

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1910-е годы – Игорь Стравинский

Демченко А. И.

Аннотация. Публикация представляет собой продолжение контекстуального обзора отечественного музыкального искусства XX века. В данном эссе автор обращается к наследию И. Ф. Стравинского, в частности к русскому периоду в творчестве композитора (1910-е годы), характеризовавшемуся активной разработкой национального начала в музыке, совпавшему с основной фазой развития одного из самых важных направлений мировой музыки начала XX века – неофольклоризма. В работе особое внимание уделяется балету «Весна священная» как музыкальному манифесту XX века. В этом произведении воплотились самые смелые и новаторские идеи не только для музыкального театра начала XX столетия, но и для всей музыкальной культуры того времени. Эта партитура стала одним из ключевых художественно-исторических свидетельств, с невероятной силой отражающим глубокие и коренные изменения, произошедшие во всех сферах жизни в тот период. В итоге автор раскрывает яркость и уникальность русского периода в творчестве Стравинского, где были чётко представлены два основных начала. Первое выражалось через архаические и обрядовые элементы, принимая формы, связанные с «язычеством», «скифством» и музыкальной варваристикой. Второе же обнаруживалось в разнообразных жанровых проявлениях, включая разнородные звуковые образы, которые значительно отходили от традиционных академических норм.

EN

Russia of the 20th century in the prism of musical art: the 1900s – Igor Stravinsky

A. I. Demchenko

Abstract. This publication is a continuation of a contextual overview of 20th-century Russian musical art. In this essay, the author turns to the legacy of Igor Stravinsky, particularly the Russian period in the composer's work (the 1910s), which was characterized by the active development of national elements in music. This period coincided with the primary phase of development of one of the most important movements in early 20th-century world music: Neo-folklorism. The study pays particular attention to the ballet "The Rite of Spring" as a musical manifesto of the 20th century. This work embodied the boldest and most innovative ideas, not only for musical theater of the early 20th century but also for the entire musical culture of that time. This score became one of the key artistic-historical testimonies, reflecting with incredible force the profound and fundamental changes that occurred in all spheres of life during that period. In conclusion, the author reveals the brilliance and uniqueness of the Russian period in Stravinsky's work, where two main principles were clearly represented. The first one was expressed through archaic and ritual elements, taking forms associated with "paganism", "Scythianism", and musical barbarism. The second one manifested itself in diverse genre forms, including heterogeneous sound images that significantly deviated from traditional academic norms.

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, а итогом явилось создание балета «Жар-птица» (1910). В следующих балетных партитурах его стиль претерпевает стремительную эволюцию: «Петрушка» (1911) – «антиакадемизм» с балансированием между классической 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 Дилана Томаса» (1954) до «*Introtitus*» 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, остиная 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.).

* * *

На исходном этапе своего творчества 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** (1907).

Но уже в следующем году были написаны две симфонические миниатюры – **«Фантастическое скерцо»** и **«Фейерверк»**, где господствующими становятся современные звуковые ощущения, и за новациями стилистики угадываются такие качества предугадываемой образности, как экспансивное буйство жизненных сил, импульсивность и эксцентрика, опрокидывающая былые условности, и столь важная для Стравинского стихия праздничности. Именно тогда, после первого концертного исполнения «Фейерверка», инициатор и руководитель «Русских сезонов» в Париже Сергей Дягилев обратил внимание на неизвестного автора, что побудило «великого антрепренёра» заказать ему музыку балета «Жар-птица».

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, обретённой 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 его усилиям балет в XX столетии стал ведущим музыкально-театральным жанром, оттеснив с этих позиций оперу. Хроника начального восхождения Стравинского в данной сфере связана прежде всего с инициативами Дягилева: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913), «Байка про Лису» (1916), «Пульчинелла» (1920), «Свадебка» (1923), «Аполлон Мусагет» и «Поцелуй феи» (оба 1928).

Заказывая «Жар-птицу», 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 следующих образных и стилевых наклонений: картина патриархально-идиллической Руси, своенравная красота мирискуснического толка, тихий закат жизни, монумент-апофеоз уходящей эпохи, 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 тембругармонического 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 статики (с полной явственностью в «Колыбельной Жар-птицы»), концепцию произведения метафорически можно представить так: основной слой – стынувшая жизнь, над ней пышность «осенних цветов» и золотистые блики заката, а под ней магия 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 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.

