«Слышать музыку глазами»:

взаимодействие искусств в театре И. Стравинского

Государственный институт искусствознания

Алла Баева

«Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского

Москва 2015

УДК 782.071
ББК 85.31
Б15

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
Л.О. Акопян, доктор искусствоведения;
И.М. Ромащук, доктор искусствоведения, профессор.

Баева Алла Александровна
«Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского / А.А. Баева. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 134 с.

ISBN 978-5-98287-084-1

Монография посвящена театральным исканиям и открытиям классика XX столетия Игоря Стравинского и является продолжением книги «Оперный театр И. Стравинского» (2009), а также других работ автора о творчестве выдающегося русского мастера. Данное издание охватывает главным образом композиции первых десятилетий XX века, которые рассматриваются на широком культурно-историческом фоне в контексте общехудожественных тенденций времени, в соприкосновении с идеями Михаила Фокина, Александра Бенуа, Вацлава и Брониславы Нижинских, Всеволода Мейерхольда и других деятелей театра.

Книга адресована профессионалам и любителям музыкально-театрального искусства.

На обложке: Александр Бенуа. Танцовщица в процессии китайского императора. Эскиз костюма к опере Игоря Стравинского «Соловей». 1914
На фронтисписе: Игорь Стравинский. Лондон, ноябрь 1921 года

ISBN 978-5-98287-084-1

© А.А. Баева, текст, 2015
© Государственный институт искусствознания, 2015
© И.Б. Трофимов, оформление, 2015

Оглавление

Очерк 1
6 Портрет Стравинского в интерьере театра

Очерк 2
25 Художественные тенденции начала XX века
и первые театральные опусы композитора

Очерк 3
59 Феномен «Весны священной»

Очерк 4
82 Музыкально-сценические произведения «швейцарского периода»: идеи и формы времени

Очерк 5
113 На перекрестке времени-судьбы

Очерк 1

Портрет Стравинского в интерьере театра

«Магнитное поле Стравинского» (Р. Щедрин) притягивало и несомненно будет продолжать притягивать к себе композиторов, исполнителей, дирижеров, режиссеров, хореографов и, разумеется, исследователей. Горизонты изучения творческого наследия постоянно раздвигаются. Стремление осмыслить музыкальный театр крупнейшего композитора XX столетия как целостный феномен в широкой культурной перспективе побуждает обратиться к такой важнейшей части творческого наследия Стравинского, как сочинения-«миксты» и рассмотреть их в контексте художнических исканий русского мастера.

Театр – средоточие интересов Стравинского на протяжении всего творческого пути. Ни один из периодов его композиторской деятельности не обходился без написания будь то балетов, опер, произведений смешанного типа. Симптоматичный факт: именно в 1900–1910-е годы, когда идея синтеза, оплодотворившая эпоху модерна, захватила разные виды искусств, сочинения для музыкального театра оказываются прежде всего в центре его внимания. Именно в них определяются эстетические воззрения композитора, закладываются основы художественного метода. Именно в них тема театра заявляется как сквозная тема его масштабного творческого проекта, на реализацию которого ушло почти шестьдесят лет (к созданию «Соловья», своего первого музыкально-сценического опуса, композитор приступил в 1908 году).

Не менее значима в творческой биографии Стравинского и роль последнего музыкально-сценического опуса. Созданный в начале 1960-х годов «Потоп» обобщает искания композитора. «Поздний период творчества Стравинского уникален как в аспекте преемственности с предшествующими этапами художественной эволюции композитора, так

и в аспекте форм реагирования русского мастера на радикальные изменения в музыкальной культуре 50–60-х годов», – пишет В. Гливинский[1]. Приведем также одно из высказываний самого Стравинского по поводу «Потопа», прозвучавшее на фестивале композитора в Линкольн-центре Нью-Йорка летом 1966 года: «Из более поздней музыки (*не менее неоклассицистической*) был представлен лишь один *значительный* пример – ”Потоп”»[2]. Примечательно и другое замечание Стравинского, относящееся к началу 1930-х годов – времени создания «Персефоны»: «Музыка достигнет своего совершенства, без сомнения, в ее сегодняшних синтетических формах»[3].

Немаловажными представляются те или иные переклички, которые постоянно возникают между произведениями Стравинского, написанными в разные десятилетия и в разных жанрах. Так, идеи «Сказки о беглом солдате и черте» по-своему претворяются в балете «Игра в карты» и в опере «Похождения повесы» (первоначально же, согласно Э.В. Уайту, «Солдат» был задуман как инструментальная сюита), из балета «Весна священная», в известной степени, вырастает концепция «Свадебки», в свою очередь, «Байка» обнаруживает родство с балетом «Петрушка» и – одновременно – с «Солдатом», «Маврой» и «Пульчинеллой». Вполне правомерны и аналогии между «Персефоной» и оперой-ораторией «Царь Эдип», с одной стороны, и неоклассицистскими балетами – с другой[4]. При обращении к «Потопу» не менее значимы параллели с балетом «Агон», с вокально-инструментальной сферой творчества Стравинского 1950–1960-х годов[5].

Схождения разного – опер, балетов, сочинений синтетического профиля – создают впечатляющий портрет музыкального театра композитора.

[1] *Гливинский В.* Позднее творчество И.Ф. Стравинского. Донецк, 1995. С. 177.

[2] Цит. по: И. Стравинский – публицист и собеседник / Ред.-сост. В. Варунц. М., 1988. С. 296 (Курсив мой. – *А.Б.*).

[3] Там же. С. 107.

[4] Сам Стравинский расценивал «Персефону» как продолжение «Эдипа» и «Симфонии псалмов». Р. Влад называет «Царя Эдипа», «Аполлона Мусагета» и «Персефону» «греческой трилогией».

[5] В круг вокальных и инструментальных сочинений, в том или ином аспекте связанных с музыкальным театром русского мастера, входят, например: «Прибаутки», «Колыбельные кота», «Подблюдные», «Четыре русские песни», «Пьесы для фортепиано» 1915–1919 годов, Регтайм для 11 инструментов, Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, Скрипичный концерт, Концерт для двух фортепиано, кантаты «Вавилон», «Проповедь, притча и молитва», «Священное песнопение».

Произведения смешанного типа (имеется в виду знаменитая триада «швейцарского периода») и следующие за ней «Пульчинелла» (1920), в которой он создал «свой новый стиль» (Б. Асафьев), «Персефона» (1933), «Потоп» (1962) приобретают в этом портрете особое значение. Их можно рассматривать как своего рода сверхцикл, в котором прослеживаются общие для Стравинского образно-смысловые линии и композиционно-драматургические закономерности, выявляется его отношение к историко-интерпретирующим стилевым пластам – неоклассицизму, неофольклоризму, к додекафонии; открыто обнаруживается игра с пространством и временем, жанрами и стилями.

Музыкально-сценическое творчество русского мастера в целом воспринимается как акт созидания своего мира. А в нем – отражение мира музыкального театра первой половины XX века с пересечением линий оперы и балета, театра музыкального и драматического, осмысливаемого Стравинским как историко-культурный феномен, через связь–диалог эпох. Как и при обращении к операм и балетам, так и создавая гибридные опусы, Стравинский предпринимает попытку уравновесить противоречивый характер движения современного музыкального театра, подчеркнуть приоритетность движения в глубину. Намечает перспективу эволюции музыкально-сценических форм через ретроспективу. Мир–театр, театр–мир, прошлое в настоящем, настоящее в прошлом, «свое»–«чужое», «чужое»–«свое» – зеркала, которые композитор устанавливает на границах своего творчества. «Конечно, это был взгляд назад – первое из многих деяний любви в этом направлении – но также и взгляд в зеркало», – замечает Стравинский относительно «Пульчинеллы»[1]. Новые ценности, утверждаемые искусством XX столетия, пропускаются Стравинским при этом сквозь призму истории (точнее, говоря словами К. Леонтьева, «эстетики истории»). «Мы-сознание» Стравинского (М. Арановский), присущее ему объективное миросозерцание формировали особый «дистанцированный» взгляд композитора как на искусство в целом, так и непосредственно на музыкальный театр как «театр условный» (К. Рудницкий), театр представления, показа.

Размышляя о музыкальном театре «Орфея XX столетия» (Дж. Баланчин), необходимо, прежде всего, обратиться к искусству начала минувшего века как к некоей пограничной черте, у которой с максимальной наглядностью открываются утраченные современностью вечные ценности искусства. В эпоху модерна с его стремлением к синтезу искусств, эстетическим и стилевым плюрализмом, тенденциями мифотворчества

[1] Игорь Стравинский. Диалоги / Под ред. М.С. Друскина. Л., 1971. С. 172–173.

многие художники попытались претворить – каждый по-своему – идею красоты и тем самым внести в жизнь некую гармонию.

Для Стравинского в этом плане важную роль сыграло знакомство и содружество с деятелями Русских сезонов, которых привлекала «идея искусства в целом». «Наш балет, – заявлял С. Дягилев, – является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств»[1]. В соответствии с идеей синтеза музыки, живописи, хореографии, в диалоге с Фокиным, Бенуа, Головиным, Рерихом, Нижинским созидается концепция русского балетного триптиха Стравинского (сказка-балет «Жар-птица», картины языческой Руси «Весна священная», потешные сцены «Петрушка»). Так, в «Жар-птице» музыкально-сценическое единство достигается благодаря со-подчинению музыкально-живописного решения композитора, «плоскостно-орнаментального» в духе стиля модерн решения декорации Головина и хореографии Фокина. В свою очередь в «Весне священной» музыкальной «графике» Стравинского, ее ритмическому каркасу соответствует необычное для начала века хореографическое решение Нижинского с акцентом на ритмопластике и предельно скупое, символически емкое оформление Рериха. И если в первом случае между планами действия возникают образно-поэтические параллели, то во втором случае слагаемые балетного спектакля контрапунктически сопрягаются между собой, рождая различные смысловые обертоны. «Такая кардинальная перемена во взаимоотношениях музыки и хореографии – признак подвижности, живой нестабильности в той актуальнейшей для мирискусников сфере, каковым был синтез искусств»[2]. Интересна оценка Стравинским хореографической трактовки «Шехеразады» Римского-Корсакова в постановке Фокина и живописном решении Бакста: «Главное тут не в сюжете, а в дивном зрелище, которое как нельзя лучше переносит тебя в атмосферу гениальной музыки “Шехеразады”»[3].

[1] Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. / Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1982. Т. 1. С. 47.
«Одной из связующих нитей между нами, кроме музыки, – пишет Бенуа, – был культ Стравинского к театру, а также его интерес к пластическим художествам… Стравинский интересовался живописью, архитектурой, скульптурой…» (*Бенуа А.* Мои воспоминания. В пяти книгах [2 т.] / Отв. ред. Д.С. Лихачев. М., 1993. Кн. 4–5. С. 507).

[2] *Савенко С.* Мир Стравинского. М., 2001. С. 155.

[3] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова, ред. Б.М. Ярустовский. М., 1973. С. 460.

К балетам примыкает первый музыкально-сценический опус композитора «Соловей», в котором благодаря совместным устремлениям Стравинского, Митусова, Бенуа создается синтетическое действо, основанное на сочетании оперного и балетно-пантомимического начал, планов музыкального, словесного и визуального. Здесь же намечается и характерное для последующих сочинений-микст разделение на мимирующих и поющих актеров.

И в этой связи нельзя не коснуться общих для искусства начала XX века проблем «театрализации сцены», режиссерского театра, которые в известной мере также оказались близкими Стравинскому. Музыкальный театр (как, впрочем, и драматический), став в XX столетии, как известно, площадкой для разного рода экспериментов, развивается под знаком кардинального переосмысления сложившихся жанров, изменения форм синтеза и создания необычных гибридных образований. Вынесенный «на повестку дня» вопрос о синтетическом характере искусства во многом определил направленность режиссерских поисков: обращение к традициям театральных школ Востока и Запада (прежде всего, театра Но и Кабуки, античной трагедии и комедии дель арте) с целью утверждения на современной сцене первоосновы искусства Театра, его игровой стихии, достигаемой путем свободного синтеза различных приемов. «На крайнем Западе (Франция, Италия, Испания, Англия) и на крайнем Востоке в пределах одной эпохи (вторая половина XVI и весь XVII век) Театр звенит бубенцами чистой театральности», – писал Мейерхольд[1].

Музыка и зрелище – в театре Стравинского они оказываются тесно взаимосвязанными между собой (об этом – далее). Что же касается художественного оформления Л. Бакста, то его стремление «освободиться от пут археологии, хронологии и быта» привело к созданию роскошно декорированного спектакля с выразительным хореографическим рядом фокинских танцевальных картин. Бенуа писал: «*Я никогда* еще не видел такой красочной гармонии на сцене, такого “благозвучного” в своей сложности красочного оркестра» (*Бенуа А*. Воспоминания о русском балете // *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. 4–5. С. 513).

[1] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы / Ред.-сост. А.В. Февральский, под общ. ред. Б. Ростоцкого. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 194.
«Драматическое искусство, по существу своему – это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве, творческий порыв к законченному, гармоническому слиянию с миром», – пишет Фукс (*Фукс Г.* Революция театра. СПб., 1911. С. 15).

Новая концепция спектакля, в том числе музыкального, особенно заметно проявившаяся в театральном искусстве первых десятилетий XX века, была во многом связана с поисками условной сценической формы, с возрастанием чисто игровых моментов, роли маски, пантомимы. «Разве не она, – отмечал Таиров, разрабатывая концепцию Камерного театра, – была родоначальницей театра в дни Диониса и в культе Кришны, разве не она всегда возникала на долговечном пути театра как верный и неизменный признак его грядущего возрождения?»[1]

Примечательны суждения Г. Крэга, высказанные в книге «Искусство театра» (1905) и программных статьях «Артисты театра будущего», «Актер и сверхмарионетка» (1907), которые оказали влияние на многих режиссеров XX века[2]. Призывая «вернуться к прежним радостным обрядам», «к празднествам в честь сотворения мира», «к символам всего сущего на земле», изучая опыт старинных европейских театров, экзотических театров Азии и Африки, Крэг постоянно подчеркивал, что движение «было у истоков театра древности», оно «остается идеальной сущностью этого искусства», оно «выражает Надличное». При этом именно движение, по мнению Крэга, вскрывает синтетический характер сценического действия[3].

Впечатляет уже сам перечень (естественно, далеко неполный) работ выдающихся режиссеров и хореографов, их разнообразие. Так, еще в начале

[1] *Таиров А.Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 81. О том же размышляет и Мейерхольд, постигая опыт «старояпонского и старокитайского театра» и стремясь к почти скульптурной выразительности замедленного движения-жеста, «срепетированного под музыку», к музыкально-ритмической организации спектакля в целом уже в своих первых синтетических опытах начала XX века – «Сестре Беатрисе» и «Смерти Тентажиля». «Слова в театре лишь узоры по канве движения», – писал режиссер (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 212).

[2] См.: *Крэг Э.Г.* Воспоминания, статьи, письма / Ред.-сост. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридшейн. М., 1988.

[3] Символичны названия журналов, издаваемых режиссером – «Маска» и «Марионетка», а также его студии «Арена Гольдони» (1913) во Флоренции. Вновь следует подчеркнуть, что Крэга, как и других режиссеров, чрезвычайно интересовало искусство Востока. Так, перспективной оказалась его попытка спроецировать эстетические принципы дальневосточной гравюры в область театра, что нашло отражение в постановке, например, «Гамлета» (наряду с использованием приемов шекспировской драматургии).

1900-х годов интерес зрительской аудитории вызвали искания А. Горского (в том числе, «Дочь Гудулы», «Любовь быстра!»), М. Фокина (начиная с «Ациса и Галатеи», «Сна в летнюю ночь» и «Оживленного гобелена» – предварительного наброска к «Павильону Армиды»), направленные на усиление роли пантомимы[1].

Пластика в сочетании со световой режиссурой, «цвет и линия в движении», согласно Крэгу, определили решения режиссером опер «Дидона и Эней» Пёрселла (1901) и «Ацис и Галатея» Генделя (1902). Среди оперных спектаклей 1910-х годов назовем, например, «Орфея» Глюка в интерпретации Мейерхольда – Фокина, где наряду со многими весьма примечательными моментами современников привлекло пластическое решение, «Золотого петушка» Бенуа – Фокина, основанного на сопряжении хореографического и вокального рядов (инициатором подобной идеи стал Бенуа). Ритмопластика имела основополагающее значение и при интерпретации глюковского «Орфея» А. Аппиа с Э. Жаком-Далькрозом (Хеллерау, 1913).

Рядом знаменитых «спектаклей на музыке» (понятие, введенное в драматический театр Мейерхольдом) ознаменован конец 1900-х – 1910-е годы. Среди них постановки Мейерхольда с их свободной стилизацией «под старину» (в том числе «Балаганчик», 1906[2]; «Шарф Коломбины», 1909; «Арлекин, ходатай свадеб», 1912), Таирова, выдвинувшего принципы «эмоционального жеста» («Покрывало Пьеретты», 1913) и «эмоциональной маски» («Сакунтала», 1914, претворяющая традиции древнего индийского театра[3]), Бенуа совместно со Станиславским и Немировичем-Данченко (имеется в виду, прежде всего, «Хозяйка гостиницы», 1913, в которой Гольдони интерпретировался Бенуа в мирискусническом духе), пантомима Аппиа «Нарцисс и Эхо» (1912), пантомимы Рейнхардта (в том числе, «Сумурун», 1910, по мотивам арабских сказок «Тысячи и одной ночи»).

[1] Балетом «Павильон Армиды» Н. Черепнина с декорациями А. Бенуа в 1909 году в Париже открылся первый сезон «Русских балетов» С. Дягилева.

[2] К «Балаганчику», по словам К. Рудницкого, «восходит неоднократно трансформировавшаяся, но всегда увлекавшая Мейерхольда тема маскарада, масок, карнавала» (*Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 88). В 1914 году, вновь возвращаясь к «Балаганчику», Мейерхольд заостряет иронически-гротескные черты пьесы А. Блока, ибо, согласно режиссеру, «всякий подлинный театр не может не быть гротесковым».

[3] Премьерой «Сакунталы» Калидасы в переводе К. Бальмонта открылся Камерный театр, в постановках которого пантомима играла определяющую роль.

Используя сценические приемы комедии дель арте и восточного театра с введением – впервые в европейском театре – «дороги цветов», Рейнхардт придает действию (на сцене театра Каммершпиль) подчеркнуто гротескный характер, видя в гротеске, как и Мейерхольд, первооснову театра. Вслед за М. Рейнхардтом к арабским сказкам обращается Н. Евреинов. С присущим ему «подлинно театральным инстинктом», ироническим зрением и даром стилизации, используя «реконструктивный метод», Евреинов ставит в театре «Кривое зеркало» пантомиму с чтецом по сказке «О шести красавицах, не похожих друг на друга» (из «1001 ночи») – условное танцевально-мимическое действие со сценическими ремарками, которые нараспев читал сказочник, комментируя изображаемое.

Интерес к восточному и средневековому европейскому театру, обращение к различным видам (моделям) старинных музыкально-сценических представлений – профессиональных и народных, к зрелищу игрового типа проявили также и многие композиторы. Их инициативы были не менее примечательны, чем режиссерские решения. Здесь и экспрессионистская драма с музыкой «Счастливая рука» Шёнберга (1913), и «неоклассицистская» «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, в первой редакции которой (1912) были задействованы две труппы – драматическая и оперная (собственно, на эффекте «театр в театре» выстраивалось действие оперы в редакции 1916 года), и символистская мистерия д'Аннунцио с музыкой Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна», его же балет «Ящик с игрушками», постановка которого мыслилась композитором «в стиле театра марионеток» (1913–1917)[1]. Напомним также некоторые музыкально-сценические опусы, появившиеся во второй половине 1910-х – начале 1920-х годов, в которых получили претворение традиции комедии масок, кукольных представлений, арлекинады. Это и триптих «Орфеиды» Малипьеро (прежде всего имеются в виду первая часть «Смерть масок» и третья часть «Орфей, или Восьмая песня», 1918–1922), и «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (1919), и оперы Бузони («Арлекин», 1916; «Турандот», 1917; «Доктор Фауст», 1916–1924), и опера для театра бирманских марионеток Хиндемита «Нуш-Нуши» (1920).

В целом, пантомима (и – шире – театр пластический) наряду с комедией дель арте оказывается в центре внимания разных художественных деятелей, завоевывая позиции как на подмостках драматического, так и музыкального театров. Основополагающее значение они приобретают и для

[1] Как музыкальную пантомиму инсценировал «Ящик с игрушками» Таиров в Камерном театре (1917).

Стравинского[1]. Его инициативы, как справедливо замечает М.С. Друскин, «оказали наибольшее влияние на театральные искания современников»[2]. Излучение духовной величины русского мастера огромно, ибо разнопорядковые элементы, сведенные Стравинским воедино в сочинениях смешанного типа, определяют основные черты современного «спектакля на музыке» (Мейерхольд). Здесь и особая роль пластики, танца, введение развернутых пантомимических эпизодов, условных образов (фигура чтеца, комментирующий хор), «игра в театр», принципиальное раздвоение музыкального (вокального) и хореографического рядов, использование двойного состава исполнителей одной роли – поющих и мимирующих, а также – нередко – придание оркестру (ансамблю) роли участника действия. Так, относительно триады швейцарского периода Стравинский пишет: «Мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия»[3]. Идея синтеза, питающая творческое воображение Стравинского, претворялась в созидаемой им «условной сценической форме» при этом и в сочинениях-«микст», и в операх и балетах весьма своеобразно.

«Я слышу и вижу музыку», – постоянно подчеркивал Стравинский[4]. Утверждая имманентность собственно музыкальной формы, которая, по его словам, «есть результат «логического обсуждения» музыкального

[1] В этом плане примечательно обращение композитора уже при работе во второй половине 1900-х годов над первым музыкально-сценическим опусом к средствам хореографического искусства с целью избежать, по его словам, «оперной вампуки». Небезынтересно и высказывание Стравинского относительно балетного искусства как «сценического зрелища», обладающего «живою пластикой», в письме композитора к В.Н. Римскому-Корсакову от 1911 года. См.: И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 460.

[2] *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л.; М., 1974. С. 80.

[3] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика / Сост., коммент. С.И. Савенко. М., 2004. С. 81.
Заметим: идея введения в драматургию тех или иных произведений Чтеца (Рассказчика), заимствованная, по словам Стравинского, у Луиджи Пиранделло и впервые претворенная в «Сказке о беглом солдате и черте», получит продолжение и в опере-оратории «Царь Эдип», и в «Персефоне», и в кантатах «Вавилон», «Проповедь, притча и молитва», и в музыкальном представлении «Потоп».

[4] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 407.

материала»[1], Стравинский, вместе с тем, никогда не скрывал роли зрительных впечатлений, нередко служивших ему импульсом к написанию того или иного сочинения. Так, например, картины Хогарта, увиденные композитором в Чикагском институте искусств, побудили его к созданию «Похождений повесы». (Они «сразу вызвали в моем воображении ряд оперных сцен», – вспоминал композитор[2].) Задолго до сочинения «Игры в карты» у Стравинского, по его собственному признанию, возникла «мысль о балете, в котором танцоры в костюмах, изображающих игральные карты, танцевали бы на фоне задника из зеленого сукна, знаменующего игральный стол»[3]. Относительно же «Потопа» и зрительного воплощения Дьявола композитор пишет: «Моей первой мыслью было фотографирование движущегося красного пятна. Однако изображение самого потопа мне совершенно ясно. Я не хочу волн или какого-нибудь движения воды. Мысленно я вижу одного-единственного танцовщика, крутящегося в разные стороны подпрыгивающего, как кусок дерева, на одном и том же месте…»[4]. То же относится и к звуковому образу[5]. Приведем еще некоторые весьма примечательные высказывания композитора. Так, возникшая же перед его взором «картина священного языческого ритуала» подвигла его на создание «Весны священной», однако уже в начале работы композитор подчеркивал: «Все то, что я пишу, это не балет, а фантазия в двух частях, идущих без перерыва, как две части симфонии. …”Весна” – это пьеса, которая от начала и до конца принадлежит музыке»[6]. Иными словами, даже тогда, когда, по словам компози-

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 227.

[2] Там же. С. 204.

[3] Там же. С. 132.

[4] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 427.
Подобные замечания неоднократно встречаются и в его «Рабочих заметках к «Потопу». См: *Stravinsky I. and Craft R.* Dialogues and a Diary. New York, 1963; *Idem*. Expositions and Developments. New York, 1962.

[5] Так, приступая к работе над «Похождениями повесы», композитор представлял себе «камерный», «моцартовский» состав оркестра, а в случае с «Маврой» слышал, как «свистят духовые». «Байка» же была «внушена гуслями, специфическим инструментом, который Баран носит в последней части пьесы», играя на них «своим раздвоенным копытом». См.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 162–163. Как вспоминает Стравинский, партия гусель, имитируемая в оркестре цимбалами, была написана «прежде остального».

[6] И. Стравинский – публицист и собеседник. С.11, 36.

тора, «музыка соединяется с литературной или живописной основой», она «сохраняет все черты абсолютной музыки».

Тенденция к эмансипации музыкального начала, драматургическая выстроенность непосредственно музыкального действа, свойственная «Весне священной», наметилась уже в предшествующих балетах. Музыка «требует от хореографии органического соответствия своему масштабу»; «…уловить музыкальную сущность танцевального отрывка» – вот что важно для слушателя, по мнению композитора[1]. Подобное отношение к хореографическому плану музыкально-сценического действия определит вскоре и концепцию-структуру сочинений-«микст». Так, в «Свадебке», по словам композитора, «перемены обстановки – от комнат жениха и невесты до церкви – создаются исключительно музыкой»[2]. Вместе с тем, заботясь о взаимосвязи элементов спектакля, Стравинский подчеркивает, что «зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте»[3].

В приведенных суждениях композитора нет противоречия, ибо слышимое и зримое образуют в произведениях русского мастера единое целое. Не случайно он постоянно искал соответствующие именно «звуковой модуляции жесты и ритмы»[4]. Если предположить – чисто виртуально – союз Стравинского с Аппиа, то он мог бы привести к весьма интересному постановочному решению музыкально-сценических опусов композитора. Еще в 1899 году в книге «Музыка и постановка» А. Аппиа отмечал, что «музыка, и даже единственно музыка в состоянии упорядочить сценические элементы, привести их в полную гармонию связей». И подчеркивал: «В ней прослеживается концепция всего произведения от самого его зарождения»[5]. Забегая вперед, нельзя не вспомнить и о творческом

Небезынтересно, что при этом композитор принимает участие и в разработке хореографической версии балета. Режиссерскую экспликацию см.: И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 93–101.

[1] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 71.

[2] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168.

[3] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 59.

[4] Там же. С. 339.

[5] *Аппиа А.* Живое искусство. М., 1993. С. 43.

«Именно из музыки рождается *живое* произведение искусства. Именно ее дисциплинирующее влияние на древо нового искусства станет высшим культурным принципом, который обеспечит нам обильное цветение, при условии, что это древо будет органически связано со своими корнями и насыщено их соками» (Там же. С. 92). То есть музыка и многовековые

содружестве Баланчина и Стравинского, приведшем к выдающимся результатам. «В музыку он (Стравинский. – *А.Б.*) вносит свое собственное, особое красноречие жеста, непрерывно ощущаемого и выраженного со всей полнотой», – отмечал Баланчин[1]. Стравинский же подчеркивает, что видеть хореографию Баланчина – это все равно, что «слышать музыку глазами»[2]. Для самого Стравинского мысль о том, чтобы *слышать музыку глазами*, многократно им варьируемая в «Хронике» и «Музыкальной поэтике», в «Диалогах» и интервью, во многом определяла взгляд композитора на природу театрального искусства.

Музыка и жест – между ними в театре Стравинского нет соревнования. Музыка, образуя фундамент действия, одухотворяет жест. Он, в свою очередь, служит объединяющим началом музыкально-сценических опусов Стравинского – не только балетов и произведений синтетического профиля, но также опер, в которых жест открывает широкие возможности для сценической игры. Вот что пишет композитор: «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения». При этом жесты, согласно Стравинскому, должны быть «вызваны исключительно требованиями музыки…»[3]. Нельзя не вспомнить о характерной для композитора эмансипации слова, акцентировании его фонетической («фонематической») стороны, фонемы, которая,

традиции театра сливаются воедино. И еще: «Присутствие тела создает живое Пространство и живое Время, проникновение музыки в это тело совершает эстетическую модификацию, необходимую для рождения произведения искусства» (Там же). Благодаря драматическому искусству мы вновь осознаем, что по определению может быть только два вида искусства, что бывают искусства неподвижные (живопись, скульптура, архитектура, литература) и искусство движения – *живое* искусство. Исключительное положение музыки – в центре между двумя видами искусств» (Там же. С. 93).

[1] *Баланчин Дж.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания / Ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М., 1985. С. 268.

[2] Приведем также слова Жак-Далькроза из его письма Стравинскому от 7 января 1913 года: «Вы рождены, чтобы создавать произведения, ориентированные исключительно на танец…»; Жак-Далькроз воспринимал музыку Стравинского как требующую «телодвижений, равноценных ее сути» (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами / Ред.-сост. В.П. Варунц. В 3 т. М., 2000. Т. 2. С. 258).

[3] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 82.

согласно ученому-лингвисту Е.Д. Поливанову, может выступать (и выступает у Стравинского!) в роли «звукового жеста», как, например, в «Байке», музыка которой, диктовавшаяся, по словам композитора, словами и слогами песен, «начинается со стиха»[1]. Жест перерастает в движение, в «ритмическую дикцию» (выражение Стравинского), в ритможест, в артикуляцию[2].

Жест, отражаемый в актерской мимике, в слове – речевом или вокальном, придает партитурам Стравинского особое качество «жестовости», раскрываемой через «ритмоэнергетизм» (Б. Асафьев) интонационно-пластического рисунка музыки, ее декоративной графичности, управляемой «энергией двигательного импульса». «…Стравинского интересовал характер движения как таковой – как обобщенное, надличное выражение жизненных процессов, их упорядоченная целеустремленная смена», – пишет Друскин[3]. И не случайно зримость видения образа, часто ассоциирующаяся у Стравинского с определенным типом движения, оказывает влияние на трактовку всей музыкально-сценической композиции.

Отсюда и обращение к пластическим театральным формам, танцевально-балетной пантомиме, которая становится основой сочинений смешанного типа и по-своему претворяется в остальных музыкально-сценических произведениях композитора[4]. При этом Стравинский не столько опирается

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 163.
Примечательна и связь со стихосложением, которую Стравинский подчеркивает, например, в «Аполлоне Мусагете»: «Настоящий предмет “Аполлона” – это, однако, стихосложение… Основные ритмические схемы – ямбы и отдельные танцы могли бы рассматриваться как вариации обратимого пунктирного ритма… ритм виолончельного соло (ц. 41 в вариации Каллиопы)… – это русский александрийский стих, подсказанный мне двустишием Пушкина, и он был одной из моих первых музыкальных идей. Остальные в вариации Каллиопы являются музыкальным изложением текста Буало» (Там же. С. 187).

[2] «Нераздельными у него предстают артикулированный слог, слово-жест, танец-слово», – замечает М. Друскин (*Друскин М.С.* Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. С. 29).

[3] *Друскин М.* Игорь Стравинский. С. 87–88.
И еще одно важное замечание: «Интенсивность зрительных впечатлений, художническая зоркость помогли ему уловить градации таких движений в жизни и перевоплотить их в музыкальные образы» (Там же. С. 146).

[4] Предприняв, если можно так выразиться, собственное исследование театра, Стравинский, возможно, рассматривал пантомиму как связующее звено между оперой и балетом. Их сближение наглядно проявилось

на конкретные исторические прототипы (хотя связь с древнегреческой трагедией, с балаганными, ярмарочными представлениями, с арлекинадой в отдельных случаях прослеживается достаточно отчетливо), сколько берет за основу общие принципы пантомимического представления. Пантомима – акробатическая, танцевальная, драматическая, античная мимодрама и «говорящие жесты» комедии дель арте – все это находит отражение в представлениях-спектаклях русского мастера. В целом же пантомима-игра, пение-игра, речь-игра, исходящие из музыки, акцентируют зрелищный характер музыкально-театральных опусов Стравинского.

Извлекая, в свою очередь, преимущества из взаимодействия с различными сферами музыкально-сценического творчества и смежных областей искусства, Стравинский создает оригинальные музыкально-театральные произведения, основанные на разъединении – соединении музыки-пения-слова-пантомимы-танца. «Свадебка», «Байка», «Сказка о беглом солдате и черте», «Пульчинелла», «Персефона», «Потоп» – их жанровый статус трудно определим. Вот что, например, Поль Дюка пишет о «Свадебке»: «Как спектакль, произведение г. Стравинского ломает все рамки, сбивает с толку любые попытки классификации»[1]. И совсем неслучайно возникают авторские подзаголовки, которые отражают некие структурные принципы (как, например, чередование разговорных диалогов и вокальных номеров), а также совокупность избираемых компонентов, намекая тем самым на возможности свободной апелляции к элементам различных музыкально-театральных систем.

Спектакль синтетического типа, создаваемый Стравинским, определяется подвижностью структурных границ, расширением их в результате внедрения различных театральных элементов. Это видоизменяет драматургический рельеф того или иного опуса. Что выдвигается на первый план и что уходит в тень, какой из компонентов вообще исключается в процессе «жанрового строительства» (С. Савенко) – придает каждому из них индивидуальный облик.

Немаловажными представляются не только определения, предпосылаемые композитором своим сочинениям и отражающие, по сути,

в «Пульчинелле». Небезынтересно и одно из высказываний современника композитора, балетного критика А. Левинсона по поводу «Петрушки»: «”Петрушка” же – *пантомима на музыке*, где каждое движение пронизано и подсказано звуковой стихией. В этом слиянии двух начал, двух динамик – источник впечатления» (Жизнь искусства. 1920, № 616–618. С. 3).

[1] Цит. по: Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – начало XX века / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Л., 1972. С. 332.

режиссерские намерения, но и замечания, рассеянные по страницам его публицистики. Так, «Байка» обозначается им и как «веселое представление с пением и музыкой», и как «короткая буффонада для уличных подмостков», в которой перед зрителями оживают условные персонажи петрушечной комедии – куклы-марионетки. В свою очередь, в связи с созданием «Свадебки» – «русских хореографических сцен с пением и музыкой» – Стравинский также ссылается на театр Кабуки[1]. А при сочинении «Орфея» признается, что, следуя традиции китайского и восточного театра, в кульминационный момент написал лишь долгий такт молчания[2]. Древнегреческая же драматургия интересовала Стравинского не только при сочинении «Царя Эдипа», но и в период работы над «Соловьем» (об этом свидетельствует А. Римский-Корсаков).

«Сказка, читаемая, играемая и танцуемая» – таков подзаголовок «Сказки о беглом солдате и черте», которую композитор называет «забавной и трагической русской притчей», разыгрываемой на сцене передвижного театра[3]. В свою очередь, истоки «Пульчинеллы», обозначенной Стравинским как «балет с пением», восходят к комедии дель арте и одновременно к сложившемуся на рубеже XVII–XVIII веков жанру оперы-балета. В «Диалогах» Стравинский также замечает, что «Пульчинелла» все же «больше танцевальное действие (action dansante), чем балет»[4]. У исследователей творчества Стравинского сопряжение вокального и инструментального начал вызывают также ассоциации с мадригальной комедией XVI века.

По-своему интересна и «Персефона», во многом синтезирующая предшествующий опыт Стравинского. Авторское обозначение «мелодрама» (фигурирующее в партитуре) воспринимается здесь как некий условный ориентир в определении жанровых составляющих произведения,

[1] См.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168.

[2] При этом нельзя не вспомнить о роли барочных риторических фигур, особенно в композициях Стравинского 1920–1940-х годов, в частности, длительно выдерживаемых пауз как символа смерти в «Царе Эдипе».

