



И. Ф. СТРАВИНСКИЙ.
Кларан, сентябрь 1910 год

*Памяти моей матери
Елизаветы Рафаиловны
ВИНОГРАДОВОЙ.*

ОТ АВТОРА

Прошло уже более полувека с той поры, как парижские премьеры «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной» возвестили миру о рождении нового самобытного таланта. Имя молодого русского композитора Игоря Стравинского быстро облетело Европу, пересекло океан и достигло берегов Нового Света. Вокруг его произведений разгорались ожесточенные споры, разыгрывались настоящие сражения. Им дивились и подражали, их отвергали и превозносили. Единственное, в чем так или иначе сходились все, было признание за балетами Стравинского оригинального национально-русского происхождения. Это особенно ясно почувствовали в Париже, где в то время еще безраздельно царил музыкальный гений Дебюсси. Впоследствии Аарон Копленд справедливо заметил: «Маленький Игорь, очевидно, был чересчур русским, чтобы подлаживаться к французской манере. И вот, не прошло и нескольких лет, как сами французы стали копировать музыкальные приемы этого одинокого русского»¹.

Между тем, рожденные в России, первые балеты Стравинского всякий раз начинали свою жизнь под чужим небом, на сценах французской столицы и возвращались домой с неизменным опозданием. В России 1900-х годов музыке балетов знали, главным образом, в узко профессиональных кругах. Да и там довольствовались преимущественно фортепианными переложениями, в лучшем случае партитурой. Музыкальная общественность знакомилась лишь с фрагментами из балетных сюит Стравинского, которые до начала первой

¹ A. Copland. Our new music. New York — London, 1941, p. 60.

мировой войны успели прозвучать не более одного-двух раз в концертах Сергея Кусевицкого.

Популярнейшие «Жар-птица» и «Петрушка» долго странствовали по свету, появляясь на театральных подмостках Лондона и Кейптауна, Берлина и Буэнос-Айреса, прежде чем судьба забросила их на родину. Они были впервые поставлены уже после революции, в начале двадцатых годов на сценах бывшего Мариинского и Большого театров. Таким образом, мировая слава этих балетов Стравинского намного опередила широкое признание их на родине. К тому было немало причин, но не меньшей мере одна из них коренилась в самих условиях становления творческого дарования композитора.

Как известно, оно расцвело пышно и внезапно, едва коснувшись благодатной почвы «нового» русского балета, и обрело прочную духовную и материальную поддержку в антрепризе Дягилева.

Успех пришел к Стравинскому с премьерой «Жар-птицы», через год он был закреплен и умножен постановкой «Петрушки» и, наконец, в «Весне священной» достиг своего апогея. Искусство молодого Стравинского — неотъемлемая часть «русских сезонов», и глубоко прав был Н. Я. Мясковский, когда еще в 1911 году писал: «Не будь Дягилева, расцвел ли бы с такой мощью и блеском несравненный талант И. Стравинского? А ведь мы помним время, когда один из наиболее маститых наших композиторов безапелляционно заявил, что это — бездарность»².

Действительно, что было известно о творческих возможностях Стравинского в музыкальных кругах Петербурга и Москвы до его блестящих парижских дебютов?

Воспитанник «новой русской школы», автор вполне ученической Симфонии, нескольких романсов и оркестровых пьес «Фейерверк» и «Фантастическое скерцо», композитор, чья индивидуальность еще не определилась и чьи склонности колебались между эстетикой учителя (Н. А. Римского-Корсакова) и явным интересом к новинкам французской музыки. И вот неожиданно, и притом в баснословно короткий срок (за какие-нибудь три года!). Стравинский превратился из неопита в зрелого мастера и звезду первой величины. Его влияние на европейскую музыку тех лет распространялось с невероятной быстротой. Он сделался властителем дум будущей французской

«шестерки». Младшее поколение немецких композиторов увидело в нем одного из двух «пророков» музыки XX века, который наряду с Арнольдом Шенбергом «подарил миру новые скрижали»³.