Первой крупной вехой и блистательным манифестом современного жанризма стал этот балет, о котором Д. Шостакович писал: «*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*» (Цит. по: И. Ф. Стравинский..., 1973, с. 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*».

Многослойная звуковая ткань с её всевозможными зрелищно-изобразительными эффектами превосходно передаёт людской гомон и толчею, немолчный шум-гам разношёрстной толпы, нескончаемую круговорот нарядного многолюдья. 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.

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 в эту партитуру 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.

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. В балете царит площадной дух с его характерно ярмарочно-балаганным привкусом и чувствуется тот особый характер возбуждённой городской суеты, который позволил А. Бенуа метко окрестить «Петрушку» И. Стравинского «*балетом-улицей*» (Эткинд, 1965, с. 97).

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, сначала 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 фонике явственно чувствуются провинциально-патриархальные корни былой России.

Однако по ходу разворота масленичного действия подобный ретроспективизм неуклонно убывает, и в движении от первой к последней картине в результате образно-стилевой «модуляции» устои прежнего жизненного ощущения оказываются весьма расшатанными.

Кроме всего прочего, в обличье «массовки», обрисованной Стравинским, порой ощутимо присутствует авторской иронии, что передаётся путём акцентуации лубочно-площадных форм, подчёркнутой 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.

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 – 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*» (Ярустовский, 1969, с. 35). Эти персонажи ярко индивидуализированы, и им всецело посвящены «интерьерные» 2-я («У Петрушки») и 3-я («У Арапа») картины. При их обрисовке в воображении композитора возникли очертания кардинально нового типа человеческой натуры, и складывалась эта новизна 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, подчеркнута дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающее трескучее тремолирование полусумовых 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.

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

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 анархизирующей фронде к окружающему, поэтому вовсе не случайно сделанное Стравинским признание: «...смысл лейтмотива Петрушки в том, чтобы *эпатировать* публику» (Вершинина, 1967, с. 116). Позиция вызова, подогреваемая незавидным положением ревнивца в тривиальной ситуации любовного треугольника, порождает чрезвычайно экспансивные выпады.

Что касается Арапа, то его агрессивность самоочевидна, всё в его характеристике 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 топочущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и «скрежет» полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди, грубый форсаж и обвалы массированных *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.

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.

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.

* * *

Музыкальный манифест XX века – именно таковой представляется историческая функция и художественная значимость балета Игоря Стравинского «Весна священная» (1913), в котором оказалось суммированным всё самое дерзновенное и новационное не только для музыкального театра начала XX века, но и для музыкального искусства данного этапа в целом, поскольку эта партитура является едва ли не самым основополагающим художественно-историческим документом, с исключительной силой зафиксировавшим происшедший тогда коренной перелом во всех сферах бытия.

Наиболее существенные художественные обобщения связаны здесь прежде всего с раскрытием комплекса агрессивности как изначальной сущности XX века. И поскольку проявления агрессивности немыслимы 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.

Общепризнано, 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, полусумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько их материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов.

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. И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. 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.

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 же и принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется 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 представилась ему «в крепкой и жёсткой манере», и это явилось импульсом «создания музыки в таком же стиле» (И. Стравинский – публицист..., 1988, с. 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.

Сопутствующие этому нарочито внеэмоциональный характер, жёсткая регламентация, прямолинейность и схематизм вместо гибкости и живого дыхания таит в себе направленность против человека. И данная предпосылка в полной мере реализуется в ходе развертывания урбанистического потенциала. Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путем нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности.

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 подминает под себя (подобное устрашающее *crescendo* осуществляется, к примеру, 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 остинатностью, как происходит это в крайних разделах «Действа старцев – человечьих 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. Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции звукоизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массивным *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. Причем 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 счет высокого регистра духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь). Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмоинтонационными 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 токатность.

* * *

Отмеченные 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 своем 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. 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» (1963, с. 92). Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по меткому замечанию В. Каратыгина, в «оркестровую зычность» (1965, с. 92). Происходит такое 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.

В отдельных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал 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!*» (Цит. по: Ярустовский, 1969, с. 37), Б. Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как «мир диких звучаний» (1974, с. 57). Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал «дикий пляской» (Цит. по: Ярустовский, 1989, с. 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» (Стравинский, 1973, с. 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». В связи с этим главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест, энергия нередко предстает как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс, а в качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров.

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 тембровых и регистровых ресурсов (приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные), а придание звучанию режущего характера достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остродиссонирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса.

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 определяется 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. Это и кровавадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках, или злой набат, грозовой и угрожающий. Это и тяжело топчущее 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 рассчитано здесь 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, причем посвящены этому многие драматургически узловые разделы партитуры. Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях: брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

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, совмещение эстетического примитива с изощрённо интеллектуальной проработкой материала, господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома и, наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело соотносящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века. Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причем в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика дает, казалось бы, невероятный феномен, который, вслед за А. Тойнби (2001, с. 262), можно обозначить как *mechanicus neobarbarus* (механический неоварвар).

* * *

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 истоках. 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: выдвигание ритма, который нёс в себе не только динамические функции, но и способствовал определённому физиологическому обнажению выразительности; 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 – то 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). Базой музыкальной «атомистики» рассматриваемого балета становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б. Асафьев (1963) удачно сравнивал с «клетками». Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изощрённости работы над исходной попевкой – непрерывное изменение её контура, 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 достижения органичности служит принцип прорастания (речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого). 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).

Стихийность принадлежит проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры. Являет она 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. По вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до соединения в одновременности множества различных рисунков.

«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. Разноголосица возникает в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их разноречия до открытого перечня, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих открыто и вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политоальность 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 слоев. И если при этом возникает шумный, разношёрстный, неописуемо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, 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.

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» (1977, с. 47, 49, 71). Всё это справедливо, однако с учетом 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.

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 развернута 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. 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.

Другой составной частью «язычества» является пантеизм, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка композитора: *«На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателю... близость людей к земле, общность их жизни с землёй»*. 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. «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания – первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью». Этому служат различные пространственные эффекты, вызывающие осязаемое ощущение воздуха, простора. 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»* (Taruskin, 1996, p. 874) – настоящее царство «деревя», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей.

«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 натуре, 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 (праллады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т. д.).

* * *

Вспоминая о своей встрече с композитором, Р. Роллан утверждал: *«Стравинский приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей»* (И. Стравинский – публицист..., 1988, с. 22). В одном из ранних интервью композитора проскальзывает мысль о том, что в «Весне священной» он хотел передать *«воскрешение зачатия всемирного»*, добавляя о смысле музыкальной образности балета: *«Это – смута, неопределённая, глубокая, смута всемирного расцвета»* (Стравинский, 1913). 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».

Прорыву современной эпохи на её начальной фазе в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова выброс ступка-ядра, в котором 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 обличье, 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).

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, остиная техника), полиаккордика и политональность, резкие контрасты предельно плотной и предельно разрежённой 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, сонорно-шумовые эффекты, предвосхищение алеаторики.

Исключительный заряд обновления, заложенный в данной партитуре, 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, что «*«Весна священная» почти ничего не предшествовало непосредственно»* (Савенко, 2013, с. 1). О чём же возвещал этот, по выражению Б. Асафьева, «*гениальный бросок в будущее*» (1974, с. 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 котел, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие от почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос.

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 века. На поверхность существования вырвался джинн тёмных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового экстремизма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

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 привычном 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. Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолётные блики, выступающие в роли кратковременных оттеняющих моментов среди тотального буйства агрессивной энергии.

Весь ход предшествующего 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. Причём кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века, как вандалистское сладострастие попрания 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 открыла для себя новую эру.

Указанная двойственность так или иначе неоднократно и различным образом фиксировалась в слушательском восприятии. А. Онеггер сравнивал появление «Весны священной» с взрывом атомной бомбы, «*опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль*» (1979, с. 200). 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. Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон: можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением художественного порядка (это эстетика), но 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 жестокою, 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.

* * *

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». 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» и др.