[3] Это, в известном смысле, напоминает призыв Ж. Копо вернуться «к подмосткам», «к голой платформе», к аскетичному оформлению, сводившемуся к ширмам и занавесам. Так, опираясь на приципы комедии дель арте, Ж. Копо в своем театре «Старая голубятня» (1913) главное значение придавал актерской игре. Кстати, заметим, что Ж. Копо выступил в 1929 году в представлении «Солдата» (сразу в трех ролях – Чтеца, Солдата и Черта) в рамках авторского вечера в Париже.

[4] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 171.

в облике которого пересекаются черты оперно-балетного театра XVII–XVIII веков, романтического балета и музыкального театра XX века[1].

Действенное начало, свойственное «Пульчинелле», и статуарность в «Персефоне» (ее прототип сам Стравинский видит в древнегреческой трагедии) – характерные черты музыкального театра композитора как целостного феномена, порождаемого своеобразным взаимодействием принципов театра масок и Неподвижного театра (В. Мейерхольд)[2]. Зеркало, в которое Стравинский вглядывается, работая над «Пульчинеллой», воспринимается как символический переход в иное пространственно-временное и поэтически-стилевое измерение – к неоклассицисткому театру: к «Мавре» и «Царю Эдипу», к «Аполлону Мусагету» и «Орфею», и – далее – к сочинениям 1950-х –начала 1960-х годов: к «Похождениям повесы», к «Агону», к «Потопу». При этом и в балетах, и в операх, и в микстовых формах основополагающим для Стравинского остается соотнесение между театральной и музыкальной организацией.

Так, сквозь призму вокально-танцевальной образности XVIII столетия в «Пульчинелле» проступает идея праздничной театральности, олицетворяющая дух маскарадного представления[3]. «Персефона» же скорее

[1] Заметим также, что в «Диалогах» в качестве жанрового обозначения «Персефоны» Стравинский пользуется определениями «маска» или «танцевальная пантомима, соединенная с пением и речами» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 197). На наш взгляд, «Персефона» также ассоциируется с пасторалью созерцательно-медитативного плана, мистически-философски окрашенной, в памяти которой сосуществуют образы античных буколик и средневековой христианизированной пастореле с ее идеей Времени–Вечности, любви и гармонии миропорядка (нарушаемой и восстанавливаемой). Возникает также и известное сходство с ее драматургической формой: план условно-игровой пересекается с иносказательным, начало эпико-повествовательное сопрягается с лирическим высказыванием, мимическое выражение чувств – с диалогическими сценами.

[2] Одно из аналогичных сопоставлений – «Мавра» и «Царь Эдип». Существенным при этом представляется замечание Стравинского, что при постановке «Персефоны» должна создаваться «иллюзия движения», дабы «драматизировать недраматическое повествование» – см. Игорь Стравинский. Диалоги. С. 197.

[3] При оформлении спектакля в кубистическом ключе П. Пикассо выбрал – в качестве основополагающего – принцип «театрализации сцены», подчеркнув посредством приема «сцена на сцене», театральных псевдостилизованных костюмов персонажей, маской Пульчинеллы условный характер музыкального действия.

напоминает ритуальную церемонию[1] с переливающимися оттенками мистериальности-пасторальности. По аналогии с библейской аллегорией «Потоп» (обозначение Стравинского) «Персефону» можно назвать пасторальной аллегорией. Примечательно, что Баланчин, задумывая в конце 1970-х годов постановку «Персефоны», воспринимал танцующую «Персефону» как образ ее души, а спектакль в целом ассоциировался у хореографа с религиозным действом. В свою очередь А. Жид, усматривая связь античного мифа одновременно с древнеегипетскими обрядами и христианскими идеями, интерпретировал сюжет «Персефоны» в ключе позднеренессансной пасторали как таинство жизни–любви–смерти, что находит отражение и в музыкальной композиции. При этом Стравинский, обращаясь к писателю, подчеркивает: «Как и у Вас, этот монумент ("Персефона". – *А.Б.*) станет данью тайне, но монумент, который будет также представлять из себя *самостоятельный музыкальный организм*» (курсив мой. – *А.Б.*)[2].

Сплав пантомимы, танца и музыки, слова проговариваемого и интонируемого, получит дальнейшее воплощение в «Потопе» – предельно лаконичной «концентрированной» (по определению Стравинского) композиции, в которой нашло отношение композитора к достижениям «звукотехнического прогресса» (М. Арановский). Как когда-то в опыте создания «Соловья» отразился единый творческий метод композитора, так и в «Потопе», следуя по избранному им пути «превращения музыки в действие», раскрываемого средствами «чисто музыкальной драматизации», Стравинский, точно в свободном полете над временем и пространством, намечает широкую историческую перспективу музыкально-сценического искусства. «Библейская аллегория», «танцевальная драма» и, наконец, «музыкальное представление» – в этих авторских подзаголовках «Потопа» обнаруживается ход авторской мысли, направленной на создание произведения специально для телевидения.

Образы возвышенные и обыденные, мир горний и дольний, планы символический и сюжетный, бытийный и бытовой словно отражаются в «Потопе» друг в друге. (Примечательно, что одной из первых мыслей Стравинского при создании «Потопа» стало распределение партий между персонажами: «Небожители должны петь ... обитатели земли должны только говорить».) В работе над текстом Стравинский совместно

[1] Здесь я придерживаюсь точки зрения Дальхауза, придающего ритуальному началу главенствующее значение. См.: *Dahlhaus C.* Igor Strawinskijs episches Theater // Beitrage zur Musikwissenschaft. 1981. S. 178.

[2] Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 508.

с Крафтом обращается к Библии (Первая книга Моисеева «Бытие», главы 1, 9) для воплощения сцен сотворения Богом мира и человека, а также к фрагментам английских (Йоркских и Честерских) мистерий XV века (в качестве сюжетной основы истории Ноя и его близких, обольщения змеем Адамы и Евы) с использованием двух языков – латинского и английского. В свою очередь, при интерпретации содержания, его концептуальной направленности Стравинский исходит из восприятия ветхозаветного образа потопа как символа «вечной катастрофы», порождаемой первородным грехом. Эхо потопа разносится по всей Вселенной, по-своему отдается в каждой эпохе. В современной Стравинскому действительности – «это бомба»[1].

* * *

«Аспект шире жанра, ибо выражает некоторый общий взгляд на цели творчества и вносит в жанр соответствующий акцент или создает его разновидности. По сути, аспект создает поэтику музыкального творчества и поэтому определяет его стиль»[2]. Эти слова можно отнести и к искусству Стравинского. Принципы условности, отстраненности от предмета изображения, гротесковой игры, маски, позволяющие, по словам Вс. Мейерхольда, «подчинять психологизм декоративной задаче», имеют основополагающее значение для осмысления поэтики музыкального театра Стравинского. Тот аспект, который выражает исходную позицию композитора, способствует расстановке акцентов между слагаемыми избираемого прообраза спектакля и приводит к оригинальному решению. При этом драматургия – воспользуемся определением Т.Н. Ливановой – как эстетический принцип в широком смысле слова, в данном случае имея в виду и общий принцип темообразования и развития, приобретает основополагающее значение в конструируемом Стравинским совершенном

[1] Приведем одно из весьма примечательных высказываний Стравинского, касающееся его трактовки хореографической картины «Потоп». Музыка, по его мнению, должна «имитировать не волны и ветры» (как это представлял Баланчин), «но время… временной опыт чего-то, что ужасно… и продолжается» (*Stravinsky I. and Craft R*. Dialogues and Diary. P. 77–78). Скорее всего, Стравинского привлекла универсальность истории Ноя и Потопа (кстати, телевизионное представление состоялось именно под названием «Ной и Потоп»). Об этом в разговоре со Стравинским размышлял и Т.С. Элиот, еще до создания произведения обратив внимание композитора на мистериальные представления как на один из возможных источников.

[2] *Арановский М.* Художественный текст, его структура и свойства. М., 1998.

музыкально-театральном универсуме[1]. Драматургия, по сути, образует «сверхуровень» (В. Холопова) произведений Стравинского.

В движении от десятилетия к десятилетию творческого пути Стравинского границы мира его музыкального театра все более раздвигаются, представляя широкую панораму открытий русского мастера и обнаруживая наряду с этим в его опусах некие общие черты. Современная dramma per musica, которая определяется координацией разнообразных жанровых признаков на основе музыки, – так можно условно обозначить многие опусы композитора. Именно музыкально-драматургическая форма, организующая целое (и основанная на взаимодействии различных принципов – номерных, сквозных, монтажных), становится в них исходной субстанцией. Из нее произрастает действие-действо – ритуальное, площадное, обрядово-фольклорное, мистериальное. Из нее рождается жест – пластический «речитатив» (драматическое, пантомимическое воплощение жеста), либо пластическая «мелодия», как в классическом балете или оперной арии бельканто.

Представления, срежиссированные в нотном тексте, – такими видятся произведения-спектакли композитора. Отсюда безусловный интерес вызывают собственно «режиссирующие посылки», заложенные в партитурах. Это выражение М. Сабининой очень точно раскрывает свойства композиторской режиссуры, учитывая весь комплекс музыкально-драматургических средств[2].

Присущее Стравинскому чувство театра обнаруживается при этом на всех этапах работы композитора: от выбора сюжетного первоисточника, его интерпретации до композиционно-драматургически-стилевого воплощения. Музыкальное и сценическое пространства как бы просвечивают друг через друга в опусах мастера. Ритмы, звуки, тембры, визуализируясь, приобретают театральное измерение; ощущение подготовленной сцены возникает нередко и в построении целого.

Каков же жанрово-содержательный потенциал «действ» Стравинского, их ассоциативно-смысловой фонд, музыкально-эстетическая доминанта? Как соприкасаются в них «видимое» и «слышимое», театральное и музыкальное? Как пересекаются в них идеи современного синтеза и древнего синкретизма искусств?

[1] См.: *Ливанова Т.Н.* Музыкальная драматургия Баха. М., 1948. С. 5.

[2] См.: *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М., 2003. С. 302.
Небезынтересно в этом плане и исследование: *Берченко Р.Э.* Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. М., 2003.

Очерк 2

Художественные тенденции начала XX века и первые театральные опусы композитора

Все искусство – танец,
ибо оно все украшение жизни,
выявление в ней Красоты…
Александр Бенуа

В начале XX века С. Дягилев открыл миру гений И. Стравинского. 1910 год. Русские сезоны в Париже, сенсационная премьера «Жар-птицы», за которой последовали премьеры «Петрушки» и «Весны священной».

Трудно переоценить значимость раннего периода творчества Стравинского, когда в первых произведениях для театра («Соловей» и балетный триптих), в общении с кругом художников-мирискусников начинает формироваться собственная театральная концепция, отношение композитора к музыкально-драматическому опусу как к условному сценическому зрелищу. «В дальнейшем творчество Стравинского претерпело немало изменений, но во множестве “манер”, которыми он пользовался, сохранялось единство стиля, ядро, суть которого образовало русское начало», – пишет Друскин[1].

Самостоятельность мышления Стравинского отчетливо обнаруживается в отношении к художественным альтернативам первых десятилетий, во многом определившим черты многоводного течения искусства XX века, к разнородным тенденциям, на пересечении которых музыкальный театр минувшего столетия осознавал свое бытие, к эстетике символизма и экспрессионизма, к фольклору и примитиву, к классицистским

[1] *Друскин М.* Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. С. 34.

устремлениям русского и европейского искусства, к кубизму и конструктивизму, к декларациям Кокто, к режиссерским новациям Крэга, Рейнхардта, Копо, Мейерхольда, Таирова.

Уже в своих ранних работах Стравинский, подобно многим деятелям эпохи модерна, стремится отыскать «язык искусства» и «выявить свое отношение к красоте». И не случайно среди характерных «идиом» стиля композитора в них обнаруживаются типичные черты «нового искусства»: особый эстетизм, декоративность с акцентом на орнаментальность, условность (прием «отстранения»), игра со стилем[1]. (Впоследствии они будут восприниматься как «опознавательные знаки» творческого почерка Стравинского в целом.)

Идея Красоты становится определяющей для «Соловья» – первого музыкально-сценического опуса композитора, написанного по восточной сказке Андерсена. К работе над ним Стравинский совместно со своим либреттистом и близким другом С. Митусовым приступил в 1908 году. Здесь музыкальное сознание композитора подверглось своеобразному испытанию: искушению близкой ему мирискуснической живописно-театральной средой, направляющей Стравинского в русло общих поисков взаимодействия искусств.

Опера-балет – так можно обозначить жанр «Соловья» с его тяготением к зрелищности, к активному внедрению хореографических (пантомимических) элементов. Это касается не только роли Императора, которую сам композитор оценивал как «чисто хореографическую», но и общего решения – поэтичной статики мизансцен, подчеркнутой медлительности их смен. Принципиально значимым для Стравинского становится разграничение функций между поющим и играющим актером. Статистом представлен на сцене Рыбак, певец же находится в оркестре (здесь располагается и певица, исполняющая партию Соловья). Приведем высказывания самого композитора: «Я старался, да и Митусов тоже – избегнуть все то, что могло бы дать пищу для “драматического cabotinage’а” артистов и певцов …Роль Китайского Императора почти чисто хореографическая, поет он очень мало, а когда откроет рот, чтобы что-либо сказать, то

[1] Точность попадания в свой художественный мир отличает хотя еще и «недостаточно самобытные», по признанию Стравинского, вокальные опусы 1905–1907 годов, предваряющие написание «Жар-птицы» и «Соловья». В «Фавне и пастушке» и «Двух песнях» на слова С. Городецкого преломляется соответственно в ракурсе «античной лирики» Пушкина и архаической космогонии Городецкого столь значимая для композитора тяга к воплощению универсальных начал бытия.

сопровождается это сказанное очень примитивно-выразительными и очень медленными жестами…»[1]

В дальнейшем А. Бенуа, сценограф спектакля, следуя указанию композитора, вводит мима, в хореографическом плане дублирующего песни Рыбака. Хореографические «обрамления» каждого акта и – соответственно – связки между ними, напоминающие мизансцены в манере театра теней, придают законченность облику «Соловья». Замечу, что обогащение оперы элементами пластического искусства не случайно, ибо, по словам композитора, «единственная форма сценического искусства, которая ставит себе *в краеугольный камень задачи красоты и больше ничего, есть балет*»[2].

«Ориентальный» опус композитора соответствовал и исканиям первых десятилетий XX века в целом. Традиции синтеза искусств в восточном театре, объединение в нем элементов слова, пения, пантомимы, танца, а также – шире – поэтика условно-символического искусства Востока привлекли многих деятелей новой эпохи (см. первый очерк) и оказали значительное влияние на поиски модерна с его тягой к «изобразительности и декоративизму», акцентом на линии как на одном из главных средств художественной выразительности, изысканностью стилизаций, орнаментализацией форм, подчиненных плоскости. Привнесение же собственно экзотических мотивов осмысливается как одно из проявлений универсализма современной культуры, ее обращение к наследию прошлого, к многовековым традициям Запада и Востока. Так, в японской гравюре, поэзии, театральных системах Но и Кабуки усматривали идею гармонии человека и Вселенной, единство этического и эстетического, совершенную красоту, находили в них особое ощущение времени–пространства, прообразы нового языка[3].

Стравинский, между тем, завершив первую картину оперы (по сути, «балет с пением», согласно Р. Тарускину[4]), решает «Соловья» «больше не продолжать». «Но к опере меня вообще не тянет. Меня интересует

[1] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С.476, 482.

[2] Там же. С. 460.

[3] Все возрастающий интерес отечественных мастеров к искусству Дальнего Востока (особенно к началу 1910-х годов) обеспечил успех гастролей в России японских актеров, сказался на театральном репертуаре, изобиловавшем названиями типа «Японский декамерон», «Китайская легенда», популярностью пользовалась и комическая опера Гилберта и Салливена «Микадо», интерпретируемая Станиславским в условно-японском стиле.

[4] См.: *Taruskin R*. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I–II. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. P. 1087.

хореографическая драма, в которой я вижу движение вперед, не предугадывая будущих путей», – говорил композитор[1].

Поиски сюжета «Жар-птицы», его сценарная разработка, живописное оформление оплодотворялись идеями синтеза искусств, созерцанием красоты форм народного искусства, бережным воссозданием присущих им стилевым качеств. Погружаясь в мифотворчество, создатели балета творили оригинальное пространство сказочного инобытия. Само либретто в духе неорусского стиля напоминает мозаичное панно, в котором персонажи, взятые из русских народных сказок, окружаются диковинной толпой белибошек, упырей, мамелюков, кикимор, порожденных фантазией либреттистов[2]. Зачарованный мир, недостижимый, но столь притягательный. В центре его располагается Жар-птица – символ «абсолютной красоты» (И. Вершинина). Ее образ трактуется в ракурсе эстетики модерна – как загадочное фантастическое существо, не лишенное ориентальной окраски, «чисто восточной истомы» (А. Бенуа), погруженное в стихию движения. Это и полет Жар-птицы в первой картине – своеобразное «сфумато», пляс и колыбельная, перетекающе-волнистые линии ее пластических диалогов с Кащеем Бессмертным и Иваном-Царевичем. (Еще один архетип движения, вводимый Стравинским в финале, – шествие – выполняет роль коды.) Волшебная Дева-птица в трепетном порыве раскинувшая руки-крылья, порождение стихий воздуха и огня, фея-летунья (А. Бенуа), одетая в прозрачные восточные шаровары, – такой предстает «наиболее фантастическое создание народных сказок» (М. Фокин) в балете. Ориентальное же, свойственное искусству модерна, становится одним из наклонений в прочтении «Жар-птицы».

Стравинский активно включается в своеобразный мифотворческий процесс создания балета. «Я начал думать о “Жар-птице”, вернувшись в Петербург из Устилуга осенью 1909 года (по окончании первого акта

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 11.
Годом ранее, в 1911 году, в письме к Митусову Стравинский высказывается еще более резко: «Можно его (первый акт “Соловья”) исполнять в концерте – это куда лучше, чем в опере, которую я жестоко возненавидел (что отчасти и вызвало мое безоговорочное решение “Соловья” не продолжать») (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 308).

[2] В составлении либретто приняли участие театральные и литературные деятели, близкие кругу «Мира искусства»: А. Бенуа, А. Ремизов, А. Головин, Д. Стеллецкий, П. Потемкин, Л. Бакст (Бакст же разрабатывал эскизы костюмов).

Лев Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы для балета «Жар-птица». 1910

Лев Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы для Тамары Карсавиной в балете «Жар-птица». 1910

“Соловья”)», –вспоминал композитор в «Диалогах»[1]. Неорусский стиль либретто в целом претворяется через призму его собственной «духовной родословной». Так, в «Хронике» композитор подчеркивает, сколь важное значение имели для него ранние музыкальные впечатления: народное крестьянское пение, знакомство с операми Глинки, с творчеством композиторов беляевского кружка. Будучи в то время «поклонником Римского-Корсакового и Глазунова», Стравинский особенно ценит «у первого мелодическое богатство и гармоническое вдохновение… у второго – чувство симфонической формы и обоих – законченность фактуры»[2]. Небезынтересно и его отношение к Лядову: «Мне нравилась музыка Лядова, особенно ”Кикимора”, ”Баба-Яга” и фортепианные вещи. Он хорошо чувствовал гармонию, и его музыка всегда хорошо инструментована»[3]. Все

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 45.

[2] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 16.

[3] Вместе с тем Стравинский замечал, что Лядов «был композитором “короткого дыхания” и звучания “пианиссимо”, и никогда не смог бы написать длинный и шумный балет вроде “Жар-птицы”» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 45).

это скажется при создании «Жар-птицы», определит особенности работы над партитурой. «Музыка его (балета. – *А.Б.*) слишком разношерстна по качеству», – замечает и сам композитор. Но не обнаруживается ли в свободном преломлении окружающего музыкального опыта (не только русского, но и французского) специфическое качество ассоциативно-синтезирующего мышления Стравинского?[1]

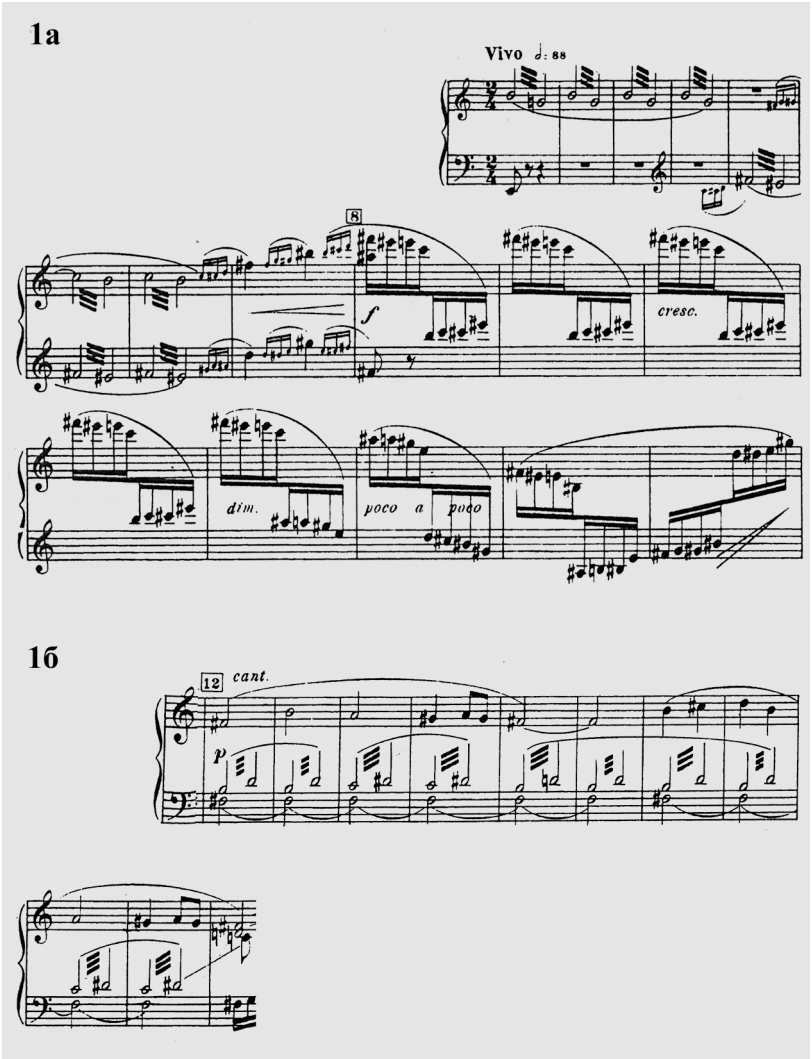
Определяющим для русского мастера явилось отношение к фольклору как к обособленному самоценному художественному миру. И подлинно народные темы, которые он использовал в «Жар-птице», и стилистика Новой русской школы – все это он как бы приводил к единому «эпическому» знаменателю – становятся для него объектом созерцания. Не «буква», но «дух» русского профессионального и фольклорного искусства притягивает Стравинского. Композитор любуется доставшимся ему в наследство сокровищем и инкрустирует его в драгоценную раму, затейливо изукрашенную причудливым узором. Зрелищный, несколько театрализованный строй реминисценций музыкальных образов, воссозданный русским мастером, очаровывает своей красотой. В свое время Б. Асафьев писал: «Переливающийся блеск драгоценных камней – колорит музыки “Жар-птицы”. Оркестр Стравинского – свечение звуковых волн». Эту же мысль по-своему развивает И. Вершинина: «Самодвижение тембров, осуществляемое внутри неизменной интонационной структуры Пляса, сродни движению линий и цветовых пятен внутри живописного орнамента»[2].

Не только Пляс, но всю композицию балета, образуемую характерным для Стравинского сопряжением динамических и статических планов, можно уподобить орнаменту – своеобразному «знаку культуры» начала XX века. (Эффект динамического равновесия, возникающий в сочинении, также свойственен модерну и принципиально значим для стиля композитора.) Основными структурообразующими элементами, подобно объединяющим декоративным мотивам в произведениях стиля модерн, становятся завораживающий, будто вьющийся хроматический мотив Жар-птицы, то собирающийся в аккордовую вертикаль, то

[1] Примечательно одно из высказываний самого композитора: «Невозможно отречься от своих истоков. Но многие годы, проведенные во Франции, где я постоянно пребывал в атмосфере, пропитанной романским духом, только полнее выявили и укрепили во мне те глубокие связи, которые всегда роднили меня с романской культурой…» (И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 159).

[2] *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 48; *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. М., 1967. С. 39.

распластывающийся по горизонтали, предстающий в разных тембровых облачениях, и диатонический трихордовый оборот в партии Царевича, приобретающий характер декоративной детали, типа графической виньетки. Создаваемые на их основе музыкальные образы – народные и фантастические – определяют столь значимое для нового стиля равноправие рельефа и фона:



Первый пронизывает Полет и Пляс Жар-птицы, ее Pas de deux с Царевичем, внедряется в Поганый пляс с его утрировкой пластического рисунка, характерными сдвигами масс, решаемыми М. Фокиным в духе эстетических концепций модерна. (По словам Красовской, Поганый пляс «походил на персидский ковер фантастического рисунка»[1].) Второй элемент включается в Хоровод царевен, в плавно изгибающиеся линии народнопесенных попевок, ассоциирующихся с изобразительными природными мотивами, точно сплетенными в цветочную гирлянду[2]. Оба элемента также, активно взаимодействуя между собой, образуют выразительные узоры Игры царевен с золотыми яблочками, Колыбельной, Финала. Открытые наложения разных образных планов вновь рождают аналогии с орнаментальными структурами. «Границы цвета в орнаменте делаются намеренно резкими, и ритмические повторы, и противопоставления цветов не скрываются, а, напротив, подчеркиваются»[3].

Таким образом, сюжетно-музыкальная композиция словно отражается в зеркале орнамента пульсирующих диатонических и хроматических линий – тембровых, гармонических и мелодических, украшенных завитками (трелями, форшлагами глиссандо).

Импульсом к развертыванию музыкального «сюжета» служит Вступление – глухое, сумеречное, погружающее в атмосферу настороженного оцепенения. Таинственное вращение интервалов, подобно постепенно раскручивающемуся колесу, которое приводит в движение застывшую звуковую массу. Ее пробуждение отражено в вибрациях инобытия – в танце Жар-птицы, летящем, несомом стихией ветра. Интервально-гармоническое вращение, заданное во вступлении, перерастает здесь в круговые движения лейтмотивов Жар-птицы, их тембровые превращения. Цветные штрихи-мазки сливаются в красочные пятна. Фейерверочное колесо ускоряет свой ход, и будто сотканный из света и живительного огня образ уносится вдаль. Общий колорит затемняется. Врывающаяся вместе с Поганым плясом мощная динамическая волна утяжеляет вращение. Неясный, легкий, струящийся свет отражается в бесконечном движении: буйство стихий, вызванных к жизни иррациональной силой. Колыбельная Жар-птицы успокаивает, умиротворяет зловещий вихрь. Медленно описывает круг фейерверочное колесо, почти невесомые касания интонаций

[1] *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Кн. 1. Л., 1971. С. 359.

[2] Хоровод царевен с его четкой прорисованностью линий, просвечивающих сквозь фактуру, создает впечатление витража.

[3] *Береснева В., Яглом И.* Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1977. С. 281.

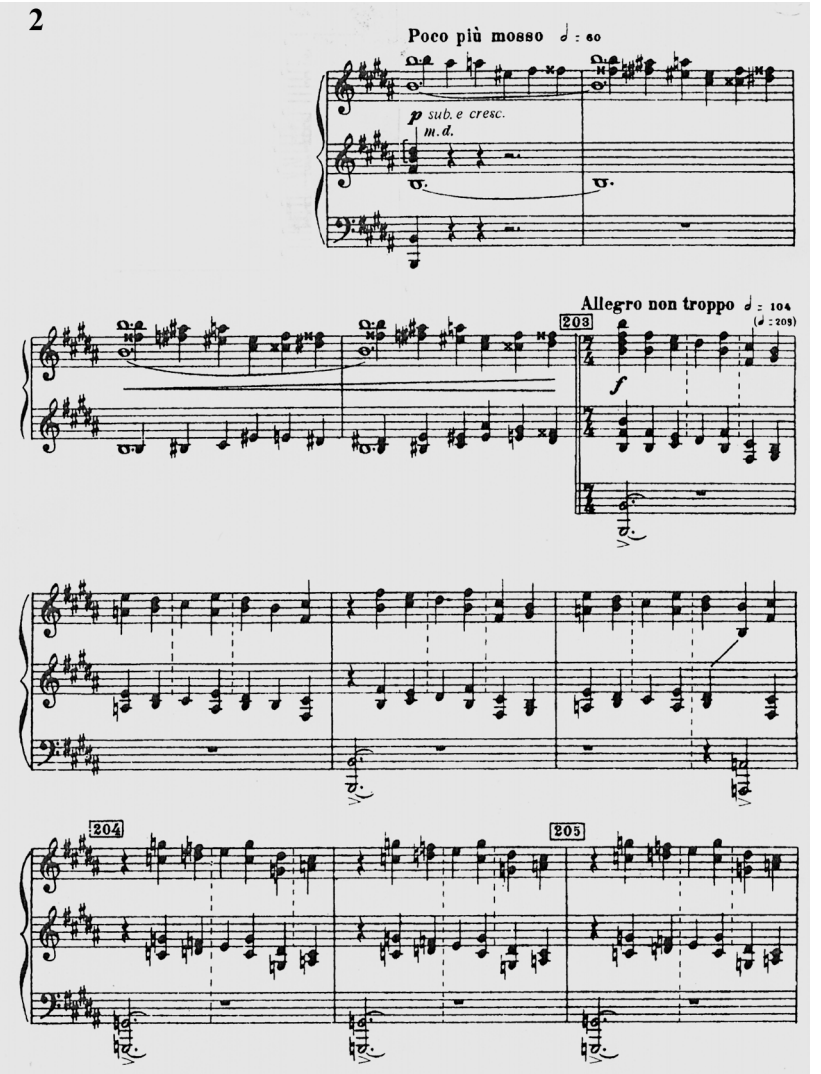
колыбельной приводят его в движение. И вот уже выплывает хороводный напев финала. Заключенная в нем светоносная сила раскручивает волшебное колесо.

В хороводном венке финала с его идеей крещендирующей формы (В. Холопова) сливаются два музыкальных знака, две темы – народная («Как у ворот сосна раскачалася») и авторская (хроматический мотив Жар-птицы). Они олицетворяют собой искусство как единое целое, искусство современного русского мастера, зарождающееся на грани двух миров – природно-фольклорного и профессионального – в нераздельности, но и неслиянности «своего» и «чужого». Хроматический мотив, сочетаясь с народным напевом, ритмически укрупняясь, приобретает эпическую окраску. Величальные интонации, в свою очередь, сопрягаемые с колокольным перезвоном – одной из древнейших звуковых формул славленая, – усиливают впечатление ритуальности происходящего (см. пример 2).

Финал подчеркивает общую эпическую направленность музыкального замысла композитора, принципиально значимую для него идею церемониального хождения по кругам, как проницательно заметил М. Фокин. В своеобразном музыкальном приношении русскому искусству XIX века слышится не только слово благодарности и восхищения, но и различимо собственное творческое «я», голос композитора, вступающего в XX столетие. Композитора, чьи эстетические воззрения и художнические устремления формировались в контексте искусства модерн. Аура различных течений нового искусства питала его творческое воображение.

Музыка Стравинского с ее «узорчато-красочной византийской расточительностью» (Б. Асафьев) соответствовала устремлениям Дягилева, мечтающего о создании в Париже «Русского дома». Композитор вспоминает в «Хронике»: «Парижская публика восторженно приветствовала спектакль. Конечно, я далек от мысли приписывать успех исключительно партитуре: в равной степени он был вызван сценическим решением – роскошным оформлением художника Головина, блестящим исполнением артистов дягилевской труппы и талантом балетмейстера»[1]. Значительную роль в этом единении слагаемых синтеза сыграл сценический

[1] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 28–29.
Вот что пишет Фокин: «Сад, как персидский ковер, сплетенный из фантастических растений, замок невиданной зловещей архитектуры. Все в мрачных тонах с таинственно светящимся золотом» (*Фокин М.* Против течения. Л., 1962. С. 263–264).



метод Головина, соответствовавший своим «плоскостно-орнаментальным» решением эскиза декорации «Жар-птицы» в духе модерна музыкально-живописному решению композитора. (Декорация воспринималась как некое «четвертое измерение» балетного мира.) В целом же Стравинский, Головин и Фокин приходят, по сути, к «декоративно-

синтетическому единству стиля» (Е.Б. Мурина). По словам критиков, «Жар-птица» представляла собой «чудо восхитительнейшего равновесия между движениями, звуками и формами»[1].

Представленная в 1910 году в Русских сезонах, балет-сказка вызвала восторг публики (Жар-птица – Т. Карсавина, Иван-Царевич – М. Фокин). В 1926 году «Жар-птица» в новом художественном оформлении Н. Гончаровой была показана в Лондоне (среди исполнителей блистали С. Лифарь и Д. Баланчин)[2]. Впоследствии постановку балета Стравинского осуществляли многие хореографы, в том числе Ф. Лопухов (1921, Петроград, художник А. Головин), А. Больм (1945, Нью-Йорк, художник М. Шагал), Д. Баланчин (1949, Нью-Йорк сити балле, художник М. Шагал), С. Лифарь (1954, Гранд-Опера), М. Бежар (1970, Брюссель, Балет XX века).

Идеи, претворенные в «Жар-птице», еще более ярко раскрылись в ориентальных музыкально-поэтических образах «Соловья», к работе над которым Стравинский опять приступает в 1913 году. И здесь, думается, роль сыграло не только предложение директора «Свободного театра» А. Санина. Скорее всего, вновь обращаясь к «Соловью», он ощущал особую значимость идей–образов, которые несли в себе скрытые символы времени, и, возможно, расценивал «новое искусство» как начало современного бытия культуры в целом[3].

«Модерн театрализовал и утрировал ориентальные сюжеты и костюмы, создав *свой воображаемый Восток* (курсив мой. – *А.Б.*), – пишет исследователь[4]. Свой воображаемый Восток воплощает в «Соловье» и Стравинский. Ориентируясь на достаточно обобщенные представления об образном строе и композиционных закономерностях различных форм дальневосточного искусства – живописи, поэзии, лубка, орнамента, –

[1] *Светлов В.* Современный балет. СПб., 1911. С. 112.

[2] Интересная деталь: в письме к Б. Кохно от 9 августа 1926 года С. Дягилев высказал любопытное предложение, касающееся декораций. По его мнению, сад с золотыми яблоками (1 картина) должен был во второй картине превратиться в Святой город с золотыми главами соборов. См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 199, 200.

[3] Приведем проницательное высказывание Д.В. Сарабьянова: «Стиль модерн знаменует собой и конец и начало, и старое и новое» (*Сарабьянов Д.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 270).

[4] *Обухова-Зелиньская И.* Модерн и кич: от салона до открытки // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2003. С. 95.

Александр Бенуа. Берег моря.
Эскиз декорации первого акта оперы «Соловей». 1914

композитор создает, по собственным словам, «китайскую безделушку», «фарфоровую» оперу[1].

Возвращаясь к работе над оперой и осознавая при этом значительность творческой эволюции, совершенной им за несколько лет, композитор, тем не менее, «не хотел переделывать первый акт, подгонять его к остальным, как не хотел и не мог писать второй и третий акты совершенно в духе первого»[2]. Стравинский считал вполне допустимым, «чтобы музыка пролога», а именно так он расценивал первый акт, «несколько отличалась от музыки последующих картин»[3]. При этом композитор приводит принципиально значимый для него довод о необходимости соответствия сюжетно-сценической ситуации избираемой музыкальной модели: сцена в лесу должна воплощаться в духе «нежной поэзии», а «пышность китайского дворца» передаваться в манере «экзотической фантазии». Это Стравинский подчеркивал и в переписке со своим «литературным и театральным

[1] Также среди возможных параллелей – миниатюра «Оживший веер» и другие сценки с оживающими фарфоровыми игрушками, представляемые в театре-кабаре Н.Ф. Балиева «Летучая мышь» в 1910-х годах.

[2] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 22.

[3] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 43.

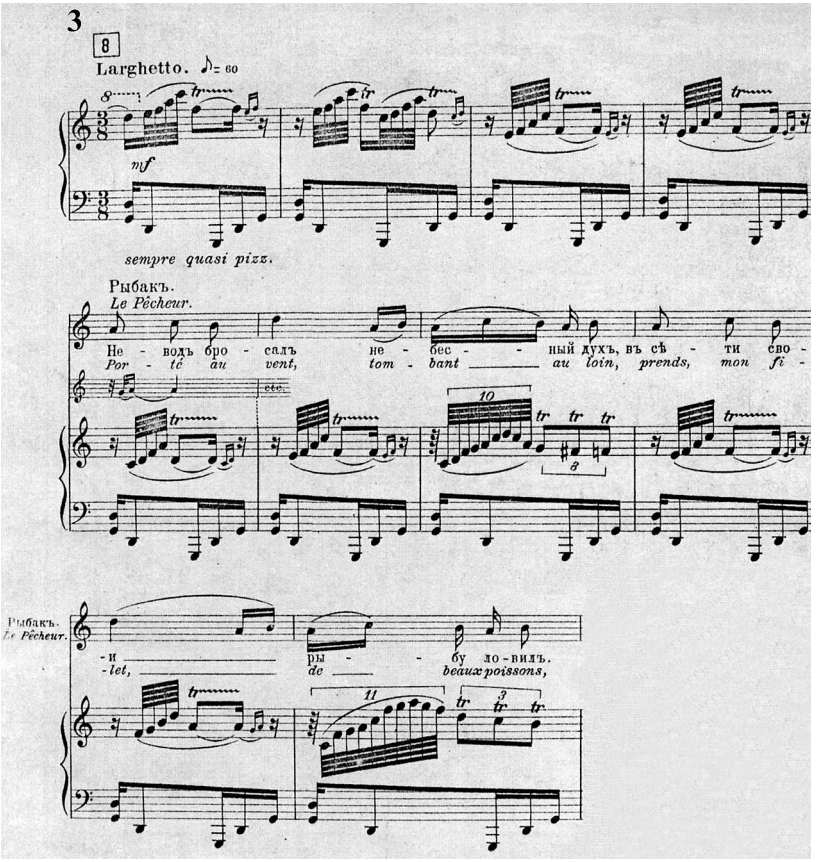
Александр Бенуа. Дворец императора. Тронный зал.
Эскиз декорации второго акта оперы «Соловей». 1914

опекуном» С. Митусовым, стилизовавшим текст либретто в духе восточной поэзии[1].

Обобщенный «образ Востока» находит отражение в трактовке андерсеновской сказки как ориентального мифа с присущими ему природной цикличностью, выраженной в сменах дня и ночи на протяжении всего оперного действия, образом одухотворенной Красоты, олицетворением которой становится главный герой – создание божественной Природы. Вместе с тем Соловей, как отмечал в письме к своему либреттисту С. Митусову композитор, – «это олицетворение души». Стравинский стремится подчеркнуть неоднозначность образа Соловья, его амбивалентность, возможную принадлежность как миру природному, так и миру человеческому. В его пении – этих своего рода «природных» мотивах, подобно течению жизни прихотливо изменяющихся, – словно заключена философия бытия.

[1] Образы Востока, увиденные Стравинским сквозь призму китайско-японской поэзии, живописи, прикладного искусства, придают опере особый колорит и диктуют основные принципы музыкальной организации. Определяющим моментом становится характерная для дальневосточного искусства живописность решения и, в первую очередь, знаковые для стиля модерн приемы орнаментального развития.

В поэтической системе оперы важное значение приобретает и образ Рыбака, в философско-иносказательной форме размышляющего о прошлом, настоящем и будущем. Его высказывания воспринимаются словно голос от автора, придавая опере характер притчи. В обращениях Рыбака, прославивающих и ритмизующих «повествовательное действо» «Соловья», сопрягаются также излюбленные в модерне мотивы волны (в виде характерной мелодически изогнутой линии) и струящейся воды (изображаемой легкими восходящими пассажами, трелями):



Данные мотивы, напоминая о японском искусстве, наделяются символическим содержанием и связываются в контексте целого с представлением о непрерывности переходов из одного состояния

в другое[1]. Заметим, что элементы колебательного движения, ассоциирующиеся с мотивом волны, проникают и в партию Соловья. Символизируя движение, течение жизни во времени, энергию роста, развития, угасания и нового возрождения, они воссоздают в опере мифологический образ бесконечности мироздания. Два его сущностных начала раскрываются в противопоставлении-состязании живого и искусственного соловьев во втором акте. Они несут в себе разнонаправленную энергию – жизни и смерти. Сам Стравинский считал эпизод состязания ядром второго акта, в котором также проявилось характерное для модерна столкновение тем красоты и смерти. Другой важный момент в концепции оперы – появление трех японских послов, образующее драматургический перелом действия. Их унисон звучит холодно, отрешенно, словно дыхание смерти. «Их обращение к Императору вышло страшно», – вспоминал позже Стравинский.

Александр Бенуа. Эскиз костюма Рыбака для оперы «Соловей». 1914

Животворную силу подлинного Искусства заключает в себе пение настоящего Соловья. Силой искусства Соловей, подобно Орфею, одерживает победу над потусторонним миром. (На эту же аналогию указывает И. Гликман[2].) Обратим внимание и на следующий момент: подобная параллель весьма символична для Стравинского. С «Соловья» начинается история его собственного оперного театра, и тема Искусства, одухотворяющего мир, равно как и тема Красоты, становятся определяющими для творчества величайшего русского мастера. Красота и Искусство побеждают Смерть, восстанавливая гармонию Вселенной и человека, обретающего естественное бытие в лоне Природы. Небесный дух, к которому взывает Рыбак, своей магической силой преображает сад умерших, наполняя его дыханием Жизни.

[1] Тем самым композитор и либреттист словно отсылают слушателей к мифопоэтике водной стихии.

[2] *Гликман И.* Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989. С. 252.

Александр Бенуа. Эскиз костюма Императора для оперы «Соловей». 1914

Исполненный же витальной энергии жест-слово Императора, его финальное «солнечное» «Здравствуйте» в третьем акте подводит итог мифологическому повествованию о вечном природно-духовном круговороте. Так раскрывается в «Соловье» характерный для модерна символический принцип единства всего живого.

Постановка, состоявшаяся 26 мая 1914 года в Париже, явилась завершением ориентальной темы «Русских сезонов». В соответствии с идеей синтеза возникло органичное сочетание-соподчинение музыки, живописи, хореографии. «Это не прикладные искусства – это *соединение искусств* (курсив мой. – *А.Б.*), одно усиливает и дополняет другое», – подчеркивал Стравинский.

Музыкально-режиссерские «подсказки» Стравинского во многом предопределили сценические решения «Соловья» – не только А. Бенуа – А. Санина, но также Вс. Мейерхольда (1918, Петроград), а затем, спустя десятилетия, в конце XX века ракурс воплощения музыкально-сюжетных перипетий «Соловья» в постановках Самарского (1988) и Мариинского (1995; 2010) театров[1]. Неожиданной, но тем не менее вытекающей из

[1] Одна из последних весьма примечательных версий – спектакль «Соловей и другие небылицы» канадского режиссера Р. Лепажа, показанный в 2012 году на фестивале в Экс-ан-Провансе. Театральная магия с самого начала буквально завораживает зрителей. Вслед за эффектной увертюрой – Регтаймом для 11 инструментов – перед зрителями разыгрывается представление, состоящее из ряда сцен, основу которых образуют «Прибаутки», «Колыбельные кота», «Байка». Претворяя идеи Стравинского, режиссер размещает на сцене всех участников – оркестрантов, певцов, актеров-кукольников, владеющих акробатическими приемами. Последние располагаются за экраном и разыгрывают пантомиму в манере театра теней. Второй акт отдан «Соловью», который интерпретируется режиссером в ключе экзотической феерии с цирковыми трюками и различными метаморфозами. Оркестровая яма превращается в бассейн. В нем находятся певцы, не только вокализирующие текст, но и управляющие куклами в лодках, в то время как оркестранты располагаются на сцене. Сбоку же, на просцениуме, демонстрируют свое искусство актеры кукольного театра.

Александр Бенуа. Эскиз костюма танцовщицы в процессии китайского императора для оперы «Соловей».
1914

Александр Бенуа. Эскиз костюма придворного из процессии китайского императора для оперы «Соловей».
1914

музыки Стравинского оказалась и кинематографическая версия К. Шаде (2004), стремящегося не к экранизации произведения русского мастера, не к воспроизведению «экранизированного театра», согласно терминологии А. Базена, а к своеобразному «кинематографическому театру».

Музыка, которую, как и в свое время Бенуа, Шаде считал «главным вдохновляющим началом», стала исходным импульсом в построении необычного кинематографического действа, основанного на оригинальной, не без постмодернистских изысков, трактовке ориентального мифа, содержащегося в подтексте сочинения Стравинского и проявляемого через соотнесение визуальных и музыкальных образов.

Французскому режиссеру удалось интегрировать оперно-балетный триптих в виртуальный мир техно начала XXI веков. Возражал бы против такого решения Стравинский? Обратимся в этой связи к одному из высказываний композитора: «Художник обязан использовать все, что находится у него под руками... И все, что мы используем для своих художественных задач, должно быть связано с целым, обладающим своей

собственной логикой»[1]. Разве сам Стравинский, имитируя дальневосточные мотивы и приемы письма, не искал и находил собственный способ художественного выражения литературного прообраза?

Содержание ориентальной мифологической сказки русского мастера раскрывается в кинематографическом театре К. Шаде через взаимодействие разных составляющих: компьютерной графики, анимации, киномонтажных реверсий, телевизионных спецэффектов. Подобный постмодернистский коллаж открывает широкие перспективы для претворения основной смысловой антитезы.

«Жар-птица» и «Соловей». Определяющими для этих сочинений является идея Красоты. Она входит в глубь их музыкальной драматургии; созерцательная точка зрения становится при этом основополагающей. Как следствие внешней точки зрения, обусловливающей в целом общее отношение Стравинского к искусству, возникает эстетика искусства представления, в наиболее непосредственной форме раскрывшаяся в театре. И именно здесь, в сфере в данном случае «мирискуснического театра», нашли наиболее яркое воплощение свойственные композитору и в дальнейшем отстраненность от предмета изображения, условность как метод воплощения содержания.

В свободных фантазиях на русскую и восточную темы Стравинский определяет перспективы своего будущего развития, и в этом плане искусство модерна воспринимается как основание художественного мироздания композитора, его эстетическая платформа.

Это даже не современный русский красивый,
а будущий русский балет, принявший
самую удачную для него форму...
В.И. Немирович-Данченко

«Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму», – заявлял в начале XX столетия Мейерхольд[2]. Был ли Стравинский знаком с постановками Мейерхольда, с его театральными поисками – неизвестно[3]. Однако весьма впечатляющий «стилистический

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 407.

[2] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 221.

[3] О своего рода виртуальном диалоге между ними размышляет М. Друскин. См.: *Друскин М.* Встречи с Мейерхольдом // *Друскин М.* Очерки. Статьи. Заметки. С. 15–24.

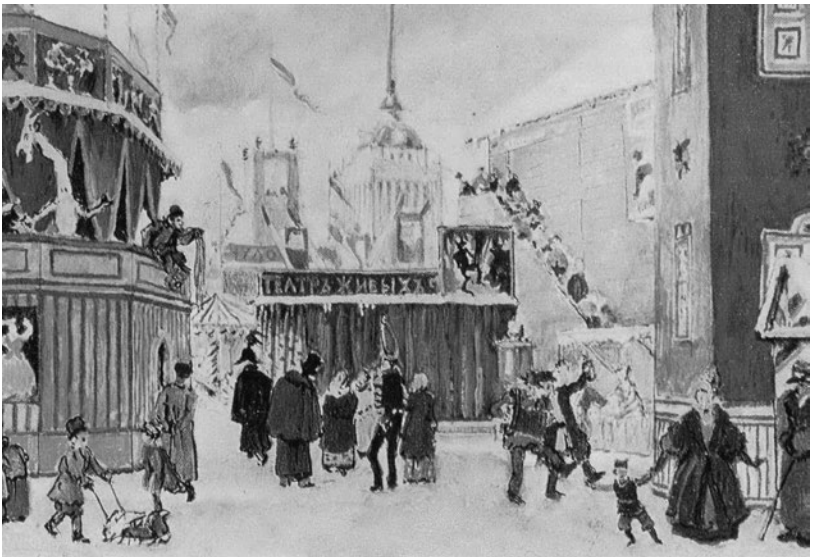
Игорь Стравинский за сочинением «Петрушки»

скачок» (М. Михайлов) от «Жар-птицы» к «Петрушке», от сказочной феерии к ярмарочному театру, к балагану объясняется не только художественными веяниями времени. Он свидетельствует об изначальном стремлении композитора к расширению творческих горизонтов и, по сути, определяет одну из характернейших черт его художнического дарования.

Премьера «Петрушки», состоявшаяся 13 июня 1911 года в Париже (театр Шатле, «Русские балеты» Дягилева, постановщик М. Фокин, декорации и костюмы А. Бенуа, дирижер П. Монтё, Петрушка – В. Нижинский, Балерина – Т. Карсавина, Арап – А. Орлов, Фокусник – Э. Чекетти), имела «огромный и оглушительный успех»[1]. Свой вклад в спектакль, ставший, по словам современников, «подлинным шедевром всего русского сезона», внесли все исполнители. «Можно придраться к тому, что декорация площади недостаточна “лубочна” и поэтому – не вполне соответствует чудесному и архаичному занавесу с желтой фигурой волшебника в небесах, можно упрекнуть за излишний психологизм заключительного момента ...но все это мелочи по сравнению с изумительной *целостностью* всей постановки», – отмечал Я. Тугендхольд[2].

[1] Только в 1920 году «Петрушка» был впервые поставлен в Петрограде (Театр оперы и балета, постановка Л. Леонтьева по М. Фокину, художник А. Бенуа, в роли Петрушки – Л. Леонтьев).

[2] *Тугендхольд Я.* Итоги сезона (Письмо из Парижа) // Аполлон. 1911. № 6. С. 74. Нельзя не обратить внимания на то, что в постановке Фокина – Бенуа балет Стравинского приобрел в известном смысле некое дополнительное – символическое – измерение, также характерное для эпохи модерна.



Александр Бенуа. Масленица.
Эскиз декорации первой картины балета «Петрушка». 1911

«Петрушка». Творение Стравинского – Бенуа – Фокина. Далеко непростые отношения, складывавшиеся между ними, «борьба» за главенствующую роль в создании балета. Незадолго до премьеры в письме к Бенуа от февраля 1911 года композитор подчеркнул: «Когда я сочинял Петрушку и не думал еще, что из его квартирки вырастут три картинки, то представлял я себе его, дающего представление на Марсовом поле. Теперь же при дружной обработке оказалось наоборот, что этого всего никто не видит и это все суть личные переживания, до которых никому нет дела»[1]. Вместе с тем как и при написании «Соловья», так и при сочинении «Петрушки» Стравинский активно сотрудничает со своим либреттистом (также сценографом и декоратором спектакля). В письмах к Бенуа композитор предлагает не только свои коррективы относительно либретто, но также свое видение тех или иных сценических ситуаций[2]. В свою очередь, Бенуа, отдавая должное музыкально-драматургическому дару Стравинского,

[1] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 266.

[2] См.: Там же. С. 243, 263–264, 266–267.

подробнейшим образом обсуждает с композитором решение отдельных мизансцен[1].

Позже, как бы подводя итог, Фокин напишет: «О балете ”Петрушка” можно говорить как о драматическом музыкальном произведении И.Ф. Стравинского, занимающем исключительное место среди новой музыки. О ”Петрушке” можно говорить как об одном из лучших созданий художника Бенуа. О ”Петрушке” же можно говорить как о фокинской постановке, которая является одним из полнейших осуществлений его реформы балета»[2]. Атмосфера Петербурга тридцатых годов XIX века, с любовью воссозданная Бенуа с милыми его сердцу балаганами, масленичными утехами; многоголосица толпы, в которой перекрещиваются разнородные по своему происхождению фольклорные образования, сводимые Стравинским, в определенном смысле, в финале 1-й картины к общему знаменателю – к «Русской», расцениваемой Дягилевым как «парад русской музыки»; красочные массовые сцены, рисуемые Фокиным крупными мазками, – все это находит отражение в балете. Но есть и другое.

В либретто Бенуа герои приобрели сходство с персонажами комедии масок, а ярмарочная история трансформировалась в исполненную романтического пафоса драму любви и ревности. Бенуа же придает отношениям Петрушки и Фокусника гофманианский оттенок[3]. Фокин вслед за Бенуа усиливает романтическую антитезу. Поэтически настроенный герой, отринутый возлюбленной, испытывает одиночество в окружающей его бездушной, холодной среде. Отсюда и придаваемые герою «кукольные движения на психологической основе»[4].

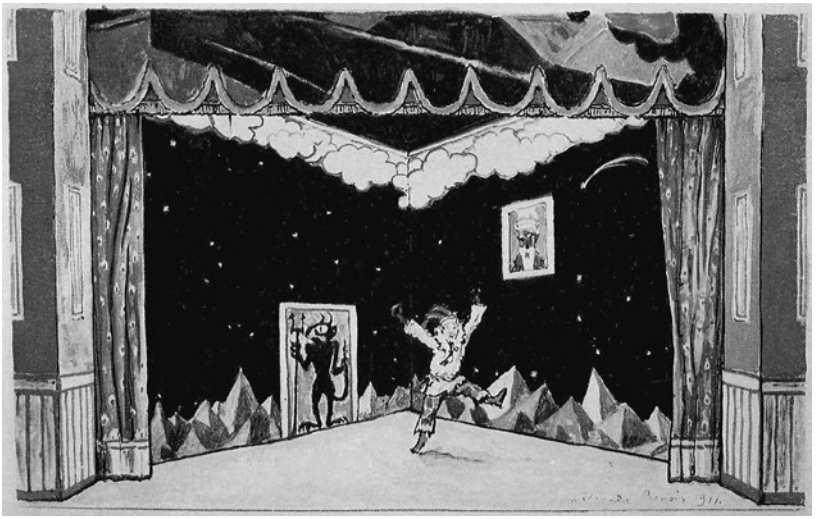
В романтическом ключе интерпретируется Фокиным и идея соотнесения в драматургии балета «Крика Петрушки» и «Русского танца». Не только как контрастных сфер музыкально-сценической образности и интонационных полюсов притяжения, но и противостоящих друг другу героя и толпы. «Однако иначе и быть не могло, ибо Стравинскому, как истинному художнику, одинаково дорога и стихийная красота толпы, ”природы”, и красота одинокой, рвущейся ко всем и всеми оставленной души индивидуума», – отмечал Бенуа. И добавлял: «Это двоение психологии данного балета и смутило многих. … “Петрушка” длится всего три

[1] См.: Там же. С. 252–257. (Так же совместно будет разрабатываться ими и партитура «Соловья».)

[2] *Фокин М.* Против течения. С. 277.

[3] Об участии Бенуа в создании либретто см.: *Смирнов В.* А.Н. Бенуа – либреттист «Петрушки» // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы.

[4] *Фокин М.* Против течения. С. 281.



Александр Бенуа. Комната Петрушки.
Эскиз декорации второй картины балета «Петрушка». 1911

четверти часа, но за это время проходит как в фокусе… и вся трагедия столкновения жизни *одного с жизнью всех*»[1].

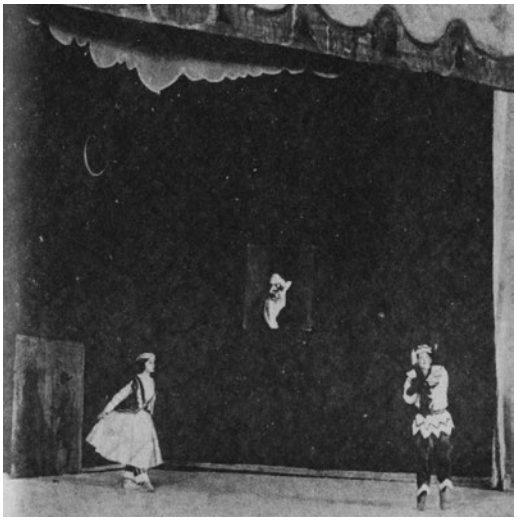
Заметим также, что хореографическое решение Фокина во многом проистекало из принципиально значимой для балета Стравинского роли темброво-оркестровой драматургии, создающей атмосферу представления, отмечающей повороты сюжета и характеризующей отдельных участников. Приведем одно из высказываний балетмейстера: «Мне невыразимо приятно, что композитор нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, которые рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки». В свою очередь, «лай, фырканье», имитируемые басовыми pizzicato, характеризуют, согласно Фокину, Арапа[2].

В целом подобное истолкование задуманной создателями «ярмарочной истории» не шло вразрез с музыкой. (Небезынтересно, что позднее, в диалогах с Крафтом Стравинский заметил, что задумал Фокусника в духе героев Гофмана[3].) Магия условного театрального действа допускала

[1] Цит. по: Музыка. 1911. № 39.

[2] *Фокин М.* Против течения. С. 278–279.

[3] См.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 65.



Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский в балете «Петрушка». 1911

соединение разных жанровых и смысловых элементов: романтической истории и фольклорного представления, русского народного театра Петрушки и персонажей итальянской комедии масок. Нельзя не вспомнить в этой связи и о мейерхольдовских постановках «Шарфа Коломбины» и – в особенности – «Балаганчика», где на сцене художником Н. Сапуновым выстраивался театр в театре. Пронизанное духом иронии действие, по словам Мейерхольда, начиналось «по сигналу большого барабана, сначала играет музыка, и видно, как суфлер влезает в будку и зажигает свечи … Когда актер (Арлекин. – *А.Б.*) впервые вбегает на просцениум, ему не дают договорить начатой им тирады, за фалды сюртука кто-то невидимый оттаскивает его назад за кулисы»[1].

Мир людей и мир кукол существуют у Стравинского в едином пространстве театра. Эти два потока словно отражаются один в другом, вступают в некое соревнование. Ярмарочное гулянье – это тоже театр представления, участниками которого становятся и празднично настроенный люд, желающий и себя предъявить, и на людей поглазеть, и бродячие

[1] *Мейерхольд Вс.* О театре. СПб., 1913. С. 198.

комедианты[1]. Каждый из них демонстрирует свое мастерство и умение, изобретательность и смекалку. В состязание друг с другом вступают уличные танцовщицы и музыканты, кормилицы и кучера. Темпераментно, с блеском изображаются сценки мужика с медведем, купца с цыганками. А балаганный Дед приглашает на карусели, в многоцветном кружении которых сливаются звуки-краски праздничного, на разные голоса звенящего мира. «Лубочный» образ народного гулянья запечатлевается в ассиметричном остинато характерного малообъемного мотива-формулы, точно изображающего иррегулярное движение толпы. «Игра попевок», попевочное варьирование по вертикали и горизонтали создает при этом эффект «сонорной полифонии» (Ю. Холопов).

Идея соревнования заключена в самом течении действия «балета-улицы» (А. Бенуа), в прихотливо переплетающихся линиях – жанровой и лирической, соло и тутти, сходящихся и расходящихся движениях символического хоровода, то вовлекающего всех в свой круг, то рассыпающегося на отдельные звенья – выступления участников[2]. Хоровод становится пластически зримым воплощением музыкальной идеи «созвучания» (И.Я. Вершинина) пестрых разноликих интонаций современного городского быта и архаических напевов, определяющих строй произведения Стравинского.

Духом соперничества пронизано собственно музыкальное развитие, основанное на игре остинатного ритмофона, олицетворяющего собой стихию неугомонного бурления жизни, гула-гомона толпы, ее тяжеловесного

[1] Неотъемлемой частью площадного увеселения становится и кукольная трагикомедия, основанная на традиционном «роковом» треугольнике. Как своеобразная игра на публику воспринимаются решенные в гротескно-пародийном ключе сцены томного Арапа и Балерины с ее застывшей улыбкой, демонстрирующих виртуозные экзерсисы под звуки «ланнеровского» вальса.

[2] Собственно, идея состязания, составляющая драматургическую основу балета, была, как известно, намечена Стравинским в пьесе для солирующего фортепиано и оркестра, которая сыграла роль «pull idea» (со второй картины и началось сочинение балета). Другим же импульсом стала пьеса, сочиненная композитором одновременно с «Криком Петрушки». В балете она получила название «Русской» и была положена в основу финала первой картины. Относительно же определения Бенуа «Петрушки» как балета-улицы, то оно будто заимствовано из лексикона неопримитивистов с нередко повторяющимися в нем словосочетаниями «язык улицы», «язык толпы», что подходит для характеристики массовых сцен балета.

притоптывания и задорной скороговорки, уличных выкриков ярмарочных зазывал и гармошечно-балалаечных переборов, и разножанровых тем-цитат: молодецкой «Вдоль по Питерской» («Я вечером, млада, во пиру была») и старинной волочебной «Далалынь, далалынь», плясовой «Ах вы, сени» и шуточной «Не лед трещит и не комар пищит», чувствительной городской песни «Под вечер осенью ненастной» и «ухарской» «По улице мостовой», уличного вальса «Чудный месяц» и хороводной «Аи, во поле липынька»[1]. Все они – принадлежность праздничного зрелища. Кристаллизуясь из «уличного» ритмофона (собирательный образ народного гульбища), они заряжаются его энергией, пытаются перехватить инициативу и вновь растворяются в нем, собираются в «гармошечную вертикаль», чтобы затем опять рассыпаться на множество интонационно-ритмических, тембровых «пятен».

Смещая акценты привычного и непривычного, представляя давно известное в неожиданном ракурсе, демонстрируя возможности, представляемые фольклорными источниками, Стравинский с присущим ему артистизмом свободно играет материалом – «фольклорным» и «авторским», «чужим» и «своим». Дает его множественное – ритмическое, ладогармоническое, тембровое – истолкование. «Идея, угаданная в коде финала “Жар-птицы” с его остинатной деформацией фольклорной мелодии, превращается в “Петрушке” в самодовлеющий конструктивный принцип, имеющий универсальное значение для стиля Стравинского. Это принцип смещения, иначе – асимметрии, подразумевающий новый способ интерпретации фольклорного и фольклороподобного тематизма», – пишет С. Савенко[2].

В этой игре есть свои правила, устанавливаемые творцом и исходящие из органично выстроенной авторской концепции, точно расставленных драматургически-смысловых акцентов. Так, первая картина выполня-

[1] В своем масштабном исследовании сочинений русского периода творчества Стравинского Р. Тарускин приводит самые разнообразные фольклорные источники, к которым, по его мнению, в процессе работы, в частности над «Петрушкой», мог бы обращаться композитор. См.: *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. P. 696. В связи с цитируемым во втором балете материалом небезынтересны также высказывания самого композитора в его письмах к А. Римскому-Корсакову (от декабря 1910 года) и к А. Бенуа (от января 1911 года), а также комментарии В. Варунца. См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 250–251, 258–259.

[2] *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 194.

Петрушка – Вацлав Нижинский

ет роль пролога (сцена масленичного гулянья была создана в числе первых фрагментов наряду с «Русской» и «Криком Петрушки»). Окаймляя ее напевами архаического происхождения, Стравинский как бы придает происходящему на сцене вневременное звучание. В последующих картинах, связанных с развертыванием сюжетной интриги, функцию размыкания пространственно-временных рамок берет на себя «фанфара» Петрушки – универсальный «знак» театра, интрада, приглашающая к представлению и завершающая его. (Наряду с фанфарой в качестве непосредственно театрального атрибута Стравинский использует также «барабанный бой» – дуэт тамбурина и малого барабана.)

И архаические напевы, и сигнальная фанфара, и рокот ударных, в известном смысле, напоминают ритуальный жест – приобщение к вечным и непреходящим ценностям искусства. Своеобразно трактуется в балете и, на первый взгляд, типичное для музыкально-драматического представления сопоставление двух сфер – «жанровой» и «лирической». Стравинский как бы следует здесь сложившимся установкам, но одновременно подчеркивает, что творчество в заранее заданных параметрах имеет возможности для глубоких смысловых обобщений. В «Музыкальной поэтике» он признается: «…моя свобода заключается в том, чтобы двигаться в тех тесных рамках, которые я сам обозначил для каждого из своих начинаний …Чем больше налагаешь на себя ограничений, тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух»[1].

В эстетической концепции музыкального спектакля Стравинского сопряжение «камерных» фрагментов кукольной драмы (с преобладанием черных тонов во второй картине и ярких, блестящих «экзотических» красок в третьей в оформлении Бенуа) и зрелищных сцен народного гулянья приобретает принципиальное значение. С одной стороны, драма любви и ревности вынесена на площадь и разыгрывается перед балаганной

[1] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика . С. 202.

публикой, которая воспринимает ее как традиционный компонент ярмарочного праздника-карнавала. С другой – на пересечении двух встречных потоков музыкально-драматического действа подспудно зарождается еще одна тема, также уходящая в глубь фольклорных представлений. В причудливых переплетениях театрального мира людей и кукол неожиданно прорисовывается еще один узор – человеческой судьбы. В этой связи нельзя не обратить внимания на один весьма примечательный режиссерский прием, используемый Стравинским в четвертой картине, первоначальное название которой «Широкая масленица» при подготовке партитуры к изданию было изменено композитором. Важным для него представлялось уточнение времени действия: «Народные гулянья на масленой (под вечер)»[1]. Насыщенный разными событиями день, последний день масленицы близится к закату. Заключительную сцену народного гулянья композитор предполагал показать сквозь призму видения Петрушки, подсматривающего за происходящим в дыру своей убогой каморки. В глазах маленького существа образ толпы разрастается до гиперболических размеров, будто надвигается на него, захватывая все его жизненное пространство. Стравинский хотел, чтобы и публика, заполняющая зрительный зал, видела бы эту картину также как бы в перспективе, из каморки Петрушки, что, к сожалению, проигнорировал Фокин[2].

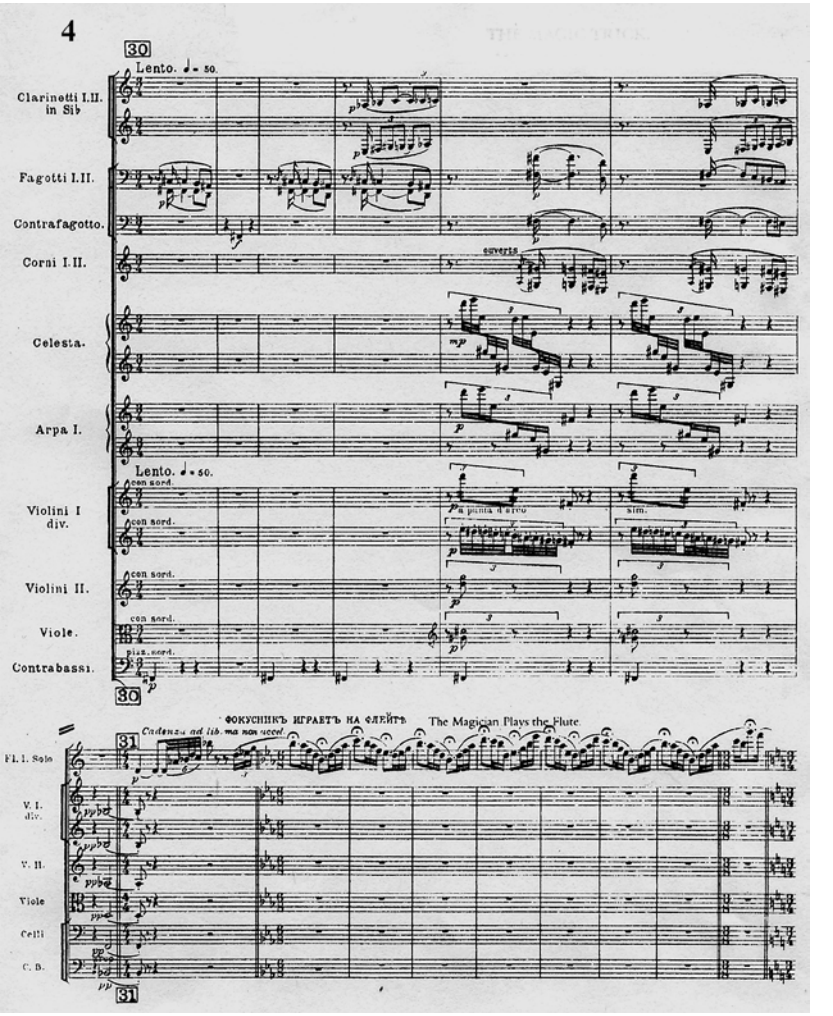
Игорь Стравинский и Вацлав Нижинский в костюме Петрушки

Помещая лирическую историю в центр балаганного зрелища и выстраивая для этого еще одну «сцену на сцене», Стравинский вводит, пусть незаметно, важный для себя и, возможно, вечный для искусства мотив-спутник – искушения и соблазна. Обе темы – театра и судьбы, преломленные в зеркале фольклорного мировосприятия, напоминают о себе в «Фокусе» – драматически значительной остановке действия, отстранении от предыдущего и осмыслении последующего. Прекращает крутиться колесо ярмарочной

[1] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 277.

[2] См.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 65.

карусели. Толпа, словно загипнотизированная заунывными, ничем вроде бы не примечательными восходяще-нисходящими мелодическими ходами флейты, следит за магическими манипуляциями Кукольника:



Так ли уж прост его фокус, заведомо сводимый нарочито монотонными переливами флейты до тривиального ярмарочного трюка? И не потому ли, придавая данному эпизоду особое смысловое значение, Стравинский,

по собственным словам, *«первым долгом»* (выделено самим композитором. – *А.Б.*) ждет его разработки от Бенуа (см. письмо к А. Бенуа от ноября 1910 года)? Не случайно также, что Фокусник, в соответствии с замыслом Стравинского, – «стержень действия». Не с этим ли связано размещение А. Бенуа портрета Фокусника в каморке Петрушки посреди стены? «Поразительные глаза портрета, – вспоминала в мемуарах Б. Нижинская, – следят за каждым движением Петрушки; в голой комнате ему некуда спрятаться. Напрасно он шарит своими деревянными, похожими на весла руками по стенам и посылает портрету проклятья: он не может убежать из-под власти взгляда своего хозяина»[1].

Примечательна обостренная выразительность этого статического мгновения, подобного стоп-кадру со множеством смысловых откликов-импульсов, исходящих от него, ожидаемых и неожиданных – от сцены чарующе-волшебного затмения в глинкинском «Руслане» до овеянного дыханием смерти квинтета в «Пиковой даме» Чайковского. И тут, и там – вторжение ирреальной, трансцендентальной силы, одновременно пугающей и завораживающей. Эта сверхъестественная сила правит балом и разыгрывает представление, манипулируя судьбами людей и кукол, – все они игрушки в ее руках. Свершается удивительная метаморфоза: марионетки оживают, а люди застывают подобно манекенам. И те, и другие пристально вглядываются друг в друга. Их неожиданное сходство–притяжение обнаруживается в финале первой картины.

«Русская» – и традиционный элемент кукольного представления, и своеобразное продолжение фокуса, намек на его разгадку. Бьющая ключом жизненная энергия пляшущей улицы трансформируется в механический танец оживших кукол («бешеный pas de trois» – А. Бенуа). Неутомимо разворачивающиеся ряды параллельных аккордовых созвучий ассоциируются с гармошечно-шарманочными наигрышами масленичной сцены, представляют их «кривозеркальное» отражение, подмену реального – мнимым, подлинной пляски – ее имитацией. Небезынтересный факт, говорящий о театральном видении композитора: «Русская» была написана Стравинским до того, как он получил письмо от Бенуа с просьбой

[1] *Нижинская Б.Ф.* Ранние воспоминания. В 2 ч. М., 1999. С. 19.
В письме же к Бенуа от ноября 1910 года Стравинский подчеркивает: «Именно мое желание, чтобы “Петрушка” кончился бы фокусником, который после того, как Арап убил Петрушку, пришел бы на сцену и на сцене, забрав всех троих, то есть Петрушку, Арапа и Балерину, ушел бы с элегантным и жеманным поклоном, так точно, как он вышел в первый раз» (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 243).

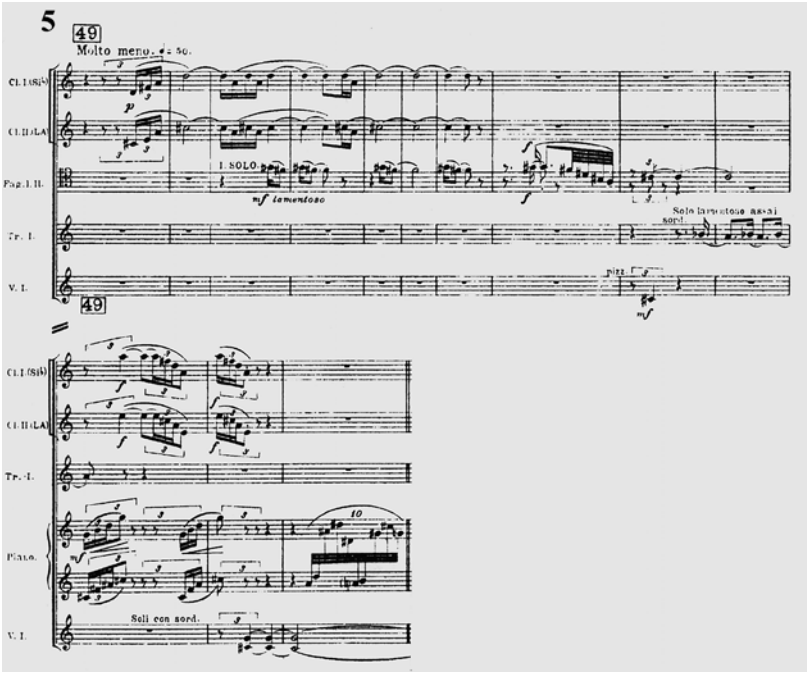
сочинить для данного эпизода «механического вида танец» кукол-марионеток[1]. Сама игра условным и настоящим становится ключом к истолкованию последующих событий – как истории несостоявшегося счастья, разыгрываемой ожившими марионетками. В этом смысле «Русская» становится не только «завязью кукольной драмы» (Б.В. Асафьев), но и драмы общечеловеческой.

Самые разнообразные ассоциации вызывает музыкальная характеристика главного героя – сопровождающий его тембр трубы с сурдиной, гнусавые звуки которой напомнили Бенуа балаганные представления, и его битональный лейтмотив[2] (см. пример 5).

Его то называют «лейтмотивом проклятия» (Б.М. Ярустовский), то уподобляют «рвущейся на волю пленной силе» (Б.В. Асафьев). И.Я. Вершинина, в свою очередь, замечает, что это «скорее типичная эксцентрическая маска Петрушки-забавника, балаганного шута». Напрашивается еще одна смысловая ассоциация «фанфары». В контексте целого она воспринимается не только как театральная интрада и жест героя, призванного, по словам Стравинского, эпатировать публику, но и как провозвестие дальнейших событий. С этим связана и общность ладотональной сферы

[1] Так же до замечаний Бенуа относительно интерпретации сцены гулянья в четвертой картине, Стравинским, в частности, был сочинен эпизод двух цыганок с ухарем-купцом без всяких «цыганских мотивов» (пожелание художника). Описание этой сцены, подробно мизансценически разработанной композитором, приводится в его письме к Бенуа от января 1911 года (см.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 263). Заметим: вплоть до издания партитуры композитор вносил в нее различные уточнения, касающиеся названий картин, а также уточняющих действие ремарок (см.: Там же. С. 277).

[2] Он интонируется двумя кларнетами, будто намекающими на двойственность облика персонажа – шута и поэта, способного на глубокие чувства. Это отмечает в одном из своих высказываний и сам композитор – см.: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 88–89. В известном смысле, герой балета в исполнении В. Нижинского, глаза которого «глядят с гротескного, трагического, хоть и кукольного лица» (Б. Нижинская), оказывался в чем-то сродни Пьеро из «Балаганчика» Вс. Мейерхольда. (Его образ, колючий, дерзкий и вместе с тем нежный, с подчеркнутым трагизмом был воплощен самим режиссером.) Нижинский «семенил на цыпочках, его руки непроизвольно взвивались кверху, голова запрокидывалась, в то время как лицо хранило гримасу печальной маски», – пишет Красовская (*Красовская В*. Русский балетный театр начала XX века. С. 374).



«магического» фокуса и лейтмотива Петрушки, тяготеющей к опорному тону *си*.

Очевидно также, что музыкально-пластический «монолог» Петрушки, объемлющий пространство второй картины, вбирает в себя широкий круг интонационных и ритмических движений – неуравновешенных, судорожных, порой как-то болезненно искривленных, среди которых значительное место занимают интонации вздоха, стона, стенания. Трогателен образ страдающего Петрушки, нежно и безответно влюбленного в Балерину. А до боли пронзительный эпизод смерти Петрушки? «Трепет уходящей жизни», отражаемый в тихом, точно мерцающем биении струнных (с использованием флажолет), то и дело прерываемом паузами, в кратких выразительных солирующих высказываниях кларнета (dolcissimo), скрипки (dolente),едва улавливаемом «выдохе флейты пикколо» (Б. Асафьев) оказывается способным остановить уличную вакханалию, вызвать неожиданно импульсивный отклик–сочувствие толпы к переживаниям живого существа[1].

[1] Примечательно, что Стравинский отказывается от предлагаемого Бенуа развернутого, массового завершения балета – см.: И.Ф. Стравинский.

В целом четвертая картина как завершающее и разрешающее звено музыкально-сценической композиции обнаруживает известное сходство в решении значимых моментов действия – завязки и развязки, драматургического перелома – с первой картиной. Праздничный разгул «под вечер» достигает своего апогея. В игру включаются ряженые. Их появление, сопровождаемое внезапным перепадом динамики (ff – p), отмечает следующий этап действия, стремительно движущегося к развязке. Смены ритмических движений при появлении новых масок (черта, козы со свиньей) продолжают все еще «заводить» толпу, пока пронзительный возглас-окрик трубы (ц. 125) не останавливает ярмарочную круговерть. Будто раздвигается занавес, и перед застывшими от неожиданности зрителями разыгрывается заключительный акт театральной (жизненной?) драмы: Арап, типично интермедийный герой петрушечного представления, превращаемый точно по мановению волшебной палочки Фокусника в одного из главных персонажей лирической истории, преследует и убивает Петрушку.

Образ Петрушки – универсального актера, берущего на себя также функцию режиссера петрушечного представления, способного и себя показать, и спектакль разыграть, сам тип фольклорного действа, основанного на принципах условности и отчужденности, выполняют ключевую роль в формировании концепции не только раннего балета Стравинского. Установка на лицедейство и игру в «Петрушке» воплощает эстетическое кредо композитора, а театр впервые заявлен им здесь как тема творчества, как принципиально важная для Стравинского тема второго рода – тема искусства, скрытая в данном случае под покровом ярмарочной истории. Не потому ли композитору так дорог финал спектакля? «Воскрешение духа Петрушки было идеей моей, а не Бенуа. Битональную музыку второй картины я задумал как вызов, бросаемый Петрушкой публике, и я хотел, чтобы диалог труб в конце тоже был битональным и означал бы, что его дух продолжает издеваться над ней. Я гордился и продолжаю гордиться этими последними страницами больше, чем любыми другими в партитуре…»[1] И хотя подобный финал напоминает о финалах народных петрушечных комедий, думается все же, что Стравинский вкладывает в жест героя собственный смысл. Не

Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 252. Композитор точно выводит заключительный фрагмент за грань сюжетно-сценического действия, придает краткой музыкально-театральной концовке подчеркнутую смысловую насыщенность.

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 144–145.

Финальная сцена балета «Петрушка». 1911

скрыто ли в лицедействе Петрушки лицедейство самого композитора, постоянно загадывающего загадки своим современникам, неожиданно под занавес вдруг приоткрывающего свое лицо и тут же показывающего публике длинный нос?

Не провоцирует ли композитор также своим неоднозначным высказыванием в 1928 году (по поводу записи «Петрушки» на фонограф) балетмейстеров-постановщиков к поиску новых хореографических версий балета? «Петрушка для меня не символ, – замечает Стравинский, – но живой персонаж, в котором нет ни живописности, ни потусторонности. Это только ярмарочная история, сценически эквивалентная моему первоначальному замыслу, где Петрушка – этакий Пьерро, пианист, музыкант, поэт – только лишь участник банальнейшей интрижки». А далее продолжает, что Фокусник «не слышит мелодий его сердца, не видит поэзии его души: Петрушка нужен ему только для выколачивания денег. Слушатели усмотрят в этом некое иносказание. Однако назовем это правдой – ведь поэт не умирает никогда»[1].

Образы, рожденные фантазией и мастерством Стравинского, допускают множественное истолкование. И Бенуа как либреттист, художник и сценограф, и особенно Фокин как постановщик, предлагая свое видение нового балета Стравинского, реализовали (это показали последующие

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 88–89.

интерпретации балета, в том числе М. Бежаром. Дж. Ноймайером, О. Виноградовым) далеко не весь потенциал музыкального содержания.

Наряду с первоначальной, ставшей классической редакцией М. Фокина впоследствии возникают и другие. Одна из них – постановка М. Бежара (1977, Брюссель, Балет XX века, в главной роли – В. Васильев). В своей версии Бежар исходил не столько из либретто Бенуа, из фольклорных прообразов, сколько из присущей также балету Стравинского карнавальной стихии с амбивалентностью, игрой верхом и низом. Метафорой спектакля становятся зеркала, окружающие персонажа. Молодой юноша всматривается в образы – лица – маски, которые отражаются в этих магических зеркалах и будто пытается найти в них черты самого себя. Мир зазеркалья манит, притягивает героя, но его попытка самоидентификации терпит крах. Приведем некоторые высказывания зарубежной прессы: «Герой теперь не паяц, а современный парень в джинсовой блузе, разбитной, ловкий, без проблем в жизни – до тех пор, пока во время гулянья кудесник с тремя масками не нарушает его покоя. В этих пробах вживания маски и происходит драма; сам процесс перевоплощения трагичен … Маг с масками – не театр марионеток, это черная месса, захватывающая души одну за другой»[1].

[1] Цит. по: Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 162.

Очерк 3

Феномен «Весны священной»

Стравинский в «Весне священной» – это
растущее дерево.
Жан Кокто

«Sacre» для XX века то же самое, что Девятая симфония Бетховена была для XIX», – так откликнулась «Times» на показ «Весны священной» в 1929 году в Лондоне[1]. Эти ставшие крылатыми слова определили роль и значение балета Стравинского для искусства XX века. «Тридцать три минуты, которые потрясли музыкальный мир» (А. Карпентьер), и – добавим – мир хореографический.

Анализу «Весны» посвящены работы многих исследователей. Рассмотрим балет с точки зрения некоторых сторон ее музыкально-драматической концепции. Примечательные аналогии возникают при сравнении «Петрушки» и «Весны священной». И тут, и там Судьба вторгается в мир в момент стихийного всплеска. Приход весны, масленичное гулянье, пробуждение природы – источника любви и красоты. Фатальное влияние магической силы как в «Петрушке», так и в «Весне» обнаруживается не сразу. Судьба дарует человеку жизнь и любовь, вовлекает в игру, искушает, соблазняет и подводит к конечному пределу.

В «Весне священной» тема «весеннего произрастания» (Б.В. Асафьев) подобно древнему заклятию, заговору предостерегает от неминуемого

[1] Этот «настоящий триумф» сразу же отметил Дягилев, подчеркнув, что вплоть до 1929 года Лондон не принимал этот балет, и добавив: «Это дурачье дошло до ее понимания. …Наконец-то!». Цит. по: *Лифарь С.* Дягилев. СПб., 1993. С. 265.

столкновения с Высшей силой, словно заклинает ее[1]. Но эта же тема обнаруживает амбивалентную суть образного мира балета, взаимосвязь и взаимозависимость всех начал: природного и человеческого, трансцендентального и реального, мужского и женского. Гексахорд, составляющий ее основу, – исток музыкального тематизма произведения: узорчатых инструментальных наигрышей и песенных выразительно распевных интонаций. Другая формула «заклятия» – лейтсозвучие, возникающее в «Весенних гаданиях» (битональное соединение квинтсекстаккорда от *ми-бемоль* и трезвучия от *фа-бемоль),* символично названное Стравинским «вопросительным»[2] (см. пример 6)

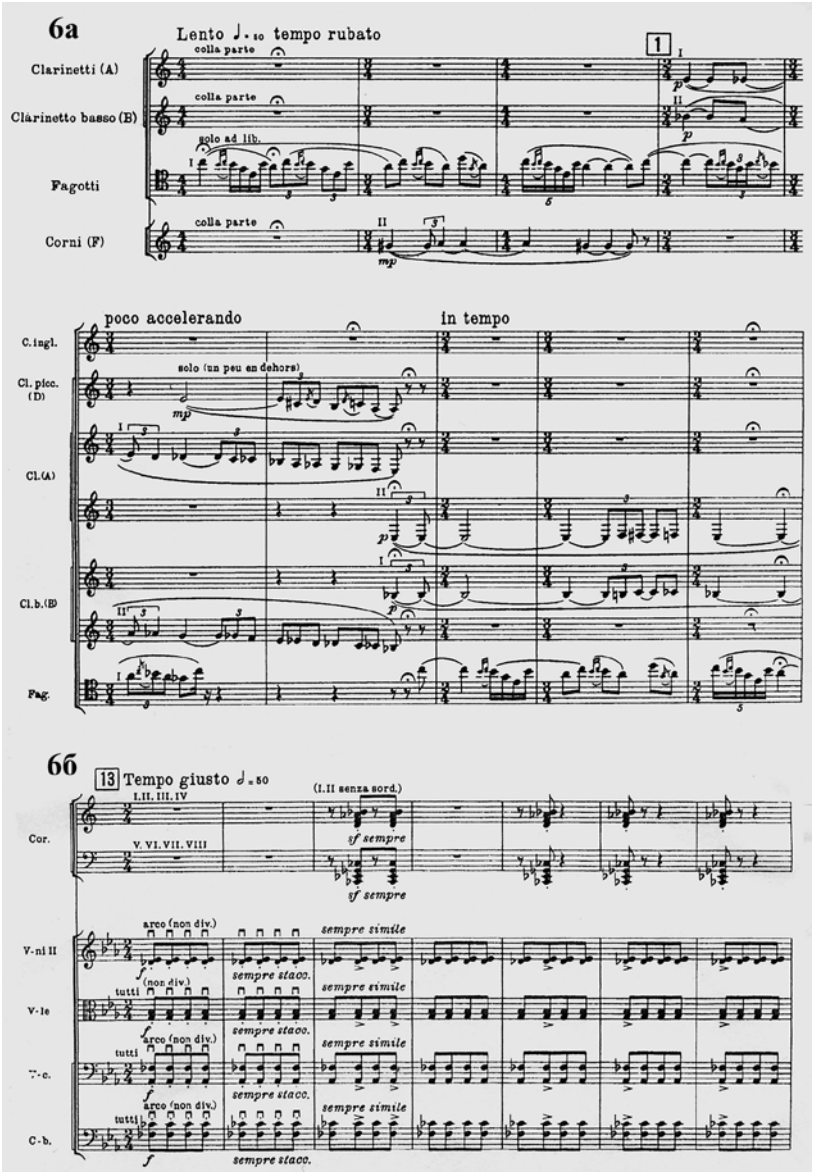
Его присутствие обнаруживается в разных поворотах: от «Весенних гаданий» до «Великой священной пляски». Если гексахордовый напев выполняет функцию ладомелодического импульса музыкально-танцевального действия, то лейтсозвучие организует его аккордово-гармоническую вертикаль. Из их взаимосцеплений вырастает объемное полифоническое целое. Стравинский отмечает: «Я в период от “Петрушки” до “Весны священной” полностью изменил свой стиль, перейдя от слишком большого злоупотребления аккордами к абсолютному контрапункту»[3]. Сама идея контрапункта, отражающая характернейшую особенность творческого мышления композитора, полифонического в основе своей, получает яркое воплощение в обрамляющих разделах сочинения. Выразительное контрапунктическое наслоение тембров, приобретающих у Стравинского значение тематических элементов и служащих средством образной характеристики, создают во Вступлении ощущение беспредельного расширения звукового пространства, необозримых просторов Вселенной[4].

[1] В основе вступительной темы, интонируемой высоким фаготом, – литовский народный напев, объединивший в себе два фольклорных начала – песенное и инструментальное. На их пересечении формируется музыкальный материал балета и, прежде всего, комплекс хороводных тем, составивших его фундамент.

[2] «Аккорд-толчок» знаменовал начало работы Стравинского над балетом. Его крайние «точки» образуют интонацию ум. 8, которая становится одним из важных смысловых знаков балета. В ней будто заключено тяготение к Неизведанному, ощущение напряженного ожидания исхода.

[3] И. Стравинский. Публицист и собеседник. С. 42.

[4] В известном смысле подобные ассоциации вызывает и финальная пляска. В контрапунктических сцеплениях многообразных ритмических рисунков предстают стянутые во «всеобщий аккорд» элементы музыкального целого.


6а
Lento ♩. = 80 tempo rubato
colla parte
Clarinetti (A)
Clarinetto basso (B)
solo ad lib.
Fagotti
Corni (F)
poco accelerando
in tempo
C. ingl.
solo (un peu en dehors)
Cl. picc. (D)
Cl. (A)
Cl. b. (B)
Fag.
6б
Tempo giusto ♩ = 50
I. II. III. IV
(I. II senza sord.)
Cor.
V. VI. VII. VIII
sf sempre
arco (non div.)
sempre simile
sempre stacc.
V-ni II
V-le
C-b.
tutti

Звуки и образы воображаемого Стравинским мира в известной степени складываются из собственных зрительных и слуховых представлений композитора об эпохе первотворения. «...“Весне священной” непосредственно предшествует очень немногое, – вспоминает Стравинский. – Мне помогал только мой слух. Я слышал и записывал то, что слышал»[1].

Композиция определяет саму суть «Весны священной». В третьем балете Стравинский открывает для себя путь к так называемой «чистой музыке», идея которой формируется и намеренно проводится композитором в сочинениях 1920-х годов. Вместе с тем, постоянно подчеркивая независимость музыкального ряда от сюжетного, значимость собственно музыкального развития, Стравинский не скрывает, что импульсом к созданию и «Петрушки», и «Весны священной» послужили зрительные образы. Напомним слова композитора из «Хроники» о том, как в конце работы над «Жар-птицей» в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой “Весны священной”»[2].

Как же увиденное претворяется в звукообразах балета, в его композиции. Предварительно коснемся общих моментов. Композитор-режиссер – словосочетание, вошедшее в обиход музыкального театра XX века. С этой точки зрения деятельность И. Стравинского представляет особый интерес. Современники почти сразу же отметили театральность его мышления. «Есть композиторы, которые мыслят музыку не в чисто музыкальном смысле, а *представляют ее себе театрально* (курсив мой. – *А.Б.*)... К их числу принадлежит Стравинский», – писал музыкальный критик А. Канкарович[3]. Приведем еще одно высказывание – из письма А. Бенуа к И. Стравинскому от 1914 года (период их совместной работы над постановкой «Соловья»: «*Я убедился в том, что, слушая твою музыку ...я вижу каждую ноту*» (курсив А. Бенуа. – *А.Б.*)[4].

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 153.
Об используемых музыкальных прообразах разговор пойдет далее.

[2] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 29. О «Петрушке» – см: Там же. С. 30. Говоря о роли внемузыкальных впечатлений, нередко предшествующих написанию того или иного сочинения – будь то оперы, балеты или сочинения микст, Стравинский постоянно подчеркивал, что музыка («когда она написана») «должна довольствоваться самой собой» (И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания. С. 339).

[3] Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. С. 680.

[4] Там же. С. 281.

В продолжавшемся более полувека диалоге выдающегося русского мастера с музыкальным театром достаточно отчетливо проступают две, на первый взгляд, взаимоисключающие тенденции. Одна определяется абсолютизацией музыкального начала. «Музыка важнее действия», «большая часть моих сценических произведений задумана и написана прежде всего как музыкальное целое, не зависящее от сценического действия», – заявляет композитор[1]. (Эти и другие высказывания Стравинского, касающиеся отношений в его искусстве между музыкальными и драматическими компонентами, хотя и приобретают порой полемически заостренный характер, тем не менее утверждают приоритетность музыки в сложении целого.)

Другая же тенденция связана с поиском каждый раз нового сценического облика для своих сочинений. Так, относительно триады швейцарского периода, в частности «Солдата», Стравинский пишет: «Мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, *участником театрального действия* (курсив мой. – *А.Б.*)»[2]. В подобном ключе композитор представлял и постановку «Свадебки», в которой «весь коллектив музыкантов и танцовщиков как равноправных участников должен присутствовать на сцене»[3].

Доминирование музыкального начала явственно обозначилось в «Весне священной», где именно музыка стала двигателем танцевально-хореографического действа. «Культ музыки, связанной со зрелищем», – писал В. Каратыгин по поводу первых исполнений «Весны священной» в Москве и Петербурге в концертах С. Кусевицкого 1914 года[4]. Заметим также, что в начале 70-х годов прошлого столетия, анализируя различные материалы,

В музыке «Соловья» претворяются и сценический облик, и манера поведения персонажей, их жесты. «Тзинг-пэ, тзинг-пэ», – постоянно вторит маленький Бонза возвышающемуся над ним Камергеру, краткий лейтмотив которого, «упирающийся» в интервал уменьшенной квинты, в ракоходном движении, точно в кривом зеркале, отражается в лейтмотиве его спутника. Восточную же окраску этим персонажам придают цимбалы с большим барабаном. Скандируя ff повторяющиеся звуки в сочетании с решительными бросками на широкие интервалы, отдает свои приказы Император. Два грациозных, пластически выразительных «квазилейтмотива с оживленными, соответствующими ее возрасту фигурами», характеризуют девочку-кухарочку. См.: Там же. С. 215.

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 432, 411.

[2] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 81.

[3] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168.

[4] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 179.

связанные с деятельностью Стравинского периода его работы над третьим балетом, Б Ярустовский подчеркивал: «Композитор, сочиняя музыку, *представлял* себе действие…» (курсив Б. Ярустовского. – *А.Б.*)[1].

Принимая непосредственное участие в создании сценария и либретто своих музыкально-сценических произведений, Стравинский, как правило, одновременно, подобно композитору-режиссеру, разрабатывает их целостную музыкально-театральную концепцию. В частности, о «Царе Эдипе» он говорил, что «начал представлять себе постановку тотчас же, когда принялся сочинять музыку». Это нашло отражение и в переписке с Кокто, в предисловии к клавиру и воспоминаниях-размышлениях об опере-оратории в «Хронике», в «Диалогах» с Р. Крафтом, в интервью. Но, быть может, прежде всего в самой музыке, которая, как говорил Стравинский, хотя и «внушена трагедией Софокла», но «идет дальше слов». Мифологический сюжет давал композитору возможность воплощения вечных начал в устойчивой системе знаков, способствующих своеобразной вербализации и визуализации музыкального текста в аспекте эмблематики барокко, репрезентации текста трагедии средствами музыкальной риторики[2].

Режиссерская организация музыкального пространства прослеживается в произведениях Стравинского на многих уровнях: интонационном, ритмическом, фактурном, тембровом, структурном. Она проявляется и в использовании ремарок, подобных декорациям, в которых разворачивается действие, и в продуманных музыкально-сценических деталях композиции. Ассоциативность как режиссерский прием, опора на семантически значимые элементы музыкальной речи, будь то жанровые формулы, мелизматика, артикуляционные штрихи, динамические оттенки и другие выразительные ресурсы музыки, становятся во многом определяющими в процессе работы Стравинского над тем или иным опусом. Так, в «Персефоне» – неоклассицистском аналоге «Весны священной» – вводящий во вторую часть жанрово-ассоциативный звукообраз колыбельной воспринимается как символический переход из одного мира в другой – из царства живых в царство мертвых. Среди мотивов-символов,

[1] *Ярустовский Б.* И. Стравинский Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 173. Об образном видении Стравинским отдельных сцен см. с. 173–176.

[2] «В соответствии с определенным планом сценического действия», по словам композитора, создавалась и музыка «Персефоны» (см.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 197). При этом музыка воспринималась Стравинским «исключительно как организующий фактор» (И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 108).

олицетворяющих нисхождение в Аид, мир скорби отметим образно-зримую последовательность спускающихся кварт в выровненном движении восьмых в медленном темпе. Появляясь в первой части, она вводит в заключительный раздел Финала, в котором рисуется картина Вечности. В контексте целого этот звукообраз, вызывающий ассоциации с фигурой catabasis, создает эффект течения иллюзорно-сценического времени, способствуя философскому постижению происходящего. В свою очередь, в «Царе Эдипе» с его идеей роковой предопределенности свершаемого среди используемых композитором риторических фигур выделим прежде всего фигуру circulatio. Образуемая остинатной триольной пульсацией малотерцового оборота, она составляет основу произведения. В контексте целого данная фигура приобретает статус персоны судьбы и выступает в роли своего рода режиссера, который выстраивает «геометрию трагедии».

Вернемся, однако, к «Весне священной» – сочинению во многом рубежному. Режиссерская устремленность Стравинского в ходе работы над балетом отчетливо впервые проявляется в разных планах. Прежде всего, в хореографической экспликации, возникшей в процессе работы над спектаклем и образующей зрительный контрапункт музыкальным «движениям». «Партитура содержит суть моего первоначального замысла хореографических движений и входящего в него необычного анализа ритмической структуры», – писал Стравинский (в данном случае имеется в виду четырехручный клавир 1913 года)[1]. Небезынтересны и разного

[1] *Stravinsky I.* The Rite of Spring. Sketches 1911–1913. Appendix III. London, 1969. P. 35. Здесь и далее высказывания Стравинского даются в переводе Э. Денисова. См.: *Стравинский И.Ф.* Хореография Стравинского Нижинского / пер. Э. Денисова // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 93–101. Хотя Р. Крафт подвергает сомнению авторство Стравинского, тем не менее пометки композитора находят отражение непосредственно в музыке. Она же оказала воздействие на второй вариант сценографии Н. Рериха, над которой тот работал в 1912 году: «Музыка Стравинского… производит сильное впечатление. Чувствуется в ней непосредственное общение с землей. При полном отсутствии этнографичности, она полная какого-то общего доисторического проникновения» (цит. по: *Варунц В.П.* Вокруг «Весны священной» // Звуковая среда современности. М., 2012. С. 195). Первоначальные эскизы, как известно, возникли еще в 1910 году, когда художником и композитором только оговаривался замысел балета; тогда же появились и первые музыкальные наброски. Спустя почти год, при встрече в Талашкине был составлен план сценического действия и придуманы названия танцев.

рода пояснения, которые содержатся непосредственно в «Эскизной тетради 1911–1913 годов», а также в литературном и эпистолярном наследии. И, разумеется, в плане композиторской режиссуры внимания заслуживает собственно нотный текст, в котором используемые композитором средства выразительности содержат те или иные «режиссирующие посылки» (М. Сабинина).

Обратим внимание в ракурсе композиторской режиссуры на некоторые аспекты замысла–воплощения балета. В одном из высказываний, касающихся «Весны священной», Стравинский вносит весьма показательное для него уточнение: «Так как эта тема (тема «Весны». – *А.Б.*) и то, что за ней последовало, представилось мне в крепкой и жесткой манере, то я воспользовался этим предлогом для создания музыки в таком же стиле»[1]. Таким образом, «обряд празднования прихода весны», который послужил «предлогом» к созданию балета, подсказал композитору логику построения целого, а также характер его музыкально-пластической образности – экспрессивно заостренной, словно заряженной энергией космических ритмов Вселенной.

Завершая работу, Стравинский отмечал: «Мой новый балет “Весна священная” не имеет сюжета. Это религиозная церемония Древней Руси – Руси языческой»[2]. Обращают на себя внимание следующие моменты этого лаконичного, но емкого, по сути, программного высказывания. Во-первых, бытийный, надличностный масштаб происходящего, отнесенного к доисторической эпохе. Во-вторых, его церемониальный характер, что, в свою очередь, усиливает универсальную, объективно-значимую окраску творимого на наших глазах действа, обозначенного Стравинским как «мистерия», а также его условно-отстраненное восприятие-претворение[3].

Отсюда – знаковость музыкального строя, погруженного в универсальный мир первоэлементов – квартовых кличей, сигналов, зовов; архаических, в основном трихордовых и тетрахордовых попевок, то лирически-просветленных, пасторальных, то волевых, энергичных, то заклинательных; словно говорящих тембров и, разумеется, ритма с его «энергетикой

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 30.

[2] Там же. С. 12.

[3] Впервые жанровое указание «мистерия» прозвучало в письме к М. Штейнбергу от августа 1912 года (см.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 349). Напомним, что первоначально Стравинский предполагал завершение балета «Действом старцев», что изначально обнаруживало его мистериальный подтекст. Финальная же «Священная пляска» с ее колоссальным зарядом «космической» энергии в окончательном варианте выявляла сам пафос мистериального действа.

напряжения и разряда» (Б. Асафьев), в общем плане организующего темпоритм танцевального действа. Ритма, отражающего борьбу-состязание ритуального и стихийного начал, в нерегулярной акцентности которого, по словам С. Савенко, «слышится словно пульс живой материи». Характерные мелодические попевки-формулы в сопряжении с ударными ритмо-тембро-фактурно-гармоническими комплексами воспринимаются в контексте целого как ритуальные слова-жесты, которые раскрывают содержание происходящего. И неслучайно зримость видения образа, часто ассоциирующаяся у Стравинского с определенным типом движения (в основе своей хороводного), оказывает влияние на трактовку всей музыкально-сценической композиции «Весны».

Отсюда – условность персонажей, вступающих в общение с потусторонним миром: старейшин рода-племени – «проводников» высшей силы, древней старухи, ряженой, по словам Стравинского «в беличьи шкурки»[1].

Отсюда – этикетность ситуации, раскрываемой в элементах обрядово-ритуальных действий, связанных образно-метафорической цепью, отображаемой в символике чередующихся явлений дня и ночи, утра и вечера[2]. Утро – исток человеческой жизни, его сменяет день любовных игр, игрищ и увеселений, забав. Вечер напоминает о неизбежности заката и завершается смертью одного из многих – того, на кого пал роковой выбор. Ночь – приношение жертвы во имя нового начала, следующего витка круговорота Земли.

«День» и «Ночь» – таковы ремарки Стравинского в четырехручном клавире, не только регулирующие течение сценического времени первой и второй частей балета, но также усиливающие характерную ритуальную «двумирность» и олицетворяющие глубинную оппозицию жизни и смерти. То, что они были сняты в дальнейших изданиях, – факт примечательный. Претворившись непосредственно в музыке, они во многом предопределили ее смысловую направленность[3]. Жизнь и смерть, утро мира природного, пробуждающейся

[1] «Образ старушки в беличьх шкурках не выходит у меня из головы и все время, как сочиняю “Гадание”, стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей “рыси”», – писал Стравинский Рериху в 1911 году, сочиняя «в страшном увлечении» начальные эпизоды «Весны» (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 300).

[2] Здесь я придерживаюсь понятия этикета, разработанного Д.С. Лихачевым. См.: *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

[3] В этой связи приведем суждение Г. Рождественского, касающееся второй оркестровой редакции «Петрушки» (1947): «В новой редакции “Петрушки”

человеческой души, устремленной навстречу жизни-любви, и ночной мир, ирреальный, околдовывающий, пугающий, таящий неосознаваемую, но явственно ощущаемую угрозу определяют границы музыкально-сценического универсума «Весны»[1].

Звуковое пространство, то расширяющееся – в светлых солнечных бликах весенней пасторали, то сжимающееся – в зыбком сумеречном мерцании лунного ноктюрна; словно говорящие инструментальные тембры, с одной стороны, имитирующие голоса природы, а с другой – вызывающие какое-то неясное тревожное чувство ожидания приближения Неведомого, – все способствует зрительному восприятию ассоциативно-слуховых образов.

Осознанное движение к синкретическому единству всех форм выражения – от образно-поэтических до музыкально-стилевых – осуществляется в «Весне священной» через ритуал. (Заметим, что ритуал становится художественным прототипом многих сочинений Стравинского.) Его языческое преломление в «Весне священной» отражает одну из сущностных сторон творческого процесса композитора – стремление к воплощению надличностного, объективно значимого начала и нахождение для этого всеобщих законов структурирования и оформления художественного материала.

Взаимосвязанными между собой оказываются две части балета. Если первая часть воспринимается как своеобразная преамбула к главному действию, подготовка ритуальной церемонии, то вторая часть – поэтически обобщенное воплощение ритуального действа. Жизненная стихия, пойманная в «тупик каменного лабиринта» (Б.В. Асафьев), лишается права выбора. «Величание Избранной» и «Великая священная пляска», которой предшествуют таинственные приготовления обряда жертвоприношения

словесные обозначения, относящиеся к характеру исполнения или к темпам, либо сильно отредактированы, либо отменены. В первом случае – это уточнение: конкретизация термина, более яркая эмоциональная окраска его; во втором случае автор добивается того или иного нюанса *чисто музыкальными* (метрическими) средствами, пользуясь более совершенной нотной записью, в результате чего отпадает необходимость словесного дублирования» (И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 146).

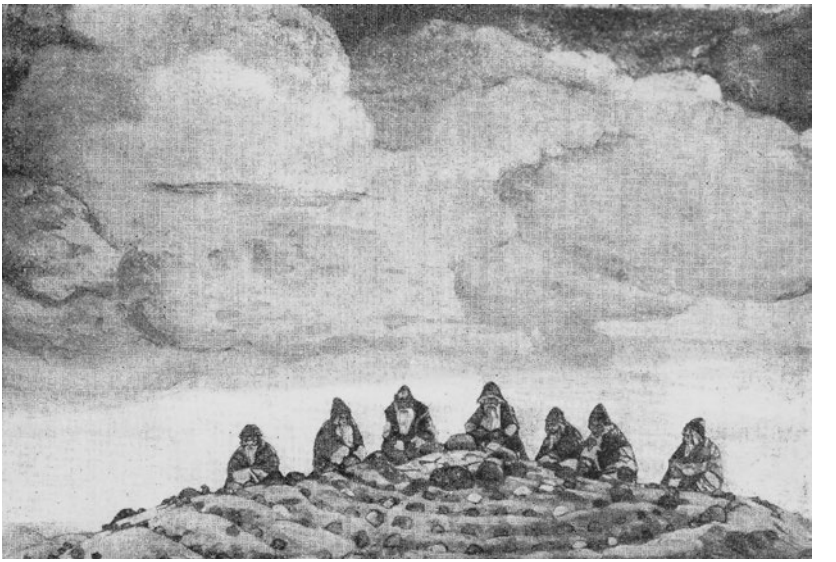
[1] Как и в «Весне священной», так и в «Персефоне» ритуальные действия, определяемые символической сменой явлений природы, находят отражение в режиссерской организации музыкального текста. Показательно, что и в «Царе Эдипе» драматургически-смысловой перелом действия подчеркивается прежде всего музыкальными средствами, что не исключает, по мнению Стравинского, также и изменения освещения: с синего – в первом акте, на черный – во втором.