Соотечественникам было от чего прийти в замешательство, и они наблюдали эту поразительную метаморфозу со смешанным чувством недоверчивого изумления. Даже самые заинтересованные из русских критиков (Каратыгин, Мясковский) были сдержанны в оценках. Иные же, как например, А. Римский-Корсаков, продолжали настаивать на творческой несостоятельности Стравинского, относя успех его балетов исключительно за счет декадентского разложения европейских художественных вкусов. Сверх того, ревнители чистоты национальных традиций усматривали в музыке Стравинского слишком заметные чужеродные влияния и неодобрительно называли ее «русско-французской». В программах дягилевских сезонов имя Стравинского стояло рядом с именами представителей новой французской музыки. М. М. Фокин ставил «Петрушку» и «Дафниса и Хлою» Равеля, В. Ф. Нижинский — «Весну священную» и «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси. И постепенно на искусство Стравинского привыкали смотреть «со стороны», почти как на явление зарубежной культуры.

Дальнейшие обстоятельства жизни и творчества композитора лишь способствовали укреплению подобного взгляда. Созданием «Весны священной» и «Соловья», по существу, завершился недолгий «русский период» его биографии. Первая мировая война застала композитора в Швейцарии и преградила ему путь в Россию. Затем его творческая судьба оказалась связанной с музыкальной культурой приютившей его Франции, а перед второй мировой войной Стравинский навсегда переселился в США.

В 1915 году, в разгар первой мировой войны, Клод Дебюсси писал Стравинскому: «Дорогой Стравинский, Вы — великий художник. Всеми силами стремитесь быть великим русским художником. Это так замечательно — принадлежать своей стране, быть привязанным к родной земле, подобно простому крестьянину!»⁴.

Вот уже полстолетия Стравинский живет и творит вдали от родной земли. Однако интерес к национальным русским мотивам в его музыке перио-

² Н. Мясковский. Петербургские письма. — «Музыка», 1911, № 53, стр. 1198.

³ М. Буттинг. История музыки, пережитая мной, М., 1959, стр. 152.

⁴ I. Stravinsky and R. Craft. Conversations with Igor Stravinsky. New York, 1959, p. 58.

дически возрождался, и в многочисленных зарубежных монографиях о Стравинском обычно истолковывался как выражение тоски по родине. Еще в годы пребывания в Швейцарии Стравинский пристально изучал фольклорные материалы, которые по его просьбе присылали ему из России. В результате, как известно, появился цикл произведений на тексты и сюжеты из русской народной поэзии («Прибаутки», «Байка о лисе, коте, петухе да баране», «Кошачьи колыбельные», «Свадебка», «История солдата»). Но и последующие сочинения, не связанные непосредственно с национальной темой, нередко обнаруживали свое родство с интонационной природой русской музыки. Она ощутима в Симфониях памяти Дебюсси и в Сонате для двух фортепиано, в финале Симфонии в трех частях и даже, как это ни парадоксально, в «джазовом» Концерте для кларнета и оркестра («Ebony-concerto»). Совсем недавно композитор сам подчеркнул это, сказав: «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе...»⁵.

О Стравинском существует огромная литература на всех языках мира, однако проблема национальных истоков и, в частности, «русский период» творчества занимает в ней сравнительно небольшое место. Западные исследователи рассматривают ранние балеты лишь как блестящее начало его творческого пути, считая, что уже начиная с «Весны священной», Стравинский более принадлежит Западу, чем России. В этом есть доля истины хотя бы уже потому, что художественный резонанс «Весны» в европейских масштабах без сомнения превзошел отечественный и ее непосредственное влияние на творчество композиторов тех лет оказалось более действенным, например, во Франции, Италии и Германии, чем в России. Не случайно, подытоживая развитие западной музыки двадцатых годов, Альфредо Казелла писал о «Весне священной»: «Я думаю, что это произведение оказывало наибольшее влияние в течение последнего десятилетия. Не преувеличивая, можно сравнить его смелую музыку с ослепительным маяком, лишь вчера зажженным, но уже разгоняющим мрак на пути, по которому пойдут молодые музыканты будущего»⁶.

⁵ «Игорь Стравинский: любите музыку!» — «Комсомольская правда», 27 сентября 1962 г.

⁶ А. Казелла. Политональность и атональность. Л., 1927, стр. 17.

Когда в 1929 году в Советском Союзе вышла первая и долгое время остававшаяся единственной «Книга о Стравинском», ее автор Игорь Глебов (Б. В. Асафьев), подробно анализируя многообразные связи искусства Стравинского с национальными традициями русской культуры, тем не менее подчеркивал: «Я пишу книгу о Стравинском как о крупном и необычном явлении в европейской музыке первой половины XX века» (курсив мой. — И. В.)⁷.

Спустя почти тридