского. — Л.: Ленинградская гос.филармония, 1968. 26 с.
30. Друскин М. Стравинский // Музыкальная энциклопедия. Том 5. — М.: Советская энциклопедия, 1973. С.301—312.
31. «Жар-Птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского. — Л: Музгиз, 1963. 56 с.
32. Жданова Е. «Жар-птица» И. Стравинского // Музыка в современном мире. — Тамбов, ТГМПИ, 2013. С.397—406.
33. Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. — М.: Композитор, 2007. 278 с.
34. Иванов Вяч. Борозды и межи. — М.: Мусагет, 1916. 351 с.
35. Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в музыкальном театре И.Стравинского. — Харьков: АРС, 1992. 135 с.
36. Из истории русской и советской музыки. Вып.3. — М.: Музыка, 1978. 253 с.
37. Каратыгин В. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. — Л.: Academia, 1927. 262 с.
38. Каратыгин В. Избранные статьи. — М.—Л.: Музыка, 1965. 352 с.
39. Ковшарь И. Игорь Стравинский. Раннее творчество. — Баку: ЭЛМ, 1980. 101 с.
40. Комсомольская правда, 1962, 27 сентября.

41. *Курченко А.П.* «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки Вып.2. — М: Музыка, 1976. С.170—195.
42. *Луначарский А.* В мире музыки. — М.: Сов.композитор, 1958. 550 с.
43. *Мотылёва Т.* Ромен Роллан. — М.: Молодая гвардия, 1969. 378 с.
44. Музыка XX века. Кн. 4. — М.: Музыка, 1984. 509 с.
45. Музыка и современность. — М.: Музгиз, 1962. Вып.1. 474 с.
46. Музыка и современность. — М.: Музгиз, 1966. Вып.4. 402 с.
47. *Мяковский Н.Я.* Собрание материалов. Том 2. — М: Музыка, 1964. 612 с.
48. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. — М., Советская энциклопедия, 1968. 900 с.
49. *Онеггер А.* Я — композитор. Л.: Музгиз, 1963. 207 с
50. *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. — М.: Музгиз, 1961. 708 с.
51. Речь. 1913, 3 июня.
52. Русская музыка и XX век. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
53. Музыка XX века. Кн. 1. — М.: Музыка, 1976. 367 с.
54. Музыка XX века. Кн. 2. — М.: Музыка, 1977. 574 с.
55. *Сабанеев Л.* Воспоминания о России. — М.: Классика-XXI, 2004. 263 с.
56. *Савенко С.* Мир Стравинского. — М.: Композитор, 2001. 328 с.
57. *Саква К.* Избранные статьи о музыкальном театре. — М.: Сов.композитор, 1975. 405 с.
58. *Смирнов В.* Игорь Фёдорович Стравинский. — СПб: Композитор, 2008. 80 с.
59. *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. — Л.: Музыка, 1970. 152 с.
60. Советская музыка, 1980. № 2.
61. Советская музыка. 1982. № 2.
62. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. — М.: Музыка, 1988. 319 с.
63. Сто балетных либретто. — М.: Музыка, 1966. 304 с.
64. *Стравинская К.* О И.Ф. Стравинском и его близких. — Л.: Музыка 1978. 232 с.
65. *Стравинский И.* Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. 413 с.

66. *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Том 1. — М.: Композитор, 1998. 552 с.
67. Стравинский И. — публицист и собеседник. — М.: Сов.композитор, 1988. 504 с.
68. *Стравинский И.* Статьи, воспоминания. — М.: Сов. композитор, 1985. 376 с.
69. *Стравинский И.* Статьи и материалы. — М.: Сов. композитор, 1973. 528 с.
70. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. — Л.: Музгиз, 1963. 276 с.
71. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. — М.: Композитор, 2005. 464 с.
72. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. — М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
73. Стравинский И.Ф. — М.: МГК, 1997. 208 с.
74. Театр и искусство. 1914. № 9.
75. Устилуг — Hollywood. — СПб.: Композитор, 2011. 212 с.
76. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1974. 286 с.
77. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. — Л.: Музыка, 1975. 284 с.
78. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. — М.: Музыка. 1964. 288 с.
79. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. — М.: Сов. композитор, 1969. 397 с.
80. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. — Л.: Музыка, 1982. 264 с.
81. *Ярустовский Б.* Избранное. — М.: Музыка, 1989. 316 с.
82. *Ярустовский Б.* Симфонии о войне и мире. — М.: Наука, 1966. 368 с.
83. *Bubushkin D.* The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky. — London: Thames a. Hudson, 1985. 239 p.
84. *Elliot D.* New Worlds, **Russian Art and Society 1900—1937.** — London, 1986. 280 p.
85. *Collaer P.* La musique moderne. 1905—1955. — Bruxelles Paris: Art, 1963. 294 p.
86. *Taruskin R.* *On Russian Music.* Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
87. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian traditions. — Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.

88. *White E.W.* Stravinsky: The Composer and His Works. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979. 480 p.

89. *Wörner K.* Neue Musik in der Entscheidung. — Mainz: Kunst-Verlag, 1956. 312 p.

А.И. Демченко

**CON TEMPO
ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО**

Монография

Подписано в печать 16.11.2023.
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 9,5.

ООО «Русайнс».
117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.
Тел.: +7 (495) 741-46-28.
E-mail: autor@ru-science.com
<http://ru-science.com>