Николай Рерих. Поцелуй Земле.
Эскиз декорации первой картины балета «Весна священная» (первый вариант). 1912

(«Тайные игры девушек», «Взывание к праотцам», «Действо старцев – человечьих праотцев»), – определяют содержательную направленность балета. «Годичный круг возрождающихся и снова погружающихся в недра природы сил замкнулся и свершился в главных своих ритмах», – пишет композитор[1].

Ритуал послужил Стравинскому не только общехудожественным ориентиром. Он во многом определил особенности музыкальной конструкции балета. В «Весне» складывается оригинальный авторский тип симфонической концепции. Основу ее и составляет ритуал с его строго предустановленным церемониальным порядком развертывания символических «событий» и соподчинением всех элементов музыкальной формы, сведением контрастного множества к контрапунктическому единству. В типичном для Стравинского остинатно-вариантном развитии музыкального материала ведущее значение приобретает ритм. Срастаясь с тембром и интонацией, гармонией и фактурой, он становится конструктивным и смысловым «ядром»

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 15.



Николай Рерих. Старцы.
Эскиз декорации второй картины балета «Весна священная». 1912

симфонической концепции, берет на себя образно-тематические функции. Ударные ритмо-тембро-фактурно-гармонические комплексы в контрапунктическом согласии с мелодическими попевками-формулами раскрывают драматическое содержание происходящего. «Ритм как конструктивное начало и организуемый им звучащий материал, – пишет Асафьев, – поставлены лицом к лицу без посредствующих факторов: орнамент, тема, мелодическое образование, гармоническое голосоведение не могут иметь здесь самостоятельного значения. Выбран некий ряд комплексов звучаний. Этот ряд подчинен *ритмическим* принципам перестановок и перемещений ...*динамическим* принципам распухания, наполнения и сжатия комплексов ... накоплению и расточению материала и, наконец, *энергетике* напряжения и разряда»[1].

Воплощение игровой стихии ритуала, традиционное для нее «хождение по кругам» (такой подзаголовок дает композитор «Тайным играм девушек» – начальному фрагменту второй части, подготавливающему главную обрядовую церемонию) связано в балете с многообразием ритмических

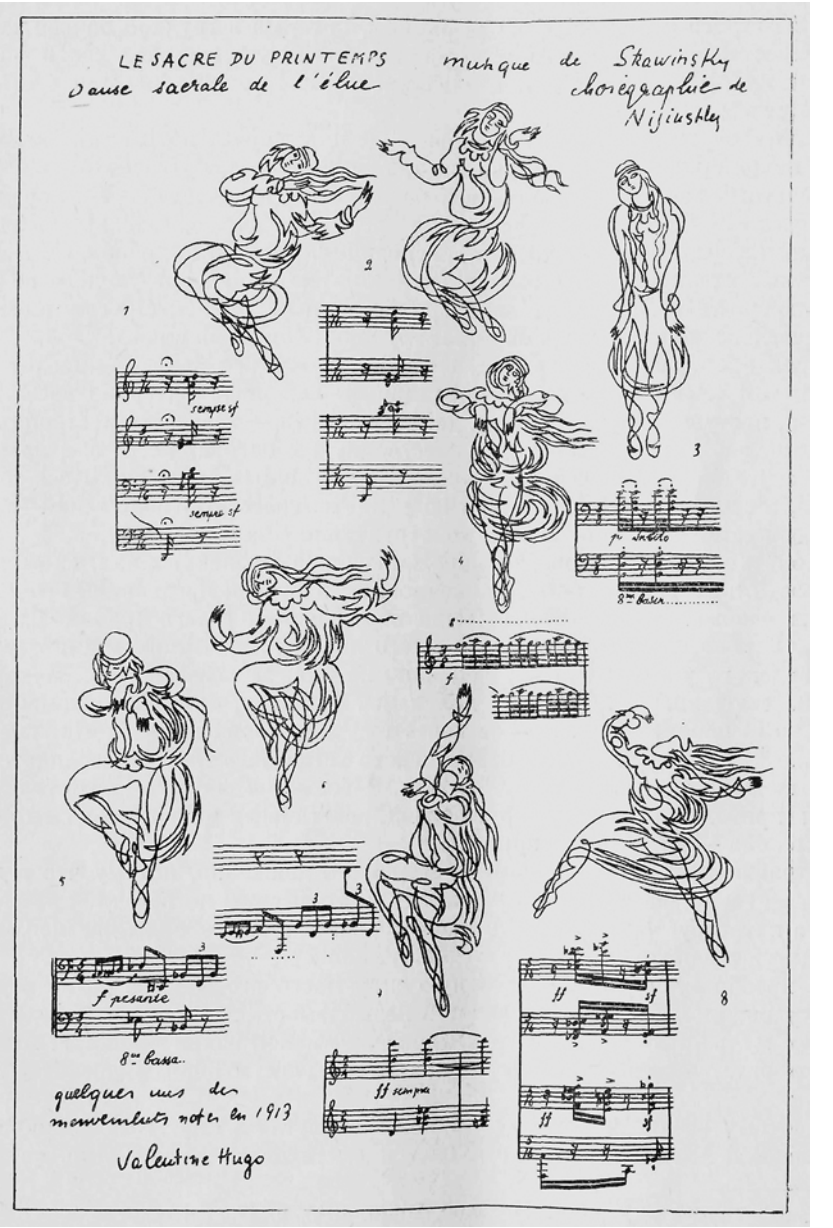
[1] *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. С. 62.

Николай Рерих. Девушка.
Эскиз костюма к балету
«Весна священная». 1912

Николай Рерих.
Эскиз костюма к балету
«Весна священная». 1912

движений танца. Анализируя «Эскизную тетрадь» Стравинского, Б.М. Ярустовский пишет, что три основных интонационно-жанровых пласта «определились общим характером хореографического жанра и особенностями именно данного балета, задуманного авторами как “цепь древнерусских церемоний – движений”. Хороводы. Пляски. Шествия»[1]. Ритмические движения танца, намеренно преломляемые композитором в жанровых ракурсах хоровода, пляса, шествия, отражают характерные канонизированные «жесты» ритуальной церемонии и собирают элементы задуманного Стравинским танцевально-обрядового действа вокруг главных образно-смысловых центров. Хоровод становится центральной осью этого «прикованного к земле хождения» (Б.В. Асафьев). Музыкальная конструкция балета напоминает собой круг, расщепляющийся благодаря «хороводной оси» на две полусферы: нижнюю, где господствуют лапидарные ритмы шествия, и верхнюю, где царит стихия иррегулярных ритмов танца-пляса, словно пытающегося вырвать людскую массу из-под власти земного притяжения. Конечно, это не более чем

[1] *Ярустовский Б.* И. Стравинский Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). С. 181.



Валентина Гросс. Великая священная пляска. Зарисовка. 1913

схема, как и само условное обособление ритмически-жанровых пластов. Таинственное борение стихийного и ритуального начал, в состоянии которого постоянно пребывают образно-ритмические потоки действия, приводит музыкальную конструкцию к устойчиво-неустойчивому равновесию – «динамическому покою», по определению Стравинского.

Обособленность ритмических движений и ассоциирующихся с ними музыкально-пластических образов иллюзорна. Они находятся в состоянии притяжения и отталкивания. Воздействие магической силы подобно огню – манящему, зачаровывающему, возбуждающему. Хочется приблизиться, ощутить на себе ее обжигающее дыхание, но так же сильно другое желание – уберечься, убежать, спрятаться. Однако, попадая под почти гипнотическое влияние огненной стихии, человек словно заряжается ее сокрушительной энергией и сам начинает посылать сильные импульсы противодействия. Освобожденная жизненная энергия изливается мощным потоком, что вызывает повышенный тонус музыкального высказывания, усиливает взрывчатую динамику «подъемов» и «спадов», общую «зигзагообразность» музыкального рельефа. Игра звуковыми массами, их сгущениями и разрежениями, «плотностью» и «объемами» захватывает все музыкальное пространство.

Фатальная взаимосвязь стихийного и ритуального начал особенно отчетливо дает о себе знать в финалах частей этой своеобразной ритуальной симфонии (в «Выплясывании земли» и «Великой священной пляске»)[1]. В контрапунктическом «фокусе» сплетений, столкновений «рационального» и «иррационального», получающих выражение через борьбу акцентного и синкопированного движения, регулярности и иррегулярности, накапливается огромная энергия, выброс которой может сопровождаться необратимыми последствиями. Сила притяжения ритуального ритма в финалах частей достаточна для того, чтобы сохранить неустойчивое равновесие, но окончательно преодолеть «освобожденный, стихийный» ритм оказывается все же невозможным. В завораживающей игре раскрепощенных ритмов есть нечто притягательное, как и в самой жизни, зарождающейся в глубинах земли и снова погружающейся в нее. В заключительном состязании-соперничестве ритуального и стихийного – в последнем всплеске «Великой священной пляски» – нет побежденных и победителей. Они так и не уступают друг другу, их борение внезапно прекращается. Финальная развязка точно

[1] Важнейшее значение в них придается заклинательной функции ритма. В подобной роли ритм будет выступать и в драматургически важных моментах , например «Свадебки», «Царя Эдипа».

приоткрывает завесу над внутренним смыслом обрядового действа: возрожденная весенняя земля совершает вечный неизменный круговорот, и приносимая ей жертва кладет начало новой жизни. В этом истина и мудрость бытия.

Идея хороводного круга претворяется и в особенностях развертывания музыкально-танцевального действия, которое воспринимается как цепь колец-звеньев – разнообразных и разновеликих, как бы вросших одно в другое. Три таких звена, перекинутых из части в часть (от утренней пасторали к лунному ноктюрну; от «Вешних хороводов» к «Действу старцев»; от «Выплясывания земли» к «Великой священной пляске»), не только скрепляют всю композицию. Они очерчивают основные линии действия и намечают определенные ракурсы воплощения: статически-созерцательный и динамически-действенный. Характер эмоционального сопряжения динамического и статического начал проявляется по-разному в каждой из частей балета. Три взаимопересекающихся круга действия в первой части («Весенние гадания» – «Вешние хороводы», «Игра умыкания» – «Игра двух городов», «Игра умыкания» – «Выплясывание земли») обнаруживают, с одной стороны, сопоставление образов лирико-пасторальных и драматически-плясовых, что соответствует элементам хороводной игры, а с другой – намечают противопоставление стихийного и ритуального. Во второй части действие перемещается в иную плоскость – священного ритуала, и в соотношении образов появляется некий мистический оттенок: магический трепет «Тайных игр» и «Действа старцев» (первый круг обряда) и экстатический порыв «Величания Избранной» и «Пляски» (его второй круг). В драматургически переломных моментах – в предвестиях и предвосхищениях общей финальной развязки кольца-звенья хороводной цепи размыкаются. «Шествие Старейшего-Мудрейшего» в первой части и «Взывание к праотцам» во второй – выразительные моменты переключения планов и обнажения конфликта противостоящих друг другу сил, так и не получающего разрешения. В финалах подчеркивается предустановленность их противостояния. Обреченность на вечное борение, освящаемое круговоротом Земли. «”Весна священная”, – писал П. Сувчинский, – прежде всего, музыка, танец и праздник смерти, безжалостного приговора, закона, еще предками раз и навсегда установленого порядка»[1].

Из музыкально-режиссирующих посылок партитуры, в которой слышимое рождает иллюзорно-визуальное представление об изображаемом

[1] Цит. по: Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 302.

и выявляет его внутреннее содержание, выделим некоторые. Например, привлекает внимание использование Стравинским в роли своеобразного координатора развертывающегося в балете действа старинной свадебной песни «На море утушка купалась». Исследователи находят в ней сходство как с начальной темой «Тайных игр девушек» (Р. Тарускин), так и с темой двух кларнетов, вводящей в «Вешние хороводы» (И. Вершинина). Заметим, что характерные обороты, присущие фольклорному напеву, появляются уже в «Пляске щеголих», а затем в разных вариантах в «Игре двух городов», «Шествии Старейшего-Мудрейшего», «Величании избранной», «Действе старцев» и – шире – определяют общий музыкальный строй, способствуя своеобразной рифмовке музыкальных «событий»[1]. То, что именно свадебная песня послужила Стравинскому художественным прообразом для эпически-величальных «Вешних хороводов» и исполненных мистического благоговения «Тайных игр девушек» с их «хождением по кругам» – деталь весьма красноречивая, вносящая важный режиссерский акцент в концепцию «Весны священной».

Обручение с землей определяет суть изображаемого, внутреннее содержание «картин языческой Руси». Так перекидывается символическая арка от свадебного действа, элементы которого претворяются в первой части (в том числе в «Весенних гаданиях», первоначально называемых Стравинским «Гаданием на прутиках», в «Игре умыкания») к ритуалу жертвоприношения, воссоздаваемому во второй части). И в этом плане «Вешние хороводы» и «Тайные игры» становятся своеобразными центрами притяжения контрастных планов обрядового действа, его текста и подтекста. Так, диалог, составляющий основу фольклорной игры, со всей очевидностью претворяется, например, в «Игре двух городов» – в соотнесении оркестровых групп, интонационно-ритмических построений, в резких перепадах динамики, в агогических акцентах, в характерных исполнительских штрихах, сопровождающих «выходы» мужчин (marcato, pesante) и женщин (cantabile), их «антифонные» переклички. В контексте целого можно говорить и о фольклорном происхождении приема хороводного «зазыва» («запевания»), используемого Стравинским в качестве обрамления отдельных эпизодов и разделов внутри них (например Вступление, «Пляска щеголих», «Вешние хороводы», «Величание избранной», «Действо старцев», «Великая священная пляска»).

[1] Не напоминает ли своеобразное сведение к общему знаменателю древнейших календарно-обрядовых пластов славянской народной песенности, обнаружение их всепроникающей связи мифологический принцип всеединства в восприятии-изображении образа эпохи Правремени?

Символичны заглавия частей балета – «Великая жертва» и «Поцелуй земли», которые приобретают функцию режиссерских ремарок, обнаруживающих мистериальный смысл изображаемого. (В этом аспекте нельзя не вспомнить и о первоначальном названии балета – «Великая жертва».) Используя название всей первой части также в качестве подзаголовка ее заключительного эпизода, композитор акцентирует особую значимость данного момента как драматургического перелома от языческих игр-игрищ к священнодействию. «Клином врезывается в весенние игры священное шествие Старца Старейшего-Мудрейшего», – отмечал Стравинский в программе к концертам С. Кусевицкого[1]. Почти зримый музыкальный акцент, выражающий режиссерское намерение композитора, возникает в конце «Шествия»: пауза под ферматой, выдерживаемая на протяжении целого такта с дополнительным указанием lunga, с одной стороны, вбирает в себя энергию лапидарных ритмов предшествующего звукообраза, тем самым сохраняя единство движения музыкальной мысли, а с другой – намечает новый этап в развертывании «событий». Полную напряженного ожидания «остановку» (клавир – ц. 71) можно уподобить иллюзорно-зримому «задержанию» («оттяжке», «тормозу» – по терминологии Вс. Мейерхольда – усиливающему смысл изображаемого)[2]. Во время этой режиссерской ферматы, своего рода символа «ритуальной тишины», Старец, по словам Стравинского, «дает знак – ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ»[3].

[1] Имеется в виду авторская программа 1912 года, опубликованная в качестве «Объяснительного текста Игоря Стравинского» в буклете к концертам. См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 178. Что же касается опубликованной в день парижской премьеры 1913 года программы в журнале «Montjoie!» под названием «Что я хотел выразить в “Весне священной”» (текст Рериха), то негативное отношение композитора к ней оставалось неизменным на протяжении всех последующих десятилетий.

[2] Напомним: здесь и далее даются ссылки на комментарии в авторском четырехручном клавире 1913 года. См.: *Стравинский И.Ф.* Хореография Стравинского Нижинского. С. 93–101. Цифры, которые приводятся Стравинским, соответствуют партитуре балета (М.: Музыка, 1967).

[3] Отметим использование паузы в качестве выразительного режиссерского средства в подобной ситуации во второй части. Отделяя эпизод «Величания избранной» от следующего эпизода «Взывания к праотцам» паузой, композитор, как и перед эпизодом «Выплясывания земли», подчеркивает смещение изображаемого в иное измерение. Как и ранее, в данном случае Стравинский прибегает к темпу Lento в сочетании с –pp-, также

Нельзя не обратить внимания и на следующий затем чрезвычайно выразительный четырехтакт, напоминающий стоп-кадр, который вызывает ощущение смены планов – с ближнего на дальний – и точно обозначает невидимую границу между двумя мирами. В глубокой тишине в темпе Lento pp на фоне глухого рокота литавр, выдерживаемого фаготами органного пункта, издалека доносится настороженное (засурдиненное) стаккато под лигами двух контрабасов, контрфагота – все подчеркивает особую весомость, значительность данного момента, будто приподнятого над действием. (Не случайно, что слова «Поцелуй земли» выписаны Стравинским в Программе к концертам Кусевицкого заглавными буквами[1].) Создается впечатление раздвигающейся завесы Небытия. Будто загипнотизированная открывшейся ее взору миром иным застывает в оцепении толпа. «Все остаются неподвижными» – пометка в клавире (четыре такта до ц. 72) отражает, по сути, подтекст изображаемого. Снова пауза, и флажолеты струнных почти беззвучно ppp выстраивают аккорд, бестелесный, будто зависающий в разреженном пространстве.

Точно рассчитанный далее режиссерский ход, подчеркиваемый резким перепадом темпа (от Lento к Prestissimo), определяет не только смену мизансцен, но и очередное переключение планов – с трансцендентного на условно-реальный. В сопровождении нарастающей пульсации ударных деревянные духовые вместе с валторнами и струнными резко взлетают в глиссандо вверх. Их императивный звуко-жест служит сигналом к действию. Обратим внимание на еще одно указание в клавире. Место, где происходит выплясывание земли, обозначено графически в виде квадрата (ассоциирующегося с кодом древнеязыческой культуры) с последующим разъяснением: «Священный квадрат времени». Так определяется место главной обрядовой церемонии. Толпа «в пляске сливается с землей», – отмечает композитор в Программе[2]. «Я желаю, – подчеркивал Стравинский и в «Эскизной тетради», – чтобы все мое произведение позволило ощутить близость человека к земле, человеческой жизни и земли»[3].

усиливая значимость паузы указанием «целая» (g.p.). Последующий провозглашающий жест Старцев – проводников высшей силы – сопровождается тяжелым жестко акцентированным движением по секундам вниз в унисон контрабасами, виолончелями и кларнет-басом с соответствующим динамическим указанием sf ff.

[1] См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 178.

[2] Там же. Т. 1. С. 178.

[3] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 166.

Близость человека к земле, его прикосновение к миру невидимому еще более ощущается во второй части – в «Тайных играх девушек», во «Взывании к праотцам», в «Действе старцев», где явственно обозначается ситуация «порога». Обратим внимание на решение «Тайных игр», где средствами музыки достигается, по сути, театральный эффект, зримо-осязаемое впечатление прорыва в инобытие. Призрачно мерцающий мир – «образ нездешнего», отраженный в колеблющейся светотени мажоро-минорных красок, в напеве альтов (с характерной ремаркой molto cantabile), напоминающем колыбельную, в убаюкивающем наигрыше альтовой флейты, словно завораживает. Таинственные образы-знаки мира иного точно проглядывают сквозь ажурное плетение звукотембров. Возникает почти мистическое ощущение реальности ирреального. Женщины, вначале «стоящие неподвижно, как спаянные» (клавир – ц. 91), как и в приближении Неведомого перед «Выплясыванием земли», постепенно начинают двигаться. (Настойчиво многократно ниспадающие попевки вызывают при этом ассоциации с интонациями плача-причета.)

Многозначителен подтекст еще одного пластически образного указания в клавире «Движение, как раскачивание колокола» (ц. 94), напоминающего метафору. Едва различимые отголоски колокольности в партии струнных создают настороженный гул-фон, обостряющий чувства-эмоции. Движение-раскачивание наподобие колокола, постепенно расширяющееся, вызывает почти наглядно осязаемое впечатление таинственной вибрации энергетических потоков, как бы собирающихся под сводом-куполом Земли.

Земля в балете Стравинского – олицетворение природно-человеческой судьбы, циклически повторяемой, имеющей свое начало и свой конец в мгновениях восхода и заката. Все известно и трагически предопределено: жизнь и смерть, радость обновления и неизбежность угасания. Неслучайно, что композитор не находил особого противоречия между хореографической версией Мясина, осуществленной в 1920 году в Париже в Театре Елисейских полей, и первоначальной концепцией, разработанной композитором совместно с Рерихом и Нижинским. При этом и «картины языческой Руси», представленные в 1913 году, и «картина происхождения рода человеческого» в версии Мясина, по мысли Стравинского, связаны с эпохой «первотворения», с «тайной великого подъема творящих сил весны»[1].

[1] См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 178. Сразу же после премьеры 1920 года, касаясь в одном из интервью хореографического решения Мясина, Стравинский говорил, что «Мясин не только ухватил с удивительной проницательностью характер произведения,

Каждая из премьер ранних балетов Стравинского, состоявшихся в антрепризе Дягилева, носила характер сенсации. Однако ни «Жар-птица», ни «Петрушка» не вызвали столь оглушительной реакции, как сценическая премьера «Весны священной», сопровождавшаяся грандиозным публичным скандалом. Стихия первозданных ритмов, обрушенная композитором на своих современников, вызвала ответный шквал разноречивых эмоций. Оригинальная, но режущая глаз балетоманов хореографическая версия Нижинского 1913 года усилила бурю негодования. Многое прояснило концертное исполнение произведения под управлением П. Монтё, состоявшееся годом спустя в зале Casino de Paris. О произведении Стравинского отзывались как об открытии «новой эпохи в музыке» (Б. Шлецер), как об одной «из самых необычных партитур всемирной литературы» (В. Каратыгин), обладающей «необузданным радикализмом» (Л. Джильмен). На музыкальном небосклоне восходящего XX столетия вспыхнула звезда, осветившая перспективу нового бытия искусства – музыкального и хореографического. «”Весна” носила успех скандала» (А. Левинсон), что воспринималось как «симптом жизненности того самого, чем он вызван» (С. Волконский)[1].

но и изобрел для “Весны священной” и новый танцевальный образ. Мясин не следует в своей хореографии за музыкой, что называется нота в ноту» (И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 30). Однако позже в «Хронике» сожалеет, что «композиция Мясина все же носила местами натянутый, искусственный характер» (И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 71). На протяжении последующих десятилетий отношение композитора к обеим постановкам менялось, вплоть до отрицательного. И все же в 1966 году в беседе с Ю. Григоровичем Стравинский, как бы подводя итог и возвращаясь к постановке Нижинского, резюмировал, что она была лучшим воплощением «Весны священной». См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 441, 130.

[1] «Только у Далькроза видел я такое, до полной слиянности тесное сочетание музыки и движения», – отмечал С. Волконский (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 572). Известен факт посещения Нижинским и Дягилевым в 1912 году Э. Жак-Далькроза в Хеллерау. Дягилев, по словам С. Григорьева, «мечтал упрочить знакомство с Жак-Далькрозом, руководителем школы “эуритмики” в Хеллерау, доктрины которого его интересовали. Ежедневно они с Нижинским туда ходили. Дягилев твердо решил, что Нижинский должен впитать это учение и применить его в творчестве балетмейстера» (*Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. М., 1993. С. 63).

В подготовке премьеры участвовали многие. Чрезвычайно трудным оказалось, по воспоминаниям С. Лифаря, «приспособление движения к нетанцевальной музыке ...и тут понадобилась помощь композитора Стравинского, выбивавшегося из сил в его совместной работе с Нижинским, за которым стоял Дягилев, и... преподавательница ритмической гимнастики госпожа Рамбер (Мари Рамбер – ученица Жак-Далькроза. – *А.Б.*)»[1]. Тем не менее в историю балетного искусства вошло прежде всего имя В. Нижинского, которого Стравинский назвал «идеальным пластическим сотрудником»[2]. Если же вернуться к воспоминаниям Лифаря, то нельзя не процитировать следующее высказывание: «Нижинский расторгает единство танца, дробя его на ряд раздельных движений и пауз, объединяемых лишь непрерывностью музыкального сопровождения ... Пластическую форму движения он обретает в геометрической схематизации. Все позы и движения танцующих можно было бы передать графически – в прямых линиях»[3]. В подобного рода «графических движениях», обнаруживающих сходство с современными исканиями в изобразительном искусстве, в искусстве сценографии, в декоративном оформлении театральных постановок, балетмейстер видел эволюцию «хореографических линий грядущей эпохи».

Музыкально-режиссерские идеи, обнаруживаемые, в свою очередь, в партитуре Стравинского, не говоря уже о его высказываниях, касающихся сценического воплощения, не только не исключают, но и предполагают

[1] *Лифарь С.* Дягилев. С. 264.

[2] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 15.

Реконструкцию этого спектакля в конце XX века осуществила в сотрудничестве с консультантом по сценографии и историком искусства Кеннетом Арчером известный хореограф и художник-график Миллисент Ходсон (премьера состоялась в Лос-Анджелесском центре музыки в 1987 году). В 2003 году премьера данной версии балета была показана на сцене Мариинского театра.

[3] *Лифарь С.* Дягилев. С. 270.

вместе с тем разные интерпретации. Так, в историю балетного искусства вошли и легендарный спектакль В. Нижинского, и известные постановки М. Бежара (1959, Бельгия), Д. Ноймайера (1972, Германия), П. Бауш (1975, Германия), М. Танаки (1990, Франция). До сих пор значительный художественный потенциал, заложенный в партитуре Стравинского, вызывает обостренный интерес хореографов[1].

[1] Назовем в том числе первую постановку «Весны» на отечественной сцене (1965, Большой театр, хореографы Н. Касаткина и В. Василев, дирижер Г. Рождественский), а также спектакли Е. Панфилова (1997, Мариинский театр), Р. Обадиа (2003, «Балет Москва»), Ж.-К. Галотты (2011, Гренобль, Национальный хореографический центр). Рядом премьер ознаменован 2013 год. Так, в рамках Международного фестиваля Dance Open состоялась премьера «Весны» в хореографии Э. Клюге. В день столетия премьеры балета, 29 мая 1913 года в Театре Елисейских Полей труппа Мариинского театра (дирижер В. Гергиев) представила две хореографические версии – В. Нижинского и С. Вальц. «Век “Весны священной” – век модернизма» – под таким девизом на сцене Большого театра прошел фестиваль спектаклей В. Нижинского (в исполнении Финского балета), М. Бежара (Bejart Ballet Lausanne), П. Бауш (Tanztheater Wuppertal Pina Bausch). Здесь же состоялась премьера балета в современной интерпретации Т. Багановой. Еще одну новую постановку в хореографии П. де Бана представил Новосибирский театр оперы и балета.

Очерк 4

Музыкально-сценические произведения «швейцарского периода»: идеи и формы времени

Ощущая особую притягательность художественных устремлений первых десятилетий XX века, той живописно-театральной среды, внутри которой оттачивались черты творческого дарования композитора, Стравинский уже при написании первых музыкально-сценических опусов («Соловей» и балеты для дягилевской антрепризы) начинает разрабатывать собственную концепцию музыкального театра, утверждать значение музыки как главного компонента структурно-драматургического целого. Вот что Стравинский говорил по поводу своих первых опусов: «“Жар-птица”, “Петрушка” и некоторые другие мои сочинения за исключением, пожалуй, только нескольких балетных ритурнелей, не вошедших в симфонические сюиты по произведениям, не являются прежде всего музыкой? Ее содержание нужно впитывать параллельно со зрительными впечатлениями, но совершенно независимо от них, словно в каком-то идеальном кинематографе»[1].

В произведениях швейцарских лет направленность исканий Стравинского становится все более очевидной. Продолжающие линию «потешных сцен» «Петрушки», при создании которого Стравинский «испытывал

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 44.
Основополагающим значением музыкального начала в опусах 1910-х годов, скорее всего, был обусловлен отказ Стравинского от написания балета «Литургия», идею которого Дягилев вынашивал в 1915 году, отводя музыке второстепенную роль. См.: Письмо С.П. Дягилева И.Ф. Стравинскому от 8 марта 1915 года // И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 314.

радость открытия целого “материка”»[1], «Свадебка», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Сказка о беглом солдате и черте» отражают принципиально новый этап развития творческой мысли композитора. Идея синтеза подвергается здесь дальнейшим трансформациям. «Меня постоянно увлекали новые условности, которые в значительной мере определяют привлекательность театра для меня», – вспоминал композитор в диалогах с Крафтом, касаясь сочинений-«микст»[2].

Триада «швейцарского периода» воспринимается как своего рода манифест музыкально-сценического искусства Стравинского. Говоря словами композитора, игровые формы, текст, становящийся исключительно звуковым материалом, условный, почти ритуальный язык, конструирование в параллелизмах становятся обязательными элементами его музыкальных представлений, которые утверждаются в сочинениях 1910-х годов как непреходящие константы творчества композитора в целом.

«Художник должен избегать симметрии, но он может конструировать в параллелизмах», – размышляя на эту тему, Стравинский приводит в качестве примера «Синий фасад» Мондриана: «Он скомпонован из элементов, которые тяготеют к симметрии, но в действительности избегают ее в неуловимых параллелизмах»[3]. В произведениях Стравинского это находит отражение в сведении «контрастного множества» к «подобию», в эффекте «динамического покоя», свойственного его композициям, в аспекте же театральном претворяется в своеобразной вибрации («параллелизме») вокальных, инструментальных, пантомимических, танцевальных линий действия, то полностью вынесенного на сцену, то – по принципу «звукозрительного контрапункта» (С. Эйзенштейн), распределяемого между сценической площадкой и оркестровой ямой[4].

[1] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 461. От «Петрушки» с использованием в нем характерного эффекта очуждения, приема «театр в театре», целенаправленной работой над фольклорным материалом перебрасывается арка не только к сочинениям 1910-х годов, но также ко многим последующим опусам, в частности к «Пульчинелле» – «неаполитанской версии» «Петрушки» (по собственным словам композитора). Вообще же трудно переоценить роль «Петрушки» для музыкального театра XX века.

[2] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 158.

[3] Там же. С. 228.

[4] Конструирование «неуловимых параллелизмов» захватывает непосредственно музыкальную композицию. Так, относительно «Весны священной» в 1921 году Асафьев заметил, что в ней Стравинский «сопоставляет и сочетает линии, плоскости, звуковые слои». См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 657.

В этой связи также напрашиваются аналогии с кубизмом (театральным, литературным, живописным). Говоря словами Г. Аполлинера, кубизм с его «возвратом к композиции», способностью «охватить единым взглядом прошлое, настоящее и будущее» и тем самым осуществить «синтез во времени» вызвал обостренный интерес различных деятелей художественной культуры.

Обращаясь к сочинениям-«микст» следует также вновь напомнить об основополагающем значении звука и жеста в творчестве композитора. Звук в известном смысле воспринимается Стравинским, воспользуемся словами С. Эйзенштейна, «как новый монтажный элемент, как самостоятельное слагаемое со зрительным образом». Не стоит ли в данном случае прислушаться к заявлению режиссера (быть может, и излишне категоричному) о том, что «кино – сегодняшняя стадия театра» (имеется в виду рубеж 1910–1920-х годов. – *А.Б.*)? Обладавшего же «синтетическим зрением» Стравинского, которого интересовало искусство синема, не могла не привлечь идея звукозрительного контрапункта и в целом эксперименты раннего кинематографа со временем и пространством, «скачковой» (Ю. Тынянов) характер движения, определяемого сменой кадров, их соотнесением-столкновением[1].

Монтажность во многом определяет особенности работы композитора с текстом, способствуя воплощению созерцательно-статичной, циклически-повторяемой и вместе с тем подвижной «картины мира». Ее разрозненные, на первый взгляд, фрагменты динамически сопрягаются между собой и связываются метафорической цепью значений. Сама же идея «динамики в статике» – одна из главных эстетико-конструктивных констант Стравинского, отразившая его представление о специфической многомерности художественного образа, обнаруживает в известной мере единую природу с монтажными концепциями.

[1] Кадр – «доминанта монтажа, – по словам С. Эйзенштейна, – указатель, который сразу “окрестит” весь ряд в тот или иной признак» (*Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т. / Под ред. С.И. Юткевича. М., 1964. Т. 2. С. 46). Напомним: «монтаж аттракционов» – исходный пункт размышлений выдающегося режиссера на тему монтажа как центрального структурообразующего элемента кинотекста. Примечательно в этой связи замечание Эйзенштейна относительно режиссерских принципов Мейерхольда, в которых он усматривал воздействие «монтажа аттракционов». «”Железный монтаж” звуковых кадров масленичного гулянья» отметил критик А. Острецов во время концертного исполнения «Петрушки» в 1934 году (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 844).

Жест, одухотворяемый музыкой, становится, в свою очередь, своеобразным регулятором действия и в «Свадебке», и в «Байке», и в «Сказке о беглом солдате и черте», где «первоязык культуры» выступает со всей наглядностью. «“Игра” звуковая воплощает игру сценическую – пантомиму и танец», – заметил относительно «Свадебки» Асафьев[1]. То же можно сказать и о других музыкально-театральных работах композитора. Расслоение музыкально-драматургических планов действия, визуализированное удвоение персонажей, использование пантомимы, хора-комментатора, чтеца подчеркивают контрапунктический характер действия в синтетических спектаклях Стравинского, порой симультанность его развертывания[2]. Их композиционно-драматургический рельеф при этом не остается неизменным. Различные соотношения слагаемых того или иного произведения придают каждому из них своеобразный облик[3].

«Свадебка» во многом репрезентирует характерные черты триады «швейцарского периода». «Я начал обдумывать “Свадебку”, и форма ее ясно обозначилась в моей голове примерно к началу 1914 года»[4]. Заметим, однако, что идея сочинения «Свадебки» возникла еще в 1912 году, когда Стравинский работал над «Весной священной», концепция которой, в известной мере, перекликается с новым опусом Стравинского.

Обращение композитора в 1910-е годы к глубинным пластам народного искусства, к первичным универсальным элементам, к корням культуры, к временам синкретического единства всех форм выражения определило не только новизну звукосозерцания. Оно повлекло за собой создание и принципиально новой, масштабно сжатой музыкально-драматической композиции (менее двадцати минут длится «Байка», чуть более – «Свадебка»), основанной на разъединении-соединении всех элементов спектакля. Интерес к музыкально-сценическому «действу», истоки которого восходят к фольклорно-обрядовым играм, к балаганному театру, проявили и другие русские художественные деятели, однако именно произведения

[1] *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. С. 134.

[2] Так, говоря о «Свадебке», композитор отмечал: «И хотя невеста и жених всегда остаются на сцене, гости могут говорить так, как если бы они не находились здесь же…» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 166).

Небезынтересно, что при постановке в 1920 году «Пульчинеллы» Л. Мясин, также используя принцип симультанности, разворачивал действие одновременно в разных сегментах сцены.

[3] «Сказка о беглом солдате и черте» будет рассмотрена в следующем очерке.

[4] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 169. См. также: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 38.

Стравинского вошли в арсенал музыкального театра, определив один из основных путей его развития.

Режиссерское видение Стравинского, отраженное в подзаголовках сочинений-«микст» в дальнейшем не только не сковывало фантазии постановщиков, но, более того, заставляло вслушиваться в партитуры композитора и, пробуждая воображение, становилось импульсом к разнообразным решениям. Балетмейстеры-режиссеры то отдавали все пространство сцены танцовщикам, то включали в действие новых персонажей (такова, например, «Байка» в интепретациях Ф. Лопухова – 1927, Ленинградский театр оперы и балета; Э. Пейджа – 1994, Королевский балет Великобритании), то вводили актеров-двойников героев представлений Стравинского («Свадебка» М. Бежара – 1962, Театр де ля Монне, труппа «Балет XX века», «Сказка о беглом солдате и черте» И. Килиана – 1988, Нидерландский театр танца). И таким образом смысловое поле сочинений композитора расширялось, текст и подтекст обрастали дополнительными пластами ассоциаций.