В их ряду и «**Четыре русские крестьянские песни**», с подзаголовком «Подблюдные» (1918). Столь характерное для Стравинского *своеобычье* 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 *своеобычья* – оркестровая обработка песни «**Эй, ухнем!**», которой композитор откликнулся на революционные события в России 1917 года. 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 – медлительно-тяжёлой, но грозной, что ощущается в общей угрюмо-ощетившейся настроенности, в исполинских перекачах фактуры и особенно – в кульминационных вскипаниях динамики, когда активно подключаются высокие духовые.

Только что названные «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: от большого оркестра по типу партитуры «Весны священной» композитор продвигался к камерному составу, чтобы затем остановиться только на группе роялей и ударных – это позволило с полной отчётливостью воплотить идею парадоксального 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» – расплетание 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. Начнём с того, что певческий пласт внешне как будто представлен достаточно дифференцированно (солисты, ансамбли, хоровое *tutti*), однако безусловно господствует массовое, причём в обличье 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 вскрикиваний, 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 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*».

Эта экспансия механического, внечеловеческого, олицетворяющая радикальные проявления динамизма современной эпохи, определила доминирующий концепт «Свадебки»: крестьянски-аграрное, предстающее здесь в языческом обличье, 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 армиды 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.

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.

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, но в сказочном представлении **«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»** (1916) композитор дал и целостную реконструкцию скоморошьего действия.

В основу здесь 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 «спец-эффекты» типа пронзительного визга. То же и в инструментальной палитре, где всевозможные искажения тембровой характеристики призваны имитировать нечто урчащее, бурчащее, булькающее, рычащее (примечательно также тремолирующее звучание цимбал, живо напоминающее тренькание балаалайки).

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.

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 несомненно имеет ярмарочно-балаганский генезис.

* * *

Подводя некоторый итог, начнём с того, что лозунгом Стравинского была фраза *con tempo* – то есть идти в ногу со временем, что означало непрекращающийся творческий поиск. Ввиду невероятной интенсивности

художественных исканий он приобрёл репутацию Протея в музыкальном искусстве. Его протеизм – 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*».

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 уникальным. 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*» (Друскин, 1982, с. 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”*» (1979, с. 197).

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 подчеркнуто 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*» (Друскин, 1982, с. 36) и именно это явилось «*открытием эпохального значения*» (Музыка XX века, 1984, с. 17).

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 своеобычии, 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 завидомым шлейфом русской национальной экзотики, будь то брутализм воинственных побуждений или цветистая пестрота лубочно-балаганного действа, гротеск скоморошины или личина Руси «медвежьей», лапотной, сермяжной и ещё с налётом «азиатчины», понимаемой как специфический гибрид определённых черт русского и восточного психического склада.

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963.
3. Асафьев Б. В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / сост. Н. Дмитриев. Л.: Музыка, 1974.
4. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967.
5. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Советский композитор, 1982.
6. И. Стравинский – публицист и собеседник: сборник статей / ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988.
7. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; ред. Б. М. Ярустовский. М.: Советский композитор, 1973.
8. Каратыгин В. Г. Избранные статьи / сост. О. Л. Данскер. М. – Л.: Музыка, 1965.
9. Музыка XX века. М.: Музыка, 1984. Кн. 4.
10. Онеггер А. Царь Игорь // Онеггер А. О музыкальном искусстве / пер. с фр. Л.: Музыка, 1979.
11. Савенко С. И. Байка о «Весне священной» // Российский музыкант. 2013. № 5.
12. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / сост. Л. Дьячкова, общ. Ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973.
13. Стравинский И. Ф. Что я хотел выразить в «Весне священной» // Музыка. 1913. № 141.

14. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963.
15. Тойнби А. Постигение истории. М.: Рольф, 2001.
16. Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. 1870-1960. Л. – М.: Искусство, 1965.
17. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Изд-е 2-е. М.: Советский композитор, 1969.
18. Ярустовский Б. М. Избранное / сост. Е. Б. Долинская. М.: Музыка, 1989.
19. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

EN

Aleksandr Ivanovich Demchenko¹, Dr

¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory, Saratov

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.05.2025; опубликовано online (published online): 01.07.2025.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; И. Ф. Стравинский; неофольклоризм; русский период; балет «Весна священная»; musical art of the 20th century; I. F. Stravinsky; Neo-folklorism; Russian period; ballet "The Rite of Spring".