Недостаточно слышать музыку,
ее нужно еще и видеть.
Игорь Стравинский

Танцевально-кантатную форму «Свадебки», непосредственная работа над которой началась в 1914 году и была завершена в 1923-м, внушило Стравинскому, по его собственным словам, чтение собраний «двух хранителей русского языка и духа» – Афанасьева и Киреевского. Можно предположить также, что одним из ориентиров стал свадебный обряд, опубликованный в антологии Киреевского. «Песни, собранные П.В. Киреевским» послужили прежде всего текстологической основой задуманного композитором представления. Они определили стиль спектакля, его звучание (либретто написано самим Стравинским). Композитор «хотел представить подлинный обряд путем прямого цитирования народного, то есть не-литературного стиха»[1]. Небезынтересны определения, которые

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168. «В стихах этих меня прельщала не столько занимательность сюжетов… или эпитеты и метафоры, всегда восхитительно неожиданные, сколько сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит впечатление близкое музыкальному», – вспоминал также композитор в «Хронике» (И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 45). Заметим, что, побывав в Киеве накануне Первой

Стравинский дает «Свадебке»: «русская песня (кантата, оратория, что ли?) с хореографическим сопровождением для четырех солистов, хора и ансамбля» (в 1919 году в письме к Н.Г. Струве); а затем, уже после прочтения монографии Б. Асафьева, на полях книги – «симфония русской песенности и русского слога»[1].

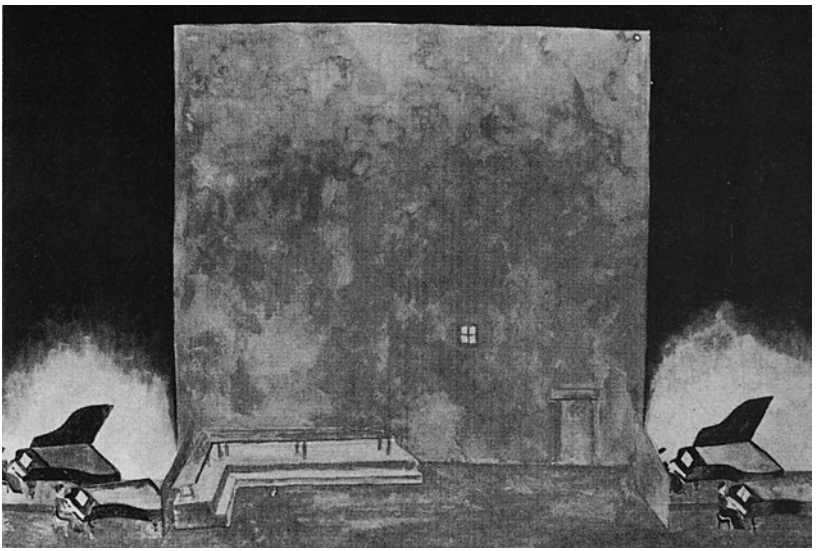
Стремление скорее «представлять, чем описывать» привело к выдвижению на первый план сценического жеста и движения, принципа маски при обрисовке героев. «В "Свадебке", – отмечал Стравинский, – нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем»[2]. И в этом плане особое значение приобретает принцип нонперсонификации. Невеста, Жених, Родители, Дружка, Сват, поведение которых строго предустановлено освященной веками традицией, – символические участники обряда, от лица которых выступают корифеи хора. «Я пытался создать балет по возможности безличный… так, в начальной сцене мы слышим голос невесты, но не видим ее – это голос не невесты, которую выдают замуж, но как бы всех невест»[3]. Принцип разделения на поющих и танцующих (играющих) актеров-певцов нашел отражение и в подчеркнуто аскетичном, решенном, в известном смысле, в конструктивистском ключе, спектакле Б. Нижинской (декорации и костюмы Н. Гончаровой). Современники сравнивали его, с одной стороны, с постановками Жака Копо в театре «Старая голубятня», с ранним кинематографом, а с другой – с древнерусской иконописью,

мировой войны, Стравинский помимо сборника Киреевского забрал с собой целую коллекцию опубликованных к тому времени народных текстов (из используемых затем в «Свадебке» – «Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым» и «Быт русского народа» А.В. Терещенко), которые увез с собой в Швейцарию. См. об этом: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 274–276. Анализ текста «Свадебки» см.: *Биркан Р.* О поэтическом тексте «Свадебки» Стравинского // Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966. В целом же заметим, что не только в «Свадебке», но и в других сочинениях, в том числе в «Байке», Стравинский прибегает к монтажу фольклорных текстов (песенных, разговорных) различной протяженности, создавая на их основе собственный сценарий.

[1] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 440. Небезынтересно и определение С. Прокофьевым «Свадебки» как «вокального балета». Напомним, что Стравинский позже назвал «Пульчинеллу» «балетом с пением».

[2] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168.

[3] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 344.

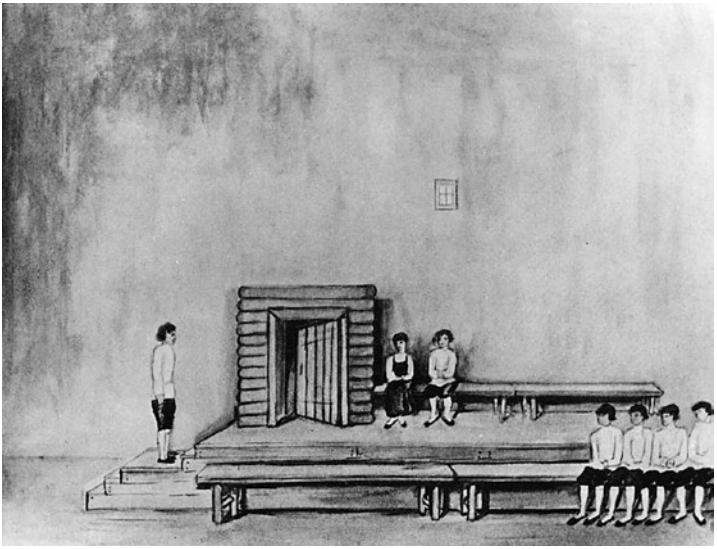


Наталия Гончарова. «Свадебка». Эскиз декорации. 1923

с «движущимися фресками русского Боттичелли» (С. Лифарь). Подобные столь разнообразные ассоциации, по сути, обнаруживали вневременной характер действа, сотворяемого Нижинской. Действа коллективного, основу которого образует напряженный, активный пластический диалог мужского и женского кордебалета.

Следуя указаниям Б. Нижинской, Н. Гончарова отказывается от задуманного ею решения костюмов и художественного оформления сцены в манере русского лубка. Нижинская видела претворение музыки Стравинского в «абстрактном балете на пуантах» (Б. Кохно), в костюмах и декорациях «предельной простоты», без какой-либо «показной роскоши».

Хореография Нижинской по сути представляла собой «геометрическое» конструирование в пространстве (не под воздействием ли также «геометризованных рядов аккордов» в партитуре Стравинского?). Сцена мыслилась Нижинской как площадка для игры, основанной на столкновениях объемов и плоскостей, что соответствовало композиции Стравинского и могло бы быть выражено его собственными словами, сказанными по поводу «Октета». Известно, что он воспринимался самим композитором как «музыкальный объект» с характерной для него «игрой звучаний»:



Наталия Гончарова. «Свадебка». Эскиз декорации финальной сцены. 1923

«Это игра, активизирующая музыкальный текст, составляет необходимую основу композиции и определяет его форму»[1].

«Первая постановка “Свадебки” (в парижском Театре Сары Бернар в июне 1923 года, дирижер Э. Ансерме) в целом соответствовала моей идее ритуального и не-личного действа, – отмечал Стравинский в “Диалогах”, далее продолжая: ...четыре рояля заполняли углы сцены, будучи, таким образом, отделены от ансамбля ударных, хора и певцов-солистов, помещавшихся в оркестровой яме»[2]. Соглашаясь с подобным

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 39, 40. См. также: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 174–176. В этой связи приведем слова Нижинской, касающиеся пластического решения «Свадебки»: «Я создавала свой хореографический размер... Я поняла, что хореография имеет собственный ”голос”, являясь как бы самостоятельной партитурой внутри целого произведения» (*Nijinska B*. Creation of «Les Noces» // Dance Magazine. 1974. December. P. 61). В известном смысле, в спектакле Нижинской претворялась близкая и самому композитору идея звукозрительного контрапункта.

[2] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168.

расположением и – более того – утверждая правомерность аналогичного решения для «Байки», «Пульчинеллы» «Соловья», «Царя Эдипа»[1], композитор не исключал еще одной возможности. Расценивая весь коллектив музыкантов и танцовщиков как равноправных участников действия, композитор также полагал всех их разместить на сцене. Небезынтересен и замысел Дягилева для лондонской премьеры «Свадебки» (так и неосуществленный). По мнению Дягилева, хористы должны были стоять позади четырех роялей, разнесенных по разные стороны сцены, и составлять «часть декорации». Танцоры же в «париках из картона, косах из выкрашенной веревки» находятся на авансцене, где и разворачивается действо[2]. Иными словами, как Стравинский, «показывая показ», подчеркивал условность изображаемого, так и вдохновители и постановщики «Свадебки» исходили во многом из идеи самого композитора.

Музыкально-сценическое видение действа как фольклорно-обрядового в основе своей обусловило вектор работы Стравинского. «Драматизация свадьбы», по его словам, равно как и ее бережная реставрация не входили в задачу композитора. Возвращение утраченного в том виде, как это представлялось самому Стравинскому, – вот что стало отправной точкой в построении целого и нахождении музыкально-сценической формы, адекватной авторскому замыслу. «Я задумал этот спектакль как своего рода дивертисмент, – пишет Стравинский в “Хронике”. – В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб… Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится»[3].

Подобное сценическое видение Стравинского найдет воплощение в дальнейших постановках сочинений-«микст». «“Байка” играется балетными артистами или марионетками; музыканты и голоса – в оркестре», – отмечал композитор в письме к матери Анне Кирилловне в августе 1916 года (И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 379).

[1] См. об этом: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 432.

[2] См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 200.

[3] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 81.
Известный фольклорист Д. Покровский, проведя тщательную работу и установив определенные аналогии произведения Стравинского с музыкально-поэтическим языком, стилем свадебного обряда на Юго-Западе России, пришел к выводу, что композитор «строит свой, “параллельный”

Не стремясь отразить все детали свадебного действа, разыгрываемого обычно в течение нескольких дней, Стравинский выделяет кульминационный момент обрядового ритуала – день свадьбы. Один, главный день – прощания и ожидания, жизненного перелома, происходящий «здесь и сейчас». Четыре этапа обряда, выбранные Стравинским (заплетание косы, родительское благословение молодых, выкуп невесты, свадебный пир), отражают принципиально значимые моменты действа: «проводы красоты», которые, по словам исследователя, «становятся концентрированным воплощением трагической сути действа – безвозвратной разлуки с прошлым»[1], и приезд жениха в дом невесты («свадебный поезд»). Оба эти момента по-своему отражаются в композиции Стравинского. «Плаканье», которым открывается «Свадебка», захватывает не только первую картину («Коса»), но также получает продолжение в третьей («Проводы невесты»). Ее началом служит появление «свадебного поезда» (отсюда арка перекидывается к свадебному пиру в четвертой картине). В свою очередь, вторая картина «У жениха», вводится по принципу контраста-сопоставления, необходимого также с точки зрения музыкальной архитектоники.

Драматургически выстроенные переходы скрепляют в единое целое первые три картины (первая часть композиции) и отделяют четвертую («Красный стол») посредством выдерживаемого на фоне пустой сцены на протяжении нескольких тактов легкого тремоло фортепиано и ударных. Масштабно развернутая, сценически действенная по сравнению с предыдущими разделами «Свадебки» финальная картина (вторая часть) может интерпретироваться как «представление в представлении». Не поэтому ли Стравинский прибегает к ее более детальной мизансценической разработке с использованием разного рода ремарок, в том числе и музыкальных; более подробно по сравнению с первой частью выписывает в партитуре необходимые исполнительские

бытовому ритуал» и создает на основе «структурной стилизации» «фактически новую музыкальную форму, не существовавшую прежде ни в устной, ни в европейской профессиональной традиции» (*Покровский Д.В.* Структурная стилизация в «Свадебке» Стравинского // И.Ф. Стравинский. Сборник статей. М., 1997. С. 99–100.

[1] Так, ориентируясь на драматургию свадебной игры в Вологодской области, определяет первую, драматическую вершину свадебного обряда – «плаканье» – Б. Ефименкова. См.: *Ефименкова Б.* Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область) // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973. С. 200.

и динамические оттенки, определяя характер, манеру вокального произнесения текста.

Все исполнители, намеренно собранные вместе, не покидают сцены на протяжении всего спектакля. Все находятся в эпицентре событий, втянуты в один магический круг. В любой момент каждый из присутствующих может включиться в игру; ритмически выверенной жестикуляцией, пением-говорком, перепалками, воплями, речитацией выразить отношение к изображаемому и принять в нем участие; выступить либо от лица общины, либо в определенном обличье – Жениха, Дружки, Отца, Матери, Невесты. При этом и коллективное действие, и поступки отдельных персонажей строго регламентированы. Невеста обязана плакать, родители – произносить молитвы и благословлять молодых, Дружка – веселить гостей. Соблюдение этикета, сложившегося на протяжении столетий, входит в условия игры. Ими обусловлены и различные эмоционально-образные наклонения представления – эпическое, лирическое, игровое (шутовское).

Собственное видение – отражение Стравинским разных сторон свадебного церемониала придало произведению специфический облик. Мистерией назвал балетный критик А. Левинсон «Свадебку»[1], в которой композитор с огромной выразительной силой запечатлел, быть может, наиболее напряженный момент бытия обрядового действа – балансирование на грани между собственно обрядом и игрищем, дотеатральной формой и фольклорным спектаклем, воззрениями языческими и христианскими. Две основные взаимопересекающиеся линии «Свадебки», образованные первой – третьей картинами («Коса» – «Проводы невесты») и второй – четвертой картинами («У жениха» – «Красный стол») напоминают древнюю крестообразную композицию, олицетворяющую в верованиях славян жизненное начало, а языческие заклинания и христианские молитвы, сопровождающие основные моменты церемонии, точно заключают в себе идею священного оберега[2].

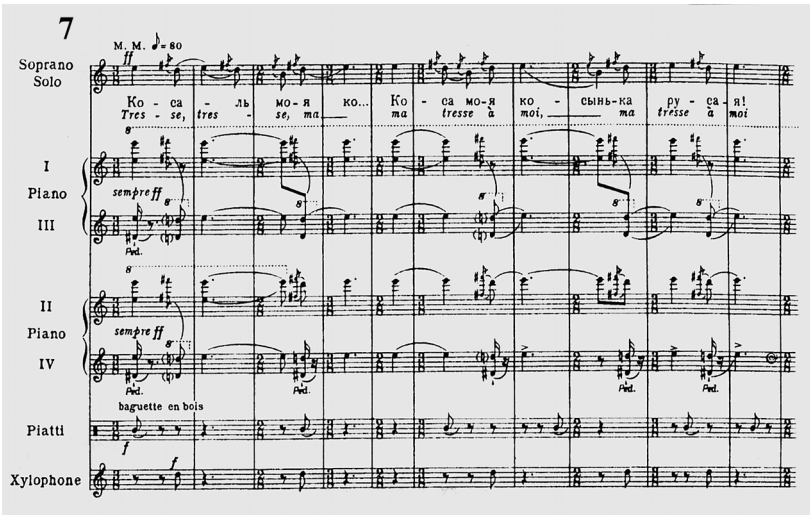
«Полюсами притяжения» в представлении Стравинского становятся плач-причет, определяющий настроение первой картины и финала третьей картины, и хороводная песня-пляс, составляющая основу второй и четвертой картин. Связующим звеном между ними оказывается

[1] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 720.

[2] «Хореография балета, – пишет М.Ю. Ратанова, – выстроена на конфликтном взаимодействии реального и метафизического, земной драмы и высшей цели человеческого бытия» (Цит. по: *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М., 1999).

молитва, исподволь проникающая в действие[1]. Она оттеняет плач-причет в первой картине, окрашивает в трагические тона эпизод проводов невесты в третьей картине, останавливает разгулявшуюся стихию во второй картине и служит предвестием в четвертой. Молитвенное обращение воспринимается в целом как предупреждение, как напоминание о бренности человеческого существования, приобретая тем самым символическое значение.

Идея заговора-заклинания формирует музыкально-тематическую концепцию произведения. Типичной трихордовой «минорной» попевкой (трихорд в кварте), усиливающей архаическую окраску «Свадебки», открывается действо[2]:



[1] «”Свадебка” – это также… плод русской церкви. Обращения к Богородице слышатся на всем ее протяжении», – говорит Стравинский (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 168–169). Так, относительно эпизода «Бословите, отечь с матерью» из второй картины «У жениха» С. Савенко, ссылаясь на Р. Крафта, пишет: «Верхний голос его представляет переработанную цитату из Октоиха, свода песнопений русской православной церкви…». И далее добавляет: «Что же касается самого двухголосия, то оно весьма напоминает строчное пение, существовавшее в русской церкви в XVI–XVII вв.» (*Савенко С.* Мир Стравинского. С. 200–201).

[2] Возможно, не случайно Стравинский исключает из воспроизводимых им в своем произведении элементов свадебного ритуала момент венчания, принадлежащий более позднему времени.

Интонации зова, причета, псалмодии, скороговорки – эти, на первый взгляд, разнородные, но притягиваемые друг к другу будто наделенной магической силой праинтонацией музыкальной речи, образуют основу единого «заговорного» пространства. В процессе вариантного развертывания они складываются в развернутые тематические построения и обнаруживают способность к неожиданным перевоплощениям, образным и жанровым смещениям. Молитва и плач то насыщаются языческой силой заклятия, то трансформируются в зазывальный напев, то – в скомороший пляс.

В спектакле Стравинского крестообразная конструкция попадает внутрь еще одного символического «солнечного» пространства круга. Идея хоровода, претворенная в свое время в «Весне священной», получает здесь свое дальнейшее развитие. Подобно девической косе хоровод обвивает обряд. При этом он находится в постоянном движении – то замыкается в кольцо (первая картина), то рассыпается на группы, обменивающиеся репликами, жестами, танцевальными движениями (вторая и третья картины), то разделяется на два ряда участников, зачинающих между собой игру в лебедушку (четвертая картина).

«Неравнозначность музыкально-пластических единиц, где под покровом повторности попевок скрывается разнообразие – то есть звучит то же самое и в то же время неизменно новое – делает привлекательной музыку Стравинского для хореографов, требуя от них, в свою очередь, особой изобретательности в сфере пластического действия», – пишет Р. Косачева[1]. Прежде всего это относится к четвертой картине с ее будто визуально прочерченными вокально-оркестровыми линиями, их «режиссерской» разметкой Стравинским яркими звукозрительными образами. Так, например, сразу выделяясь из множества гостей, появляется пьяненький мужичок. То и дело спотыкающийся (под sf на слабых долях такта), заплетающимся языком, со смещающейся в этот момент, будто качающейся по полутонам мелодии, он пытается с трудом выговорить – по отдельным слогам, с паузами-остановками-заиканиями – свою печаль «По-те-рял золот пер-стин» (ц. 90, 5 т., ц. 91 – см: *Стравинский И.* Свадебка. М., 1985.). А вот на первый план с шуткой-прибауткой «Не лежи у круте береге» выдвигается Сват с поезжанами, и в оркестре тут же возникают легкие «балалаечные переборы», сопровождаемые важно вышагивающими «волыночными» басами (ц. 117).

В целом хороводная игра, открывающая финальную картину, обряд передачи Невесты – пение-представление фантастической истории

[1] *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета. М., 1984. С. 245.

о небесах и водах; выкрики, восклицания поезжан, «заводимых» Дружками; ритуал «обоспания постели»; разворачивающийся под эпический напев «Пастель моя, караватушка» (вариант единственной, цитируемой Стравинским в «Свадебке» народной темы) – рисуют многоцветную картину народного игрища. (Его основу образует рондообразная структура с эпизодами-интермедиями и разработочным развитием «хоровода звучаний» – выражение Б. Асафьева.)

В «Свадебке», как и в «Весне священной», которую иногда называют вокальным аналогом «Свадебки», «власть идеи рода», «завет» общины, «закон продолжения рода» определяют поведение и настроение ее представителей. Однако, в отличие от балета, в вокально-хореографических сценах значительная роль отводится эпизодам другого плана. Ритуальная церемония связана не только с архаикой истовых песнопений. Она оборачивается шутливым переплясом и превращается в затейливую народную игру, иногда же приобретает оттенок духовного богослужения. Точка зрения на изображаемое все время смещается, что придает «Свадебке» некий космический масштаб. «Присутствие в ней комедийных персонажей (сваты и дружки) и одновременно воздействие суровой непреклонности культовых традиций – превращает ее в синтетически-стройное произведение, в котором театрально (в “зримом жесте”) во взаимном общении отображают жизнь два начала: эпически-властное и… иронически-плутовское, ускользающее от *неумолимой судьбы* в сферу смеха»[1]. В разнообразии красок скоморошья игра разворачивается во второй картине (это наигрыш «Чем чесать?» и песня-пляс «На ком кудри», это кличи дружек и скороговорка подружек, это скоморошья попевка «Как вьется хмель»). В эти моменты особенно возрастает роль вокально-речевой скороговорки с резкими перепадами динамических акцентов[2].

Многое слышится в чутко схваченном Стравинским эпическом моменте времени. В состоянии динамически-подвижного равновесия находятся в его произведении не только составляющие его жанровые элементы обрядового действа, скоморошьей игры, культовой церемонии. «Динамичный ход сквозь время» определяет и весь строй музыки «Свадебки». Одинокий голос человека, не личности, не индивидуума, человека вообще доносит до слушателей-зрителей солирующее сопрано в начале

[1] *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. С. 157.

[2] В финале, в свадебном застольном пире для того, чтобы воссоздать эффект практически не связанных между собой «обрывков разговоров» разгулявшихся гостей, Стравинский также прибегает к речитации, обостряя ее фальцетными скачками.

представления. Интонация зова, призыва, заклятия, запечатленная в трихордовой попевке – этой архетипической интонационной модели, пронзая толщу тысячелетий, приходит из необозримой дали прошлого, из бесконечности и словно наталкивается на непреодолимое препятствие – остинатную гряду диссонирующих созвучий. Призыв-заклинание повторяется еще раз, более обостренно, будто предупреждая о предрешенности свершаемого, и, подхватываемый ансамблем женских голосов, соскальзывает в плач (характерная интонация хроматического «сползания» усиливается при этом нисходящим скачком на нону).

Показательно, что, монтируя фрагменты текстов, принадлежащих к свадебному обряду, Стравинский вместе с тем среди аналогичных музыкальных источников в качестве ориентира избирает, прежде всего, напев-формулу свадебного плача, основу которого образует трихордовый оборот[1]. Представленный в «Свадебке» в различных ладовых «наклонениях», подвергающийся в процессе музыкального развертывания разного рода жанровым, метроритмическим трансформациям, он определяет композиционно-драматургический рельеф произведения[2]. Содержащаяся в этом универсальном праэлементе некая «весть о мире» не поддается в сочинении Стравинского однозначному истолкованию. Сокрытые в нем смыслы иногда приоткрываются, но так и не проясняются до конца.

«Заплачка» Невесты, в которую выливается зов солирующего сопрано, будто концентрирует в себе энергию священного заклятия, рождая множество откликов. Один из них – «утешная» сопрано и альтов «Не кличь, не кличь лебедушка» в первой картине. Интонация заклинания явственно пробивается в ней сквозь печаль и скорбь. Ее стремление утвердиться, как бы отвоевать жизненное пространство заметно и в ее дальнейшем развитии. Во второй и третьей картинах она сливается с игровой стихией. Легкое танцевальное кружение, возникающее в момент величания Невесты в первой картине, перерастает в третьей в устойчивый музыкальный образ, который определяет атмосферу церемонии проводов. Обращает на себя внимание также своеобразное квазизеркальное отражение

[1] На это обратил внимание Д. Покровский, указав, в частности, на параллели между начальным соло «Свадебки» с песней «Трубушка», звукоряд которой является как бы «распетым» трихордом». См.: *Покровский Д.В.* Структурная стилизация в «Свадебке» Стравинского. С. 88.

[2] Воссоздавая звукообразы архаического обряда-ритуала, композитор придает им, как и в других произведениях, посредством варьирования остинатных мотивов (фраз), акцентного варьирования, полиметрии собственную, оригинальную окраску.

исходного напева-формулы в высказывании хора «Хветис, сударь Памфильевич» в первой картине (ц. 12), откликающемся на соло тенора. Напомним, что так величают жениха в «Свадебке» Стравинского; отсюда – напрашивающееся соответствие музыки заданной ситуации.

В целом же, изменения, которые претерпевает интонация зова, весьма различны. Например, в четвертой картине на ее основе формируется и хороводная тема «Ягода с ягодкой сокатилася», и заклинание «Летала гусыня», и эпический, сказовый напев «И я была на синем мори», который в свою очередь подготавливает появление подлинной народной мелодии. Это соло Невесты «Я по пояс во золоте обвилась» (ц. 110, тт. 3–6)[1]. Заметим, однако, что это не мелодия «рабочей, фабричной» песни, как полагал композитор, а *лирической* крестьянской, которая приводится в сборнике Ф. Истомина и Г. Дютша «Песни русского народа» со словами «Не веселая да канпаньица». То, что именно она, появляясь как бы «под занавес» сцены вручения Невесты Жениху, вводит в заключительный раздел «Свадебки» весьма знаменательно. Архаическая попевка словно освобождается в этот момент от своей обрядово-ритуальной функции. Фольклорное начало, обретая лирическую окраску, становится выражением человеческого «я». Но оно прорывается ненадолго. Голоса хора подхватывают тему, придавая ей черты славления-величания молодых. (См. цц. 120, 121, 124, 130–132)[2]. После этого исходная интонация возвращается к истоку, как бы очерчивая условное пространство жизни – пространство бытия. Суровое соло баритона, в котором соединяются (точно обручаются) напевы Невесты и Жениха, заключает путь магического звукообраза. На первый взгляд, вновь напрашивается связь с конкретной сюжетно-сценической ситуацией. Между тем соло не тенора, с голосом которого ассоциируется появление Жениха в первой картине, а баритона, его властный призыв, сопровождаемый колоколами, их глубоким, всепроникающим звоном, будто заставляет окружающих перейти рубеж настоящего и всмотреться

[1] Как вспоминал сам Стравинский, тему предложил ему Степан Митусов еще задолго до создания «Свадебки». См.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 170.

[2] «Примечательно разделение хора на две группы, поочередно излагающие тему в разных тональностях, и преобладание мощных хоровых унисонов, ассоциирующихся с антифонией древнегреческих трагедий», – пишет Паисов (*Паисов Ю.* О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 229). Заметим, что не только антифонные переклички хора, используемые в «Свадебке», но и открывающее ее обращение Невесты к хору напоминают об античной трагедии.

в Вечность, ощутить краткость земного бытия. Выдерживаемый на протяжении такта последний звук-тон голоса подхватывается перезвоном оркестра и точно уносится им вдаль. Говоря словами М. Кузмина, «минута в Вечность протекла».

Музыка «Свадебки» воплощает глубинный смысл происходящего, его несводимость к определяемой сценарием ритуальной церемонии. С самого начала трихорд в кварте – трехзвучная ангемитонная попевка, принадлежащая к древнейшему календарно-обрядовому слою фольклора, не может слиться с напряженным биением настоящего времени, образ которого олицетворяют хроматические созвучия ансамбля ударных и фортепиано. Но она и не в состоянии преодолеть его. Инструментальная и вокальная партии находятся постоянно в некоем внутреннем борении. Их динамически-действенное сопряжение определяет прерывистое «дыхание музыки» «Свадебки». А неожиданные эмоционально-смысловые сдвиги по горизонтали, монтажные «взрывы», динамика «переключений» из одной образной «плоскости» в другую усиливают ощущение многомерности изображаемого.

Как реакция на яркие всплески жизненной стихии в процессе музыкально-сюжетного развертывания неоднократно возникают своеобразные драматургические торможения, подчеркиваемые сдвигом темпа, перепадом динамики, введением иного в жанровом отношении тематизма. Таковы ритуальная попевка тенора «Пречистая Матерь», звучащая в контрапункте с заплачкой Невесты и Матери в первой картине, заговорная тема «Вичор са вичору сидел Хветис во тирему» и духовный распев «Бословите, отечь с матерью, сваво цаду» во второй картине, плач-причет двух матерей «Родимое мое дитятко» в третьей, соло баритона «Ах ты, душка моя, женушка» в четвертой картине. В контексте целого они воспринимаются как «остановки» действия. Их драматургическая функция двойственна: с одной стороны, они вписываются в круг необходимых элементов ритуала (оплакивание девичьей доли, закликание святых, родительское благословение), с другой – приобретают значение тайных предзнаменований.

Стравинский, как известно, долго работал над партитурой. Если конструкция «Свадебки» и ее музыкально-интонационное воплощение в общем обозначилось к 1917 году, то партитура в своем окончательном виде сложилась спустя шесть лет[1]. Ансамбль из четырех фортепиано

[1] См. новое издание партитуры «Свадебки», подготовленное М. Мазо на основе изучения и сопоставления разных источников, связанных с работой Стравинского над «Свадебкой» и хранящихся прежде всего в Фонде Пауля

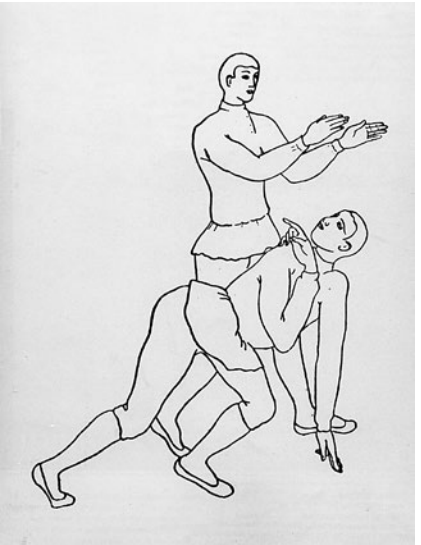
и большой группы ударных «полностью соответствовал моему замыслу», – отмечал композитор. И подчеркивал: «Этот состав был совершение безличен и абсолютно механистичен»[1].

Некое высшее, надындивидуальное начало творит мир и распоряжается жизнью людей. Роль проводников этой высшей силы и поручена ансамблю ударных и фортепиано. Они неотступно следуют за участниками действия – то подыгрывают им, вселяя надежду и отзываясь на происходящее радостным перезвоном свадебных колоколов – легким и прозрачным в третьей картине, экстатически мощным, подчеркнутым «эпической» раскачкой органного пункта во второй картине, то уходят в тень, напоминая о себе настороженным перестуком тарелок, глухим тремоло фортепиано, позвякиванием колокольчиков, призрачным, едва различимым шуршанием малого барабана. Программный символический смысл имеет введение Стравинским в самый последний момент характерных тембров колоколов, перезвон которых заполняет музыкально-сценическое пространство.

В целом же намеренная ударность, резкость, порой жесткость инструментального звучания рождает странное ощущение. Словно человек внезапно ощутил незримую преграду, оказавшуюся на его пути, соприкоснулся с чем-то неизвестным, несущим угрозу его существованию. Его последующие действия воспринимаются как попытка вырваться

Захера (Базель), а также в Национальной библиотеке в Париже, в Британской библиотеке, в архиве Рамю в университетской библиотеке Лозанны и др.: *Stravinsky I*. Les Noces study score / Ed. by M. Mazo. London: Chester Music Ltd., 2005. 136 p. Данное издание предваряется статьей Мазо, в которой содержатся сведения относительно процесса работы композитора над этим опусом. См.: *Mazo M*. Igor Stravinsky's «Les Noces», The Rite of Passage.

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 344.
«Эта звуковая комбинация, – отмечал Стравинский в "Хронике", – явилась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки». «Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов ...я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов – инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны – из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя» (И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 80–81.) Не создает ли подобный оркестр также впечатление игры плоскостями, по-своему претворенной в постановке Нижинской?



Наталия Гончарова. Два танцовщика. Набросок. Около 1923

Наталия Гончарова. Набросок группы из четырех танцовщиц. Около 1923

из-под власти Неведомого. Попытка эта выливается в ритуальное действо, в противостояние незыблемого, устойчивого, первозданного – непосредственно происходящему. Попав в сетку тревожного перебоя ритма современности (специфически композиторского выражения метроритмического начала), обряд обнажает сокрытую в самом себе первобытную мощь, силу человеческих эмоций, желаний, побуждений. Отсюда – завораживающая «ударность» антитез, взрывчатость контрастов – буйных всплесков жизненной силы. Отсюда – динамическая насыщенность музыкально-пластического рисунка спектакля, постоянная «игра» различными составами исполнительских групп, острота сопоставлений «соло» и «тутти» – как бы наступающих друг на друга участников обрядового игрища, то поддерживаемых отдельными группами хора, то оттесняемых ими же на второй план. Отсюда – подчеркнутая ритмическая и динамическая акцентность, буквально пронизывающая всю партитуру. Голоса хора вместе с солистами, собираясь в вертикаль, будто взрывают действо зажигательными выкриками-возгласами: «Рай!.. Рай!.. Подь на свадьбу… Подь на свадьбу… Ой!.. Ой…».

Наталия Гончарова. Набросок группы танцовщиков. Около 1923

«Видимое» и «слышимое» соприкасаются в произведении Стравинского в той мере, в какой это может служить толчком к возможному раскрытию авторского замысла. В постановке Б. Нижинской современники прежде всего увидели воплощение «хороводного» духа (Б. Шлецер), что в целом выражало надындивидуальную направленность концепции композитора. Один из критиков писал: «Чуть ли не все участники дягилевской труппы схожи друг с другом – схожи своими окоченелыми позами, внезапно прерываемыми конвульсивными судорогами и неуклюжими жестами. Даже черты их суровых на сцене лиц, бледных, вытянутых, поразительно однотипны… лихорадочные глаза, запавшие в глубокие орбиты, выступающие вперед скулы, тонкие, длинные носы, засохшие губы, неподвижные челюсти …Это воистину первобытные люди»[1].

Скупая жестикуляция танцовщиков, одетых в бело-коричневые костюмы, напоминающие «униформу» из холщовых сарафанов и рубах (что также способствовало деиндивидуализации персонажей); их пластически (и ритмически) строго выверенные позы, которые, в соответствии с замыслом Нижинской, должны были напоминать изображения фигур на византийских мозаиках; серый задник-стена с небольшими контурно намеченными окошками, приоткрытой дверью и с двумя темными полотнищами по краям, практически лишенная декораций сцена, окрашенная в блеклые, бледно-голубые тона – все это побуждало зрителей-слушателей как бы погрузиться в саму музыку, ощутить исходящую от нее «стихийную мощь и духовную силу» (А. Левинсон). «В истории русского искусства память о 1923 годе будет нерасторжимо

[1] *Малерб А.* Новый балет Игоря Стравинского. «Свадебка» // И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 723.

связана с первым исполнением “Свадебки” Стравинского», – писал критик[1].

Годом ранее Б. Нижинская осуществила постановку «Байки». «Нижинская великолепно уловила характер и дух этой короткой буффонады для уличных подмостков. У нее нашлось столько изобретательности, остроты и сатирической жилки, что спектакль производил неизгладимое впечатление. Сама она играла Лису и создавала незабываемый образ», – вспоминал Стравинский в «Хронике», сожалея, что спектакль «никогда в этом виде более не возобновлялся»[2]. «Байка» разыгрывалась Нижинской на манер балаганных представлений с использованием элементов клоунады, характерного танца и ритмической гимнастики Жака-Далькроза в нарочито «простонародных» декорациях М. Ларионова, но с «невиданными гримом и масками», подчеркивающими аллегорический строй «бурлеска» Стравинского и погружающими в стихию игры.

Новую версию «Байки» в последнем сезоне антрепризы Дягилева (Париж, 1929 год) осуществил С. Лифарь. «Мне пришла мысль, – пишет балетмейстер, – построить балет на параллели хореографического и акробатического исполнения; я захотел в ”Лисе” …найти современный небоскреб танца, соответствующий музыке Стравинского и кубизму Пикассо»[3]. Точно возрождая искусство площадных комедиантов, балетмейстер использовал в представлении танцовщиков и акробатов, усилив, таким образом, «звучание» пантомимического ряда спектакля. Они изображали скоморошью потеху, в финале которой Стравинский, дирижировавший спектаклем, незаметно исчезал, а затем, в момент

[1] *Малерб А.* Новый балет Игоря Стравинского. «Свадебка» // И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 720.
В 1966 году по приглашению Королевского лондонского балета Б. Нижинская возобновляет свою постановку. Во второй половине XX –начале XXI века в спектаклях М. Бежара (1962, Брюссель), Дж. Роббинса (1965, Нью-Йорк), И. Килиана (1982, Нидерланды), А. Прельжокажа (1989, Франция), Р. Обадиа (2013, совместно с театром «Балет “Москва”») и других балетмейстеров содержательно-смысловое поле «Свадебки» дополняется иными мотивами, надындивидуальный план смыкается с личностным, начало бытийное пересекается с бытовым, то приобретая современную окраску, то, наоборот, поэтизируя деревенский обряд-празднество.

[2] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 79.
Премьера «Байки» состоялась 18 мая 1922 года в Париже (театр Гранд Опера, «Русские балеты» Дягилева, дирижер Э. Ансерме).

[3] *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М., 1994. С. 426.

падения занавеса, эффектно появлялся на сцене.

Художественным оформлением вновь занимался М. Ларионов, и вновь маски и гримы как основа искусства перевоплощения прежде всего интересовали художника. Посредством гротескных заострений он стремился, обнаруживая сходство между пластикой, мимикой человека и животного, создать «маску лица». «Ларионов делает маски (вернее полумаски) почти неотделимыми от лица, плотно обтягивающими верхнюю часть головы шлемами, дополненными гримом», – пишет Е. Илюхина[1].

Михаил Ларионов. Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана. Маска Петуха. Около 1922

К воплощению замысла Стравинского по-своему стремился и Ф. Лопухов в премьерном спектакле Ленинградского театра оперы и балета (1927, дирижер А. Гаук, художник В. Дмитриев). На сцену были выведены и танцовщики, и певцы (инструменталисты же располагались в оркестровой яме). Наряду с ними в спектакль дополнительно были включены актеры, изображающие «лисицины ноженьки», «глазыньки», «хвост», а также многое другое, в том числе детали декоративного оформления – дерево, пень, окно, что вызвало неразбериху на сцене. «Вместо сжатой в кулачок сценической миниатюры с минимумом действующих лиц, с сильно развитом акробатическим движением, отчетливым пением-декламацией невидимых певцов и острой звучностью оркестра, получился какой-то бестолковый базар, в сутолоке которого расплывались и тонули сценические образы четырех мимирующих артистов ...топот лишних ног (ходуль!) и возня заглушали камерную звучность оркестра», – писал А. Римский-Корсаков[2].

[1] *Илюхина Е.А.* Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М., 2008. С. 447.

[2] *Римский-Корсаков А.* Неразбериха про Лису, петуха и прочую тварь // И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3. С. 777.

Михаил Ларионов. Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана.
Эскиз декорации. 1922

Немногие современники Стравинского оценили оригинальность и новизну его музыкально-сценического замысла. Специфику «Байки» как спектакля камерного по сути своей, ориентированного не на традиционных балетных танцовщиков, а именно на актеров-мимов, владеющих не только условным балетным жестом, но прежде всего пантомимой, умеющих играть с театральными аксессуарами, со сценическим пространством, для которого были необходимы «новые методы инсценировки» (А. Гвоздев). Не менее значимым для полноценного воплощения партитуры Стравинского оказывался и характер вокального интонирования, его своеобразная жестовость, сопряженная с ритмической «игрой» акцентами, с четкой артикуляцией, определенностью произнесения звука-слога, что сообщает звучанию голоса особую остроту.

Параллельно с «Байкой про Лису, Петуха, Кота да Барана» Стравинский задумывает «Прибаутки». Законченные осенью 1914 года, «Прибаутки» воспринимаются как своего рода преамбула-увертюра к «Байке», работа над которой была завершена в сентябре 1916 года. Касаясь обоих произведений, композитор подчеркивает, что ему «хотелось исследовать

некоторые функции слова в музыке»[1]. В аспекте же собственно музыкального театра Стравинского «Байка» в известной мере продолжает линию, начатую «Петрушкой» и соответствующими сценами «Свадебки» (вспоминаются и гротескные эпизоды «Соловья»)[2]. Быть может, наиболее близкое родство с «короткой буффонадой для уличных подмостков» обнаруживает «Русская» из первой картины «Петрушки», облик которой, как и «Байки», формирует «железно-дисциплинированная, механистически точная игра отчетливо выбиваемых остро рельефных мотивов»[3].

Вновь, как ранее в «Петрушке», композитор воскрешает образ веселого площадного представления, разыгрываемого актерами-комедиантами, на сей раз – в облачении Петуха, Лисы, Барана и Кота. «Веселое представление» Стравинского напоминает прежде всего о традициях народной театрализованной сказки – скоморошьей байки, сценическую форму которой «подсказал» литературный источник: антология русской народной поэзии А. Афанасьева. Из нее композитор почерпнул и сюжетные мотивы, и имена персонажей, и текст вокальных высказываний.

Акцентируя внимание слушателей-зрителей на игровых моментах действия, Стравинский изначально придает ему черты представления.

[1] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С.48.
Размышляя о роли метабол в вокальных сочинениях Стравинского, Ю. Кон пишет: «Метаболы несут с собой риторическую функцию. И это проясняет позицию Стравинского в вопросе о роли и функции языка – вербального, а в связи с ним и музыкального …Его метаболы (разумеется, с другими средствами) вдохновляли слушателя на реализацию стратегии текста» (*Кон Ю*. Метабола и ее роль в вокальных сочинениях Стравинского // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 129–130). Заметим: Стравинский сам пишет либретто «Байки» и участвует совместно с Ш.-Ф. Рамю в ее переводе на французский язык. Перевод, по словам Рамю, сопровождался «глубоким проникновением в стиль, дух и смысл произведения». При этом «нужно было каждый раз находить звуковой эквивалент, не забывая об эквиваленте смысловом» (*Рамю Ш.-Ф*. Из книги «Воспоминания об Игоре Стравинском // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 151).

[2] Свою роль здесь сыграли и вокальные сочинения, такие, как, например, «Тилим-бом», «Считалка», «Чичер-Ячер». По словам Стравинского, «это игры …цель которых также состоит в том, чтобы поймать и исключить партнера, который запаздывает или медлит с репликами» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 164).

[3] *Асафьев Б.В*. Книга о Стравинском. С. 36.

Михаил Ларионов. Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана.
Эскиз костюма Лисы-крестьянки. Около 1922

Михаил Ларионов. Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана.
Эскиз костюма Лисы в одеянии монахини. Около 1922

Дух лицедейства, перевоплощения царит в «Байке». Мужской вокальный квартет (два тенора и два баса), беря на себя функцию рассказчика, как это принято в скоморошьей байке, по ходу развертывания сюжетных перипетий *изображает* сказку в лицах, «играет» ее «на разные голоса»[1], имитируя, прежде всего, жесты и повадки персонажей, манеру их поведения. Сценические амплуа каждого из них определены условиями игры, теми ситуациями, в которые они попадают волею скомороха –

[1] А. Альшванг усматривал, в свою очередь, связь между представлением Стравинского и мадригальной комедией: «Байка» «по своей форме заимствованный из практики Ренессанса род представления-пантомимы с ансамблевым исполнением партии каждого лица (мадригальная комедия)» (*Альшванг А.* Избранные сочинения: в 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 289). Использование приема нонперсонификации также говорит о постоянном стремлении Стравинского к сочинению условного музыкально-театрального представления.

режиссера спектакля. Балансирование на грани между актерской скоморошьей ритмоинтонацией и ритмоинтонацией представляемых героев и перипетий с ними свершающихся составляет суть «Байки». Маска актера-лицедея, играющего куклами-марионетками, проглядывает незаметно сквозь строй речений, изображаемых им героев.

Сидящий на вышке Петух «с задором» (ремарка в партитуре) изображает из себя этакого храбреца-удальца. Представляющий его тенор, а затем и весь квартет с суетливым кудахтаньем интонируют призывную песнь Петуха, подтверждая «смелые» выпады своего персонажа. Лиса, желая полакомиться сладким мясцом, появляется перед Петухом в одеянии монахини-исповедницы и льстивыми речами склоняет Петуха к покаянию. В диалог вступает второй тенор, будто подлаживаясь под «голос» Петуха. В опеваниях-юбиляциях, которые возникают в партии тенора, представляющего в данной ситуации хитрую обманщицу, слышатся отголоски литургических песнопений, переходящие в жалостливые причитания-увещевания. Соблазненный посулами «исповедницы», Петух делает головокружительное *salto mortale* и под барабанный бой буквально падает в объятья коварной соблазнительницы. На отчаянные крики Петуха о помощи, изображаемые восходяще-нисходящими ходами по квартам (имитация «кукареканья»), на его истошные вопли, скандируемые на одном звуке тенором, сопровождаемые молодецким песенно-плясовым наигрышем, прибегают Кот и Баран. Активная реплика трубы: пленник освобожден. Лиса тут же скрывается.

Сюжетные ситуации, однако, повторяются еще раз, но не буквально, а с некоторыми изменениями. Так, Лиса сбрасывает с себя монашеское облачение и в открытую заигрывает с Петухом[1]. Одаривая его ласковым приветствием, подражая манере речи Петуха, Лиса соблазняет его уже не духовными, а житейскими благами. Бас, то и дело переходя на фальцет, иронизируя над происходящим, прибаутками-присказками комментирует, живописует ее обманчивые посулы. Вновь попав в лапы Лисы, герой «скулит и скисает» (ремарка Стравинского); вместо хвастливого монолога звучат его жалобные причитания, переходящие в горестные

[1] В спектаклях дягилевской антрепризы 1922 и 1929 годов Лиса в этот момент представала милой крестьянской девушкой. При этом и в первом, и во втором диалоге с Петухом манипуляции этого персонажа с маской, говоря словами Е. Илюхиной, подтверждали ларионовский тезис о «маске – символе лжи». Исследователь пишет: «На сцене – все оказывается фальшивым, лицо становится маской, а маска, в свою очередь, срастается с лицом» (*Илюхина Е.А.* Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой. С. 448).

всхлипывания (цц. 57–62)[1]. Этот эпизод выполняет роль драматургической «остановки» перед завершающей стадией развития сюжетных коллизий, усиливающей динамику последующего развертывания событий, устремленных к Плясу, который, пользуясь терминологией Мейерхольда, можно обозначить как сцену-«удар». Внезапно появившиеся «освободители», подбадриваемые репликами теноров и басов, воинственно марширующие, действуют более решительно: «Звери хватают лисий хвост, выволакивают ее самою и душат ее». При этом «оба тенора и оба баса вопят благим матом. Лиса издыхает» (ремарки композитора).

Стравинский отмечал: «Я сам составил план сценической постановки, заботясь о том, чтобы "Байку" не принимали за оперу. Актерами должны быть танцовщики-акробаты, и певцы не должны были отождествляться с ними...» И, точно утверждая ансамблевый принцип площадного театра, добавляет: «Исполнители – музыканты и мимисты – должны были находиться на сцене вместе с певцами в центре инструментального ансамбля»[2]. Подчеркнем: текст либретто наряду с подробной разметкой мизансцен включает ремарки, которые характеризуют действия и эмоциональные состояния персонажей. Это касается и манеры звукоизвлечения, исполнительских штрихов, темповых, динамических обозначений, отражающих смену ситуаций. В целом игра сценическая определяется игрой музыкальной, охватывающей разные стороны произведения, в том числе фонетическую, метроритмическую, звуковысотную, структурную, тембровую. «Музыка Стравинского, уносимая не в ушах, а в очах», – так писала М. Цветаева, видевшая в 1926 году в Париже постановку «Свадебки»[3]. То же можно сказать и о «Байке».

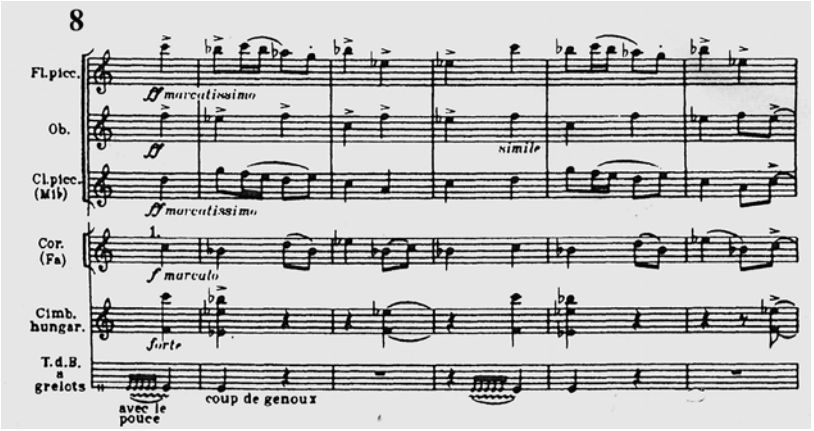
С самого начала Стравинский открыто заявляет тему Театра. Под звуки задорно синкопированного марша актеры выходят на сцену перед представлением и покидают ее после окончания спектакля. Затейливо изукрашенная композитором сигнальная фанфара сопровождается «ухающими» не в такт ударными, намечая ракурс подачи материала: любовно-иронический, определяемый эстетическим, в духе мирискусническо, отношением к изображаемому. Каждая воссоздаваемая композитором деталь фольклорного образа инкрустируется в изысканную оправу, с которой происходят неожиданные метаморфозы – смещения, искажения. Забавные перебивки метроритма усиливают впечатление игры, мистифицируя слушателя, кажущаяся простота обманчива, неожиданное

[1] См.: *Стравинский И.* Байка. М., 1973.

[2] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 164–165.

[3] *Цветаева М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 115.

же усложнение простого оборачивается мудро-иронической усмешкой скомороха-потешника, ловко манипулирующего смысловыми ударениями. Музыка «представления» словно очерчивает пространство для игры[1]:



С начальной темой парада-алле, ритмы и интонации которой пронизывают все произведение, ассоциативно перекликаются лаконичные инструментальные интермедии-комментарии. Афористически сжатые, они отделяют друг от друга сюжетные звенья представления и подобно ремаркам предупреждают о выходе нового героя, изменении ситуации (в этой роли, как правило, выступают цимбалы).

Прием «театр в театре» используется Стравинским и внутри спектакля. Таковы назидательная сценка (прибаутка-притча «Как Лиса озорничала»), разыгрываемая в острогротескной манере Котом и Бараном перед Петухом (ц. 27–41), и «любезенка» Лисе «Тюк, тюк, гусельцы…» (ц. 62–71) с их подчеркнуто условной «игрой в игру»[2].

[1] Примечательная деталь: в плясовой ритмоформуле, многократно провозглашаемой в Шествии, Ю. Столярова усматривает аналогии с «Трепаком» в исполнении псковского скрипача и жалеечного «Русского». См.: *Столярова Ю.В.* Русский фольклорный инструментализм и И.Ф. Стравинский // И.Ф. Стравинский. Сборник статей. С. 75.

[2] По мнению Ярустовского, вторая сценка, «в которой Кот и Баран выманивают Лису из ее норы, распевая любимую лисью песенку “Тюк, тюк…”, почти точно копирует ситуацию из мадригальной комедии Банкьери, где веселые братья вызывают на улицу одного из героев, исполняя его любимую песенку “Тик, так, ток”» (*Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 92).

Каждый из участников, на первый взгляд, обладает целым набором различных масок с присущими им характерными чертами, со своими интонациями-жестами, отражающими их состояние в тот или иной момент действия. Так, специально исследуя жанрово-драматургические особенности «Байки», А. Александров отмечает многоликость самих образов-масок. Петух, например, представлен четырьмя состояниями-масками: «суеты», «дремы», «криков» и «причитаний». Маска Лисы зависит, в свою очередь, от той «личины», которую она на себя наденет. Исследователь выделяет у нее маску «монахини-исповедницы», маску «лести», маску «ужаса» и другие. Суть образа-маски Кота и Барана одна и та же: «грозность» пополам с глумом. В прибаутке-притче они надевают на себя острохарактерные маски, отражающие их видение других героев – Лисы и Петуха[1]. Вместе с тем их объединяет общая интонация шутовства и комедианства, задаваемая скерцозной, заостряемой синкопой, темой вступления.

При этом маски Петуха, Лисы, Кота, Барана «оживают» не только в пении и игре вокального квартета. Их изменчивые контуры отражаются в пластически-жестовом рисунке инструментальной партии, филигранно отточенной, и запечатлеваются в ритмически организованном движении танцовщиков. Каждое из выступлений героев (будь то монолог или диалог) превращается в занимательную сценку, равноправными участниками которой становятся все исполнители. Интонация-жест, на основе которой складывается условный портрет того или иного персонажа, словно отражается в разных зеркалах искусства – музыки, пантомимы, поэзии, танца. (Это и сцены соблазнения Петуха Лисой, и прибаутка-притча Кота и Барана, и крики-причитания Петуха, и появление «освободителей», их сценка с Лисой, казнь Лисы, переходящая в заключительный пляс.)

Истоки вокальной интонации, осмысливаемой прежде всего как интонация пластическая, зримо-изобразительная, интонация, связанная со сценическим движением, композитор находит в специфических жанрах народной поэзии, в игровых формах фольклора – прибаутках, детских считалочках, скороговорках. Если в круг «Свадебки» с ее магическим зовом-заклинанием вписываются «Подблюдные» и «Четыре русские песни», то с «Байкой» с определяющим ее звуковую структуру скоморошьим кличем-сигналом, зовущим к представлению, соприкасаются «Прибаутки», «Три истории для детей» с их подчеркнуто жестовой манерой

[1] См. об этом подробнее: *Александров А.* Жанровые и стилистические особенности «Байки» И.Ф. Стравинского // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 216–224.

произнесения, «формульностью» письма. В обоих случаях при этом фольклорный стих обуславливает типичную для Стравинского фонетически-акцентную игру. Как обычно, композитор стремится к воплощению жанровых черт фольклорного текста и прежде всего его ритмических свойств[1].

Музыка с характерными для песенно-фольклорного стихосложения ритмическими перебоями составила своеобразный комментарий к действию и одновременно подобие декоративного интерьера, отличающегося тщательной выписанностью вокально-инструментального рисунка, мелодико-линеарного в основе своей, почти графического, подчиненного игре ритма. Линии отдельных голосов, обладая относительной самостоятельностью, вместе с тем складываются в единый «узор», одновременно простой и изысканный: затейливость одних голосов-линий как бы уравновешивается нарочитой примитивностью других путем заданного механического движения в виде остинатных ритмов, органных пунктов.

В целом звуковой портрет «Байки» определяется многими параметрами: специфическим выбором и трактовкой инструментального ансамбля, ролью в нем солирующих духовых, расцвечивающих «интерьер» скоморошьего театра выразительными репликами, значением руководящего, «режиссерского жеста» цимбал, организующих представление[2]; самим складом музыкальной речи, будто заимствованной из скоморошьего обихода, с преобладающим значением динамически-упругих песенно-плясовых попевок, как правило, инструментально-речевого происхождения, словно поддразнивающей манерой их произнесения – с «вывертом», с «позой», с «притопом-прихлопом». «Скоморох-имитатор, – замечает Асафьев, – не стремится к реальному звукоподражанию, он не петух, не лиса, а скоморох – петух и лиса. Он звукоподражает в музыке через человечью песню, человеческий крик, человеческий язык…»[3] Наигрыш, скороговорка, говорок, шуточная песня, пляс, причет, псалмодия, порой нарочито утрированные, входят в арсенал актера-комедианта, демонстрирующего перед

[1] Связь «Байки» и «Свадебки» с «Колыбельными кота», «Подблюдными», «Четырьмя русскими песнями» в аспекте интерпретации композитором фольклорно-музыкальных прообразов прослеживается в статье: *Паисов Ю.* Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания. С. 94–128.

[2] «”Байка” была также внушена мне гуслями, специфическим инструментом …который хорошо, хотя и не идеально, имитируется в оркестре цимбалами» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 162).

[3] *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. С. 154.

публикой свое искусство имитатора. Примечательно, что скоморошьим говорком – своеобразным финальным жестом бродячего комедианта, предваряемым кратким решительным взмахом глиссандо виолончели и контрабаса, и заканчивается все представление. Под звуки марша актеры покидают сцену.

Именно так, акцентируя игровое начало, заложенное в партитуре Стравинского, углубляясь в ее музыкально-сценическую драматургию, обнаруживая в ней изобилие характеристических вокально-инструментальных деталей, подошел к интерпретации «Байки» московский Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1974, режиссер Н. Кузнецов, дирижер Д. Китаенко, художник М. Соколова). На фоне красочного, в манере русского лубка расписанного задника, ограничивающего в соответствии с масштабами партитуры пространство сцены, изобретательно разыгрывалось характерное для композитора условное музыкально-театральное зрелище. Погружая публику в атмосферу игры, спектакль основывался на заложенном в произведении Стравинского раздвоении функций вокалистов – комментаторов действия и танцоров-мимов, вступающих в игру в основных моментах скоморошьей потехи – в эпизодах похищения Петуха Лисой, в плясе зверей, завершающем первую часть представления, в обрамляющем это миниатюрное действо Шествии[1].

[1] «Байка» неоднократно в разных интерпретациях, в том числе Д. Баланчина, М. Бежара, Д. Дрю, ставилась за рубежом – в Германии, Франции, Италии, Великобритании, США.

Очерк 5

На перекрестке времени-судьбы

В 1917 году состоялась скандальная премьера балета Сати «Парад», ставшего своеобразным манифестом музыкального театра конца 1910-х – начала 1920-х годов (вскоре будут поставлены фарс-пантомима Мийо «Бык на крыше» и коллективная буффонада представителей Шестерки «Новобрачные с Эйфелевой башни»), в которых весьма своеобразно, с позиции эстетики мюзик-холла, воскрешаются традиции французского ярмарочного театра. Инициатором всех трех спектаклей стал Ж. Кокто. Испытавший непосредственное воздействие постановок дягилевской антрепризы, буквально «ошеломленный» (А. Моруа) спектаклями «Русских балетов», Кокто знакомится в 1912 году с И. Стравинским. А спустя два года загорается идеей создания вместе с композитором балета «Давид».

В работе над этим замыслом вызревают черты театральной поэтики Кокто, его «поэзии театра», основой которой становится искусство представления с его эффектом отчуждения, использованием приема «театр в театре», маски; слово, согласно Кокто, должно подчиняться жесту, актерской интонации. Система условностей, выдвигаемая Кокто, оказалась в известной мере сродни театральным устремлениям Стравинского. Однако ответной реакции со стороны Стравинского не последовало. Свой отказ композитор аргументировал тем, что должен был завершить растянувшуюся на несколько лет работу над «Соловьем». Но, думается, были и внутренние причины, скорее всего объясняемые его намерением приступить к созданию собственных оригинальных в жанровом отношении опусов. «После “Соловья” мои черновые тетради начали заполняться мелодико-ритмическими и аккордовыми идеями, и каждая могла бы с равным успехом воплотиться в “Лисе”, “Свадебке” или даже “Истории солдата”»[1].

[1] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 47.

Прозреваемая Кокто в «Давиде» современная концепция спектакля получает вместе с тем воплощение в «Параде» Сати – Пикассо – Мясина. «Я споткнулся об Игоря в тот момент, когда продвигался, сам того не осознавая, к Сати, а Сати, вероятно, находился у поворота той самой дороги, что вновь приведет меня к Игорю»[1]. Нашумевшая премьера «Парада», равно как и его подготовка, привлекла внимание Стравинского. «Спектакль… поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью», – вспоминал композитор в «Хронике»[2].

Театр обращается к нашей мыслительной способности,
взывая одновременно и к зрению, и к слуху.
Игорь Стравинский

«Сказка о солдате» занимает особое место среди произведений, написанных Стравинским в Швейцарии, отражая как характерные особенности своего творчества, так и устремления музыкального театра 1910-х годов[3]. Художник-мыслитель, творец, обладающий проницательным взглядом, Стравинский остро ощутил рубеж 1917–1918 годов как ситуацию разрыва времен и связей – личностных, общечеловеческих, культурных, России и Запада, минувшего и настоящего. Как отмечал сам композитор, «История солдата» – «единственная вещь для театра, имеющая отношение к современности… Наш солдат в 1918 году очень определенно воспринимался как жертва тогдашнего мирового конфликта… Мысль о драматическом спектакле для передвижного театра возникла у меня со времени начала войны. Сочинение, которое представлялось мне, должно было быть достаточно малым по составу исполнителей, чтобы сделать возможным поездки по деревням Швейцарии, достаточно простым и легко воспринимаемым по сюжету»[4]. Приведенное высказывание отражает, однако, скорее общее намерение композитора.

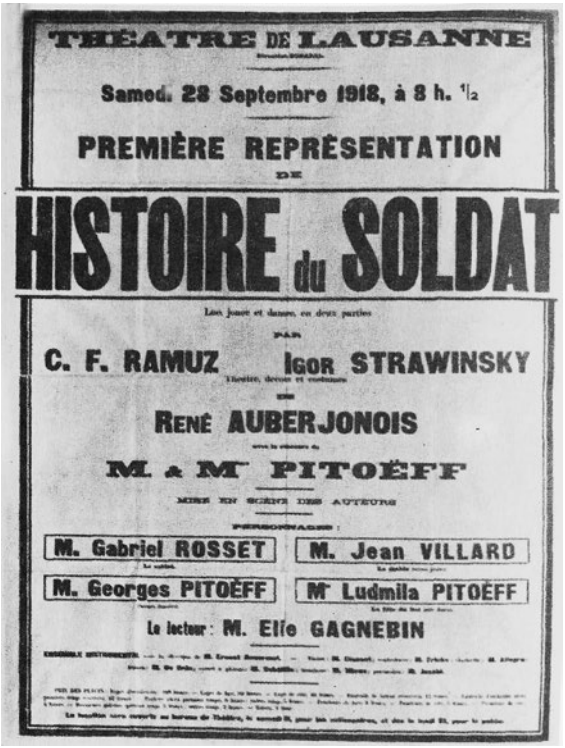
На первый взгляд, в осуществлении своего замысла он идет до пути, проложенному им в «Свадебке» и «Байке». Сюжетным источником

[1] *Кокто Ж.* Петух и Арлекин. М., 2000. С. 163.

[2] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 72.

[3] Премьера «Сказки о беглом солдате и черте» состоялась 28 сентября 1918 года в Лозанне. Дирижер Э. Ансерме, постановщики Ж. и Л. Питоевы (они же выступили в ролях Черта и Принцессы в танцевальных сценах), художник Р. Обержонуа.

[4] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 157–158.


THÉATRE DE LAUSANNE

Samed. 28 Septembre 1918, à 8 h. 1/2

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE

HISTOIRE du SOLDAT

Lue, jouée et dansée, en deux parties

PAR

C. F. RAMUZ IGOR STRAWINSKY

Théâtre, décors et costumes

DE

RENÉ AUBERJONOIS

M. & Mme PITOËFF

MISE EN SCÈNE DES AUTEURS

PERSONNAGES :

M. Gabriel ROSSET — M. Jean VILLARD

M. Georges PITOËFF — Mme Ludmila PITOËFF

Le lecteur : M. Elie GAGNEBIN

Афиша первого представления «Сказки о беглом солдате и черте» в Лозанне 28 сентября 1918 года

«Солдата» также служит народное творчество. Заметно и сходство драматургического решения, основанное на подчеркнутом разъединении слагаемых спектакля. Однако различия между этими опусами весьма существенны. Они касаются прежде всего музыкального содержания, вытекающего из определенной интерпретации литературного прообраза. В «Солдате» акцент сделан не на сюжетной стороне сказки – точнее – сказок из собрания Афанасьева «Беглый солдат и черт», «Солдат избавляет царевну», фрагменты которых, отобранные и монтажно стыкуемые композитором, были предложены им Ш.Ф. Рамю в качестве основы для либретто. Актуализация глубинного пласта содержания, по-своему отражаемого в музыкальной, образной атмосфере произведения, – вот что существенно для Стравинского. При том, что определенность национальных истоков

вполне очевидна, в «Сказке о беглом солдате и черте» не менее явственно проступают универсальные тенденции как в отношении довольно пространного «географического обзора» современного музыкального быта, так и в устремленности в прошлое – к памяти жанров[1].

Обращение в данном контексте к слою джазовых ритмоинтонаций, их специфической тембровой окраске, отчетливо выраженной в «Солдате», – не только дань времени. Открытие нового звукового универсума стало для Стравинского важнейшей отправной точкой в непрекращающемся раздвижении границ культурного космоса и обнажении корней музыкального Мирового Древа[2]. Примечательно, что композитор настаивает на более точном переводе названия своего произведения – не истории, а именно сказки, добавим – своего рода «мифологической сказки» (Е. Мелетинский). Ее пространство охватывает далекое и близкое, мир без границ. Сказка выводит своих героев на просторы бытия и оставляет на перекрестке дорог перед вечным вопросом выбора – пути, жизни, судьбы.

В «Солдате» пересеклось многое: война, перипетии личного характера, новации искусства конца 1910-х годов, индивидуальное отношение к ним. Отмечая принадлежность своего сочинения к современности, Стравинский подчеркивает именно изначальную, незыблемую связь времен, настаивает на общезначимости происходящего. Обратившись к антологии Афанасьева, Стравинский писал в «Хронике»: «Хотя эти сказки носят специфически русский характер в том, что касается обстановки, однако все положения, все чувства, которые в них выражены, вся мораль настолько общечеловечны по своей природе, что могут относиться к любой нации»[3]. Композитора интересовала универсальная суть содержания, что он неоднократно подчеркивал: «Мой первоначальный замысел состоял в том, чтобы отнести нашу пьесу к любой эпохе и вместе с тем

[1] Те же тенденции наблюдаются в примыкающих к «Истории солдата» фортепианных опусах: «Трех пьесах», «Пяти очень легких пьесах в четыре руки», «Пяти пальцах». Осваиваемая в них новая техника фортепианного письма во многом предопределяет открытия неоклассицистского периода творчества .

[2] Очевидна гармоничность стилевого воплощения произведения. В данном случае в понимании стиля я придерживаюсь определения, данного Д.С. Лихачевым: «Стиль – не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения» (*Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 36).

[3] И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 58.

к 1918 году, ко многим национальностям и ни к одной в отдельности»[1]. В либретто Рамю сказка – и это еще один важный момент – приобрела, по мнению композитора, «оттенок христианской истории»[2]. Мотив борьбы Дьявола за человеческую душу – этот универсальный фольклорный архетип, неоднократно преломляемый в разных литературных сюжетах, – определил направленность музыкально-драматического развертывания.

Действуя по давно сложившемуся плану, Дьявол искушает Солдата богатством, любовью, властью и, завладевая в итоге его душой, празднует победу. Казалось бы, всё предрешено заранее – ситуации, в которые попадает герой, его поступки, трагическая развязка. Нарочито броско композитор обыгрывает ситуации и сценические амплуа. В соответствии с замыслом композитора, Черт появляется в четырех воплощениях: «Сначала это был специалист по бабочкам в костюме, дополненном каскеткой с зеленым околышем и сачком… Во втором воплощении он был франко-швейцарским скототорговцем; …в третий раз он появлялся в облике старухи в коричневой шали с капюшоном, фактически эта старуха была сводней, а портреты, которые она доставала из своей корзинки, – выставкой ее товаров… Четвертым костюмом был фрак для сцены в ресторане… В конце пьесы Черт появлялся в своем истинном облике, с раздвоенным хвостом и заостренными ушами»[3]. Необычен и облик Принцессы, роль которой была поручена танцовщице в красных чулках и белой пачке. Стравинский как бы декларативно заявляет: весь мир – театр, а поединок Черта и Солдата – игра, именуемая человеческой жизнью. Отсюда и мотив «оборотничества», ряжения и гротесковая подача материала, искажение изначального облика избираемых музыкальных прообразов что позволяет обнаруживать сходное в несходном, единое во множественном. Гротеск, благодаря которому действие переводится из одного плана

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 158.
И не случайно Стравинский поддержал декорации-занавеси, расписанные Р. Обержонуа. Никак не связанные с сюжетом (с изображенными на них китом, струящимися фонтанами и поддерживающими их лодками), они усиливали необходимую композитору условность воплощения его замысла.

[2] Стравинский отмечал: «В процессе работы с Рамюзом я переводил ему подобранный мною русский текст строчка за строчкой. Афанасьев собрал свои рассказы о солдате среди крестьян-рекрутов русско-турецкой войны. Это, следовательно, христианские истории, и их черт – это diabolis христианства» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 158).

[3] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 161–162.

в другой, связывает «разнородные явления» (Вс. Мейерхольд), дает эффект неожиданности, парадоксальной логики. Пересекающиеся при этом планы действия придают произведению Стравинского черты открытой смысловой структуры.

Игра, соединяя вымысел и реальность, во многом определяет художественную концепцию произведения, подвижное соотнесение сюжетного и иносказательного планов, изобразительного и выразительного начал. И не случайно «драматическая мощь целого» возникает в результате наглядно зримого разъединения и – в соответствии с замыслом композитора – соединения слагаемых спектакля путем размещения на сцене всех исполнителей[1]. Инструментальный ансамбль («маленький оркестр»), становясь участником действия, должен был располагаться «на самом виду с одной стороны сцены, тогда как с другой стороны находилась небольшая эстрада для чтеца», что «подчеркивало тесную связь трех основных элементов пьесы, которые, взаимодействуя друг с другом, должны были составить единое целое: посередине – сцена и актеры, по бокам – музыка и чтец». Размышляя об этом в «Хронике», Стравинский подчеркивал, что подобное расположение совершенно необходимо для охвата всей полноты музыкального высказывания[2]. Этому способствует и предполагаемое Стравинским представление «Солдата» на подмостках маленького передвижного (наподобие ярмарочного) театрика и, таким образом, совмещение в одной композиции разновременных и разнопространственных эпизодов. Представление на «голой платформе», пространство которой одухотворяется лишь выразительными движениями актеров – мимирующих, танцующих, играющих на инструментах. На их выбор, вспоминал Стравинский, «повлияло одно очень важное событие в моей жизни того времени – открытие американского джаза… Ансамбль инструментов в ”Истории солдата” походит на джазовый ансамбль тем, что каждая группа инструментов – струнных, деревянных, медных, ударных – представлена как дискантовыми, так и басовыми разновидностями. Сами

[1] «Сцена, повествование и музыка как самостоятельное начало выступали здесь одновременно в результате чего возникла драматическая мощь целого», – говорил Стравинский (И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 149).

[2] Приведем в данной связи еще одно важное замечание Стравинского: «Меня привлекало здесь и другое, а именно тот интерес, который представляет собою для зрителя возможность видеть оркестрантов, из которых каждый соответственно выполняет свою роль» (И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 58–59).

инструменты те же, что в джазе, за исключением фагота, заменяющего у меня саксофон»[1].

Именно музыка, выступая по отношению к остальным компонентам спектакля в роли координатора действия, обнаруживает содержательную направленность «Сказки о беглом солдате и черте»[2]. Происходящее напоминает корриду с типичной для нее оппозицией жизни – смерти. Под звуки «Королевского марша» (один из мотивов которого ассоциируется с пасодоблем) Дьявол увлекает Солдата в страну счастья[3].

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 159.
В джазе, по словам композитора, есть «нечто изумительное», однако, как он признавался в «Диалогах», на него воздействовала «не идея джаза», а «джазовые обороты и, в особенности, джазовые сочетания инструментов» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 267).

[2] По убеждению Стравинского, «достоинство исполнителя определяется одной особенностью: он видит в партитуре именно то, что на самом деле в ней заложено…» (И.Ф. Стравинский. Хроника. Поэтика. С. 60). Не потому ли Э. Ансерме, выступивший в качестве дирижера премьерного спектакля, характеризовался Стравинским как один из наиболее вдумчивых исполнителей его музыки? «В Ансерме надо ценить именно то, что, пользуясь только средствами своего искусства, он раскрывает нам близость музыки сегодняшнего дня к музыке прошлого» (Там же. С. 61). Сам же Стравинский, занимаясь разработкой мизансцен, использовал в качестве режиссерского приема занавес. В зависимости от того, к чему, по его мнению, следовало бы привлечь внимание зрителей-слушателей в процессе развертывания коллизии, занавес то поднимался, то опускался (см. указания в партитуре: М.; Л., 1974.). Тем самым, с помощью движения занавесей Стравинский словно моделирует ту или иную ситуацию, подчеркивая при этом разграничение смысловых функций компонентов спектакля. Сама же «игра в сукнах», освобождение сценического пространства от театрального реквизита имело для композитора-режиссера эстетически значимый характер, отражая его взгляд на специфически условную природу театрального искусства.

[3] Включение испанского пасодобля было подсказано Стравинскому реальным происшествием в Севилье. «Я стоял на улице с Дягилевым во время процессии – это было на Святой неделе – и с большим удовольствием прислушивался к игре оркестрика “боя быков”, состоявшего из корнета, тромбона и фагота. Они играли пасодобль», – вспоминает Стравинский в «Диалогах» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 160). Небезынтересна также параллель между второй темой марша, в которой и используется

Не менее эффектны и последующие «выходы» искусителя: его саркастически-мефистофельская пляска, заключительный марш триумфа. Открыто «на публику» рассчитана и «музыка обольщения». «Аргентинское» танго, «французский» вальс, «американский» регтайм сопровождают стремительно разворачивающийся любовный роман Принцессы и Солдата. А сопутствующие роковой соблазнительнице интонации *Dies irae* словно намекают на неизбежную развязку[1]. Гротескная пляска Дьявола и иронически звучащий свадебный хорал подготавливают типично театральную концовку. «Триумфальный марш Черта» начинается, как метко замечает Асафьев, «пышным тутти с преувеличенного до карикатуры дьявольского изображения власти и могущества (гротескно-разряженный и "раздутый" один из мотивов "Королевского марша"»)[2].

Символично и подчеркнутое разграничение тембров, сопровождающих каждого из участников «поединка». «Скрипка – душа Солдата, а барабаны – чертовщина», – говорит композитор[3]. Их диалог отражает сюжетные перипетии и придает музыкальному действию черты изобразительности, инструментального театра[4]. В финале скрипка не выдерживает натиска ударных и выходит из игры. Ее последние судорожные движения почти зримо осязаемы. Короткий взмах смычка словно всплеск души, тревожное

интонационно-ритмический рисунок пасодобля, с темой марша из четвертого акта «Кармен» Бизе. На нее указывает Г. Алфеевская. См.: *Алфеевская Г.А.* На повороте к неоклассицизму // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1985. С. 136 // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы (1973); И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания (1985).

[1] Считая начальный оборот средневековой секвенции одним из главных мотивов произведения, композитор добавлял, что «не замечал сходства во время сочинения», но и не исключал того, что именно «этот мрачный мотивчик терзал его где-то в «подсознании». См.: Игорь Стравинский. Диалоги. С. 160.

[2] *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. С. 183.

[3] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 159.

[4] Вот что Э. Денисов пишет, касаясь Интродукции: «Впервые ударные вступают с самостоятельной функцией в ц. 8. К этому моменту уже четко устанавливается сочетание двухдольной элементарной маршевости у струнных (скрипка, контрабас) с "*хромающим*" ритмом духовых (курсив мой. – *А.Б.*)» (*Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982. С. 37). Знаменательна и первая краткая «реплика» ударных соло, которая возникает в конце Интродукции, словно намекая на исход событий.

волнение знакомого наигрыша, едва различимый маршевый мотив, доносящийся откуда-то издалека, ритм угасающих шагов – все поглощается механически неуклонной пульсацией ударных. Всё открыто, все напоказ. Но составляет ли это суть произведения Стравинского, или же он намеренно, провоцируя зрителей-слушателей, сводит его к известной схеме?

«Забавной и трагической русской притчей» называет Стравинский «Сказку о солдате»[1], как всегда балансируя на грани и играя разными смыслами: «верхом» и «низом», универсальным и национальным, архаикой и современностью. Примечательна в этом плане фигура Рассказчика (Чтеца), выполняющего, по словам композитора, роль «иллюзиониста-переводчика между действующими лицами и вместе с тем комментатором-посредником между сценой и публикой»[2]. Принцип «театр в театре» становится определяющим в построении всей композиции. Случайно ли также, что ритм его повествования вписывается в ритм шага Солдата? Рассказывая о перипетиях действия и словно переставляя таблички с указанием остановок на пути героя, он проходит вместе с ним по дороге странствий и, в некотором смысле, становится его двойником. Используя слова, Стравинский, по сути, «идет дальше слов», открывая глубинную перспективу пути героя.

Прошедший путь длиною в жизнь, человек пытается понять, что же на самом деле толкало его на те или иные поступки, руководило его желаниями, что преходяще и что вечно в истории, именуемой человеческой жизнью. Рассказчик будто ведет диалог с самим собой, возвращаясь к минувшему. Вот он на развилке дорог у ручья настраивает свою скрипку. Отголоски прошедшего и звуки настоящего теснят друг друга: сигнальная фанфара и обрывки популярной французской песни «Ариетта», ритмоинтонации камаринской и еще какой-то неясный кружащийся мотив. В высказывании скрипки отражаются, тесня друг друга, разные образы – близкие и далекие. Они вибрируют, перетекают один в другой, нередко двоятся, словно просвечивая друг сквозь друга.

Человек размышляет о своей жизни, а перед зрителями разыгрывается театрализованное представление: молодой Солдат бодро марширует по дороге, он открыт жизни, полон желаний и готов к встрече с Судьбой. Точно по мановению волшебной палочки появляется ее посланник, искушениям которого поддается герой. Точно из мечты возникает Принцесса – зримое воплощение дьявольского соблазна. Кружится трагический балаган жизни, и ничего уже нельзя изменить.

[1] И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 402.

[2] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 158.

Тема странствий во многом определяет содержание произведения Стравинского. Образ дороги – символический образ раскручивающейся жизненной спирали, витки которой то сходятся, то расходятся. Рисунок жизни многообразен и в чем-то повторяем. Композитор запечатлевает именно этот момент неустойчивого равновесия – схода неизменного и изменяющегося, пересечения некоего конца уже пройденного и начала нового витка. Ритм шага (мерная поступь контрабаса) обозначает эту точку схода в композиции Стравинского: начало пути – «Марш Солдата» (заставки к первой и второй частям), его конец – «Триумфальный марш Черта», неожиданные зигзаги внутри него («Королевский марш», «Маленький концерт», «Пляска» и «Куплеты Черта»)[1]. Таким образом, достигается непрерывность развертывания действия при его внешней прерывистости. В результате же внимание зрителя-слушателя сосредотачивается на возрастающей от сцены к сцене плотности содержательного ряда.

Важное значение в композиции целого приобретает «драматургия типов движения» (М. Друскин), определяющая пространственно-временную организацию материала. Движение скорее всего осознается композитором как логически-смысловой принцип построения целого, обусловленный сознательной ссылкой на стиль и основанный на игре сходств и различий, напоминающей, с одной стороны, концертное «состязание», а с другой – монтажные сочетания длинных и коротких, разнопространственных и разновременных кадров. Движение – важнейшая составляющая кинодраматургии, способствующая, по словам Ю. Тынянова, дифференциации кадров, выполняющих функцию знаков – определителей смысла, приобретает существенное значение в раскрытии замысла композитора[2].

В «Сказке о беглом солдате и черте» типы движения, впрямую связанные с жанровыми источниками, – марш, танец, пастораль, хорал – образуют драматургические узлы действия. Так, в первой части повторяющаяся музыка «Марша Солдата» (интродукция), «Песенки на берегу ручья» (завязка), «Пасторали» (эпизод отстраняющего плана) отмечают в поворотах сюжета вехи пути Солдата, меняющийся ход рассуждений героя.

[1] Показательно, что Стравинский начал работу над «Сказкой» именно с сочинения «Марша Солдата».

[2] Заметим: сам тип движения рассматривается в киноискусстве как смысловой знак. См.: *Тынянов Ю.* Об основах кино // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1975. В свою очередь, В. Шкловский подчеркивает: «Кинематография – искусство смыслового движения» (*Шкловский В.* За 60 лет работы в кино. М., 1985. С. 32).

Вторая часть, в целом больше напоминающая бал-маскарад, предваряется эффектной интрадой – «Королевским маршем» с его почти театрально-зримыми «выходами» тромбона и корнет-а-пистона. Инструментальная игра, продолжающаяся затем в «Маленьком концерте», непосредственно переходит в танцевально-пантомимическое представление[1]. Комментарием к нему служат «Куплеты Черта», сопровождаемые солирующим тромбоном, группой ударных и колким пиццикато струнных.

Важнейший из типов движений, используемых в «Солдате», – марш[2]. Он несет в себе как бы метафору мысли о мире, бесконечном, безграничном. «Марш Солдата», «Королевский марш», «Триумфальный марш Черта» – различные его проявления. «Пастораль» и «Большой хорал» дополняют множащиеся лики бытия, символизируя, в определенном смысле, прорыв в ино-бытие[3]. Если марш можно уподобить образу дороги, по которой идет герой, то пастораль и хорал – неизбежные остановки в пути, моменты осмысления пройденного, углубления в самого себя. Отсюда и используемый Стравинским прием драматургического наплыва. Примечателен и режиссерский штрих, претворенный Стравинским в музыке, – четырежды разрывающие «хоровой» квартет духовых аккорды струнных, фундаментом которых служат звуки, определяющие строй «высказываний» участников представления (c-d-a-b). Выдерживаемые на протяжении почти целого такта, они сменяются многозначительными паузами под ферматой. Возникает ощущение последних остановок перед концом, подчеркиваемых фразами Чтеца. Так, через накопление семантического потенциала реализуется «закон тесноты соотношений» (Ю. Тынянов) музыкального (визуального) ряда: от предметно-конкретного ко всеобщему.

[1] Как «театр в театре» интерпретируется танцевальная сюита И. Килианом (1988, Нидерландский балет). Танцующие пары проносятся перед взором Солдата и Принцессы, словно со стороны наблюдающими за своими множащимися двойниками.

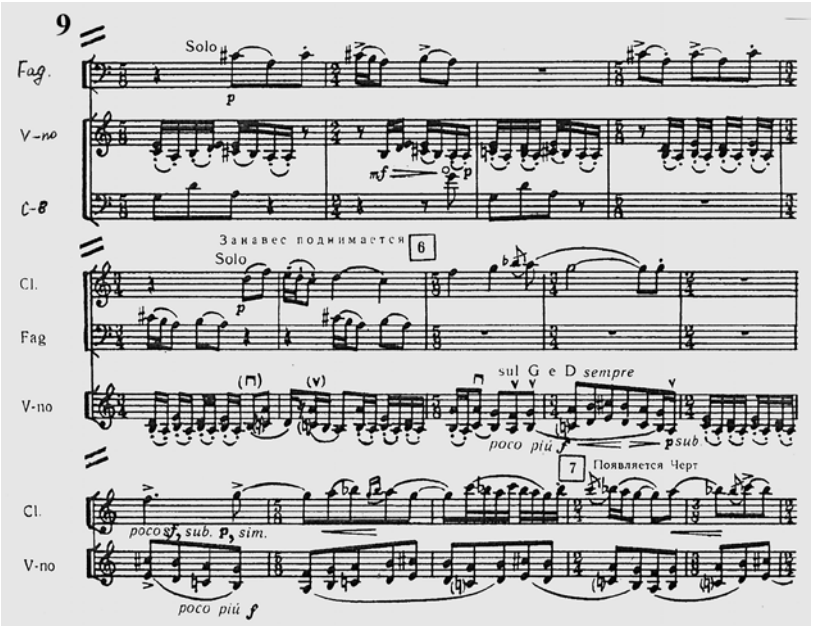
[2] «Марш Стравинского, – пишет Асафьев, – объединяет в синтезе музыкального движения множество ритмоинтонаций (фанфары, наигрыши, танцевальные напевы и аккомпанементы к ним, мотивы уличного пошиба, грубую солдатскую поступь и гибкие па)» (*Асафьев Б.* Книга о Стравинском. С. 170).

[3] Так, «Большой хорал» – свадьба Принцессы и Солдата, своего рода ритуальный танец-шествие – воспринимается как мистическое восхождение в потусторонний мир. (Отголоски хорала подобно эху отдаются в финале «Орфея», «Похождений повесы».)

Под ретроспективно-современным углом зрения собираются разные образно-драматургические линии «Сказки о солдате». Их сопряжение рождает мощное энергетическое поле. Марш, танго, рэгтайм, вальс, свирельный наигрыш, хорал – смысловые знаки, монтажно стыкуемые друг с другом, – проясняют многомерность изображаемого, его содержательную насыщенность, дают представление о динамике, движении собственно композиторской мысли. Связи с теми или иными жанрами обнаруживаются при этом как в тексте, так и в подтексте произведения и воспринимаются скорее как черты обобщенной жанровой выразительности. Не потому ли в качестве содержательно-смысловых репрезентантов в произведении Стравинского выступают не развернутые мелодические построения, а краткие попевки-ячейки, фактурные элементы, ритмоформулы, претендующие на роль «абстрагированных моделей» (М.Г. Арановский) жизненных процессов.

«Марш Солдата», открывающий повествование-действие, и следующая за ним «Песенка на берегу ручья» концентрируют важнейшие интонационно-ритмические образования, которые в комплексе с другими элементами формируют драматургический рельеф произведения. Среди них – фанфарный росчерк корнет-а-пистона, поддерживаемый тромбоном и решительный призыв-возглас тромбона, фагота и кларнета, переходящий в хроматическое движение-вращение, ассоциирующееся с колесом Фортуны; «гудошный» песенно-плясовой наигрыш скрипки, претворяемый в различных репликах-жестах (в одном из проведений напоминающий камаринскую) и сотканный из переинтонированных попевок скрипичного соло диалог фагота и кларнета. Он точно разрывает круг раздумий героя и отмечает момент появления антигероя – Черта с сачком, ловца бабочек – специалиста по ловле человеческих душ. Мгновенная реакция скрипки – словно предостерегающий об опасности настороженный ход параллельными секстами подчеркивает значимость данного момента[1]:

[1] Небезынтересно наблюдение Г.Л. Головинского относительно начального квазиимпровизационного высказывания скрипки, в котором Стравинский использует «распространеннейшую мелодическую фразу *лирической* протяжной песни», «*типичную,* имеющую нередко ключевое, итоговое значение, мелодическую концовку» (*Головинский Г.* Композитор и фольклор. М., 1981. С. 182, 183). Иными словами, уже в первых репликах Солдата, обращенных к собственному «я», прочерчивается линия его жизни. Не потому ли плясовые обороты, напоминающие «Камаринскую», набирают силу в заключительном разделе Марша Солдата и воспринимаются



Синкретический замысел композитора, использующего в своем спектакле чтение, пантомиму, танец и музыку и при этом заведомо исключающего вокально интонируемое слово, подразумевает не просто главенство инструментальной стихии. «Мои музыкальные идеи, – отмечал Стравинский, – тогда уже были направлены в сторону стиля инструментальных соло»[1]. Ударные и скрипка оказываются не единственными тембрами-персонажами, которые включаются в игру и наряду с Рассказчиком становятся посредниками между сценой и публикой. Семь исполнителей-инструменталистов (в состав оркестра, вызывающего аналогии с джаз-ансамблем, входят кларнет, фагот, корнет-а-пистон, тромбон, скрипка, контрабас, набор ударных) по-своему отражают взаимоотношения человека и мира, коллизии общечеловеческой судьбы.

как своего рода противостояние человека соблазнам Судьбы. В целом же обозначенные выше элементы музыкальной речи можно уподобить «звуковым жестам», связывающим воедино музыкально-драматическую конструкцию «Сказки о беглом солдате и черте».

[1] Игорь Стравинский. Диалоги. С. 159.

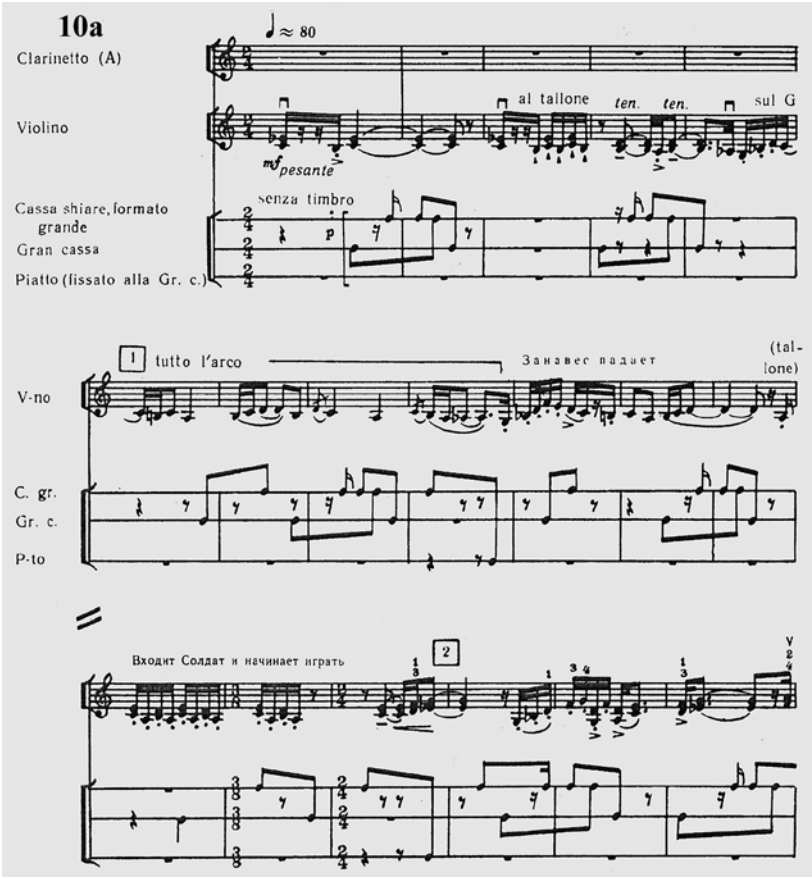
Концертно-игровое взаимодействие-состязание тембров-персонажей олицетворяет игру внеличностных сил, определяя существенные особенности музыкально-драматургического решения, характер развертывания содержания: от внезапных вспышек-озарений к движению на ощупь, к отысканию «последней истины», приближение к ней и отход в сторону. Привычно традиционные сюжетные ходы становятся здесь как бы предметом обсуждения-спора. Противоборство партнеров предполагает и их временное согласие. (Не случайно инструменты были выбраны Стравинским по принципу дополнительности высокого и низкого регистров: из струнных – скрипка и контрабас, из деревянных – кларнет и фагот, из медных – труба и тромбон.) Контрастная же оппозиция, образуемая, по выражению Стравинского, «пиликаньем скрипки и ритмическими узорами барабанов» (крайние моменты ее выражения «Песенка на берегу ручья» и «Куплеты Черта»), приобретает значимость не сама по себе, а именно внутри контрастно-множественной структуры целого.

В состязание вступают все инструменты, выявляя многообразие отношений между участниками представления. (Это подчеркивает и составной характер самой композиции.) В определенных ситуациях и кларнет, и фагот, и корнет-а-пистон, и тромбон могут присоединяться и к ударным, и к скрипке. Так, в «Пасторали» дуэтное высказывание кларнета и фагота словно увлекает героя в идиллический мир грез, мир прошлого, подернутый дымкой ностальгической печали по утраченному. Так в музыкальный узор духовых постоянно вплетаются скорбно ниспадающие секундовые интонации. Ощущение погружения в мистический сноцепенение усиливается убаюкивающими повторами отдельных фраз – p, pp – в медленном темпе. В свою очередь, в «Пляске Черта» духовые вместе с тромбоном и группой ударных активно демонстрируют неистовство разгулявшейся стихии инфернального.

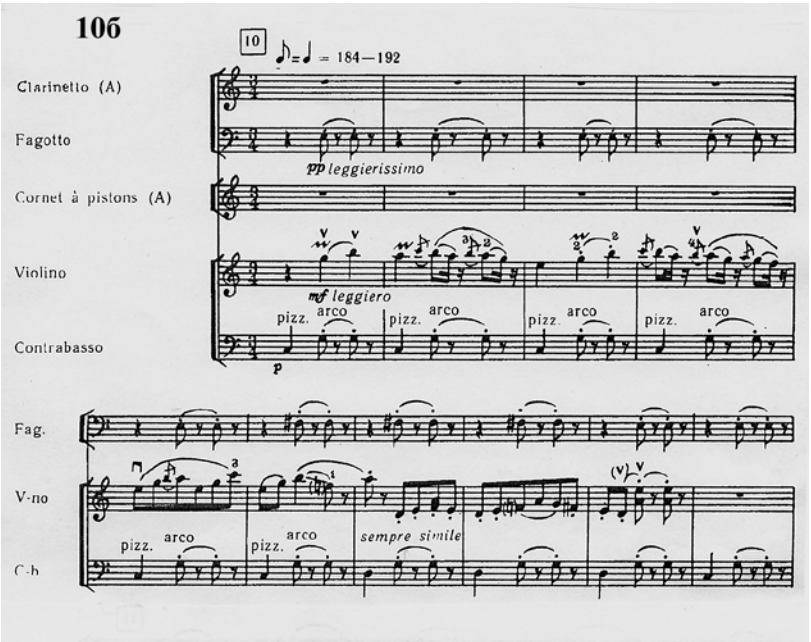
Роковую метаморфозу в маскарадном представлении, режиссируемом Чертом, претерпевает наигрыш Солдата[1]. Показательна в этом плане танцевальная сюита («Три танца) – своего рода метафора любовной страсти, за которой скрывается трагизм жизнебытия. В танго, открывающем «бал-маскарад», наигрыш под натиском демонических чар уступает место

[1] Размышляя о культурной ситуации рубежа XVIII–XIX веков, Е. Дуков пишет: «Бал стал подаваться как место роковых встреч, роковых страстей, как поле господства фатума, инфернального начала» (*Дуков Е.* Бал в культуре России // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. СПб., 2000. С. 192).

теме Принцессы[1]. В следующем танце скрипка будто отдается во власть «гипнотического» кружения вальса-наваждения:



[1] Окружаемая ударными и кларнетом, скрипка ведет основную тему танго. Небезынтересно и то, что начальный оборот известной средневековой секвенции появляется уже в «Маленьком концерте» – в звучании корнета-пистона. Контрапунктически сопрягаемый с наигрышем скрипки, он предваряет последующее появление Смерти в образе Принцессы – красавицы из преисподней, становящейся спутницей Солдата, – и намечает дальнейший ход событий.



Примечательна мимолетно возникающая аллюзия: ускользающий от Солдата столь желанный образ Принцессы, расцвечиваемый чувствительно-легкомысленными звукоизобразительными штрихами (мордентами, форшлагами), ассоциируется с известной песней Шопена «Желание». (На эту аналогию обратила внимание Г. Алфеевская.) В заключительном же рэгтайме народный наигрыш превращается в свою противоположность. Дьявольское пиччикато «паганиниевской» скрипки (diabolus in musica), подчеркиваемое перестуком ударных, сухими, резко акцентируемыми путем исполнительских штрихов, динамики, фразами кларнета, фагота, тромбона, заполняет все пространство.

Концертная логика интонационного развертывания открыто, в концентрированном виде демонстрируется в «Маленьком концерте», образующем параллельный план к сцене игры в карты и вводящем в кульминационную фазу действия. Диалоги корнет-а-пистона, кларнета, фагота оттеняют игру, которую ведет совместно с контрабасом скрипка. А эпизодически включаемые тромбон и ударные усиливают остроту состязания тембров-персонажей. Используемые в Концерте различные, в основном маршево-танцевальные, типы интонационно-ритмических движений,

характеризующие Солдата, Черта, Принцессу, становятся отражением борьбы разнонаправленных начал бытия. Отсюда – столкновения тем «Марша Солдата» и «Королевского марша», народного наигрыша и средневекового мотива; их контрапунктические наложения по горизонтали и вертикали. В процессе игры скрипка постепенно перехватывает инициативу («ведет сцену»), увлекая за собой остальных участников инструментального действа, за исключением ударных, которые, «наблюдая» за происходящим, как бы занимают выжидательную позицию. Плясовой же оборот наигрыша, вызывающий аналогии с Камаринской, все более набирает силу, знаменуя в заключительных тактах Концерта торжество стихии жизни.

Идея контрастирующая – идея смерти, конечности человеческого существования, оттеняет, но не затемняет главную. И не только в «Маленьком концерте». При всей эффектности финальной развязки «Сказки о беглом солдате и черте» в памяти слушателей остается и другое: бодрый маршевый мотив и призывная фанфара, импровизации скрипки и вопросительно повисающий хоральный каданс. Да и в заключительной пульсации ударных наряду с решимостью «конца» ощущается иное: объективный ход Времени. Музыка Стравинского оставляет простор для размышлений, она рождает много порой прямо противоположных ассоциаций и побуждает не столько сопереживать, сколько искать согласия и созвучия своим мыслям в прошлом и настоящем.

Вот что говорил в отношении «Солдата» Пуленк: «О, это капитальное произведение! Во-первых, оно выдающееся и, кроме того, определяет эпоху. Оно очень точно передает дух своего времени ...И оно... является ключом ко всему, что последовало за ним ...Это решающий поворот»[1]. Среди характерных примет нового этапа Э. Ансерме выделяет следующие: «Он упрощает свой стиль все более и более, делая его более ясным... Стравинский начинает использовать инструменты в виде отдельных групп, не возвращаясь к большому оркестровому составу»[2].

В «Солдате», как, впрочем, и в предыдущих опусах Стравинского, отчетливо отражаются эстетическое кредо художника и идеи времени, образующие единое целое, «сотканное из туго стянутых узелков» (Ж. Кокто). Наряду с Крэгом, Мейерхольдом, Таировым, Евреиновым – «этими искателями нового тона среди руин старинных театров» (И. Уварова) – Стравинский обращается к прошлому. Написанный в 1918 году, незадолго до создания «Пульчинеллы», «Солдат» предвосхитил неоклассицистские

[1] *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. Л., 1977. С. 114–115.

[2] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 531.

искания Стравинского[1]. Назад в прошлое и одновременно вперед к новым берегам – таков, в известном смысле, девиз дальнейшей творческой деятельности русского мастера. «Пульчинелла» – первый театральный опус на этом пути, обозначивший одно из важнейших направлений развития музыкального театра XX века в целом.

Сама же «Сказка о беглом солдате и черте» вошла в репертуар театров и как музыкально-драматическое представление, и как балетный спектакль. Две сюиты, созданные Стравинским на ее основе в 1919 и 1920 годах (соответственно – из пяти и семи частей), наряду с исполнениями в концертах становятся основой и для музыкально-театральных инсценировок. Назовем лишь некоторые сценические и концертные интерпретации. Среди них – спектакль в Париже (1929, дирижер И. Стравинский, в роли Чтеца, Солдата и Черта выступил Ж. Копо), постановку в Женеве (1934, Чтец – Ж. Кокто), концертное исполнение в Веве (Швейцария) в 1962 году (дирижер И. Маркевич, Рассказчик – Ж. Кокто, Черт – П. Устинов).

В конце XX века оригинальную версию, в которой партитура Стравинского, обрастая дополнительными визуальными, музыкально-смысловыми обертонами, приобретает философскую окраску, представил И. Килиан, которого называют танцевальным Пикассо. В свою очередь, на рубеже столетий на основе Концертной сюиты для малого инструментального ансамбля 1920 года Э. Пейджем была создана хореографическая пантомима, решенная в подчеркнуто графической манере с яркими цветовыми пятнами костюмов. А в 2013 году на сцене Большого драматического театра в Санкт-Петербурге состоялась премьера спектакля «Стравинский.

[1] Приведем слова Стравинского из интервью 1945 года, сказанные, по сути, на излете периода неоклассицизма: «Казалось бы, “Весна священная” нарушила основные элементы музыкального творчества. Но ведь в этом произведении все построено на основе существующих традиций. Я употребляю слово “традиция” в том смысле, которое ему придал Элиот: “Чтобы следовать традиции, нужно обладать историческим чутьем”. И действительно, каждый композитор должен ощущать в себе присутствие прошлого и одновременно всю полноту достояния интеллектуального мира. Только благодаря этому ”историческому чутью” творец осознает свое собственное место в современном обществе» (И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 143). Что же касается свойственного Стравинскому метода работы по моделям, то он, как отмечают многие исследователи, сформировался на основе неофольклорной «формульной» техники Стравинского.

История Солдата» (совместный проект БДТ и Швейцарского совета по культуре «Про Гельвеция»; режиссер А. Могучий; музыкальной основой послужила Концертная сюита 1919 года – трио для кларнета, скрипки и фортепиано).

В спектакле БДТ «Сказка» Стравинского была интерпретирована в духе народных кукольных комедий с характерной марионеточной пластикой актеров и возникающими из театрального трюма-подземелья одетыми в «фольклорные» костюмы женщинами с гусями. Со старинной панорамой ассоциируется в этом ироничном представлении проплывающий над головами участников действия слегка шаржированный видеопейзаж.

Игра в театр начинается здесь с самого начала, когда актер во фраке, появляющийся в зрительном зале, начинает повествование о судьбе Стравинского, его вынужденного «швейцарского затворничества». Затем же, прямо на глазах у публики приклеивая «бутафорские» усы и брови, актер превращается в Солдата (он же – Чтец), а возможно – и в странствующего музыканта. Так, исподволь в разыгрываемое на сцене действо входит тема искусства. Вопрос выбора пути – жизненного, творческого – встает и перед простым человеком, и перед художником, божественный дар которого в силу тех или иных обстоятельств (в погоне за славой, материальным благополучием) может быть растрачен впустую[1].

Небезынтересен и еще один спектакль под названием «Рожденный заново. История Солдата», в котором опус выдающегося русского мастера «прочитан» в постмодернистском ключе (2013, Московский театр-студия «Платформа», Международный центр современного танца и перформанса ЦЕХ, танцевальная компания-клуб «Гая и Рони»). В построенном на оппозициях и отдаленных параллелях к «Сказке о беглом солдате и черте» Стравинского жестком, авангардном спектакле, в котором претворяется идея тотального театра, постановщики (хореографы Гай Вайцман и Рони Хавер, композитор и аранжировщик А. Сысоев, текст Е. Бондаренко) пошли по пути отражения собственного видения-понимания мира – мира начала нового века-тысячелетия. Прошлое в этой «пластической поэме по мотивам чеченской войны» будто наяву встраивается в настоящее. Так, одним из ведущих лейтмотивов становится лейтмотив милитаристской угрозы, проявленный в тексте, пластике, музыке. Отсюда – скорбно изогнутые позы танцовщиков, одетых в черное, увлекаемых Дьяволом

[1] Это своеобразное предупреждение-послание содержится не только в «Сказке о беглом солдате и черте», но и в некоторых других произведениях Стравинского, в том числе в балетах «Поцелуй феи», «Орфей», в опере «Похождения повесы».

в мрачный хоровод. Отсюда – усиление роли ритма и ударных инструментов (присутствие на сцене четырех перкуссионистов), включение различных звукошумов- «инструментов» (вроде металлических прутьев, милицейских сирен, пилы, электоробритвы), электроники. Отсюда – и цитируемые А. Сысоевым фрагменты танго, регтайма и вальса, которые воспринимались им как «один большой обнаженный ритмический каркас музыки Стравинского, который я заполнил своим материалом».

Возможно, каждое из музыкально-сценических произведений воспринимается Стравинским как некое игровое задание, игрой Мастера подчиняющего себе время и пространство. Композитора влечет открытое пространство театра – как бытия Искусства. И не случайно в его музыкальном театре сходятся герои античности и фольклорные персонажи, совмещаются начала орфеическое и дионисийское, маскарадность и мистериальность. Метафоры «жизнь – театр», «весь мир лицедействует» могли бы стать девизом композитора. События в музыкально-сценических представлениях Стравинского разворачиваются как бы на площадке шекспировского театра, уподобленного мирозданию. «Драмы Шекспира происходят в Англии, Италии, Греции, Франции, Дании – они разыгрываются на мировой сцене, их место действия – вселенная»[1]. Через музыкальный театр Стравинского проходит история театра прошлых эпох. При этом она отнюдь не воспринимается композитором как «перепев комедий древних» (Л. Ариосто), а становится для него, предпочитающего «вымученной стилизации» «живые, исторические неточности»[2], фактом собственного творчества.

Обращаясь к искусству театральных и дотеатральных эпох, к тому вечному началу, истоку, из которого черпали идеи последующие поколения, классик XX столетия творит собственную, современную историю музыкального театра. При этом возникают параллели с музыкально-театральными работами других мастеров. Так, сочинения Пуленка, Мийо, Онеггера, Русселя, Казеллы, де Фальи, Малипьеро, Хиндемита, Бузони второй половины 1910-х – начала 1930-х годов в том или ином смысле пересекаются с сочинениями Стравинского этого периода. «Встречи» на уровне художественных идей приводят то к сходным жанрово-драматургическим решениям, то к аналогичному выбору музыкально-исторических прообразов. Можно, например, провести определенного рода параллели между «Амфионом» Онеггера, «Вакхом и Ариадной» Русселя

[1] *Аникст А.А.* Ремесло драматурга. М., 1974. С. 301.

[2] И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 491.

и «Персефоной» Стравинского. В свою очередь, балеты с пением Пуленка «Лани», Мийо «Салат», комедия-балет Орика «Докучные», хореографическая комедия Казеллы «Кувшин», кукольная опера де Фальи «Балаганчик мастера Педро» отсылают к кругу идей русского мастера, претворяемых им по-своему в «Пульчинелле» и в «Сказке о беглом солдате и черте».

Размышляя о роли притчи в современном искусстве, нельзя не согласиться с Л. Ковнацкой, которая пишет: «“Потоп” Стравинского, “Пир мудрости” Мийо, “Луна” Орфа, “Река Керлью”, “Пещное действо”, “Блудный сын” Бриттена – разные проявления указанной тенденции, отраженной в музыкальном театре XX века», и далее усматривает некоторые совпадения замыслов между библейскими опусами Бриттена и Стравинского[1].

Возникают и параллели с Орфом – с «Луной» и «Умницей», с их символикой «мирового театра», «трагедиями Софокла по Хельдерлину», Гёльдерлину – «Антигоной», «Царем Эдипом», с «Прометеем» по Эсхилу, «Комедией о конце времен», обнаруживающими своеобразие подходов обоих композиторов к решению универсальных тем и образов. Как известно, Орф неоднократно говорил о своем намерении «вернуться к началу», к греческому идеалу единства слова, звука и танца. При этом он как бы вступал в диалог с выдающимся русским мастером, приходя к внешне близкому, но, по сути, иному решению.

В целом исходящие от творчества русского мастера силовые линии пронизывают пространство музыкального театра XX века, в известной мере определяя процесс его эволюции.

[1] *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 276, 326.

Научное издание

Алла Баева

«Слышать музыку глазами»:
взаимодействие искусств
в театре И. Стравинского

Редактор
Н.А. Борисовская
Корректор
Г.А. Мещерякова
Оформление:
И.Б. Трофимов
Компьютерная верстка:
Н.В. Мелкова

Подписано в печать 10.03.2015
Формат 60×88 1/16
Уч.-изд.л. 9,2. Усл.-печ. л. 8,5
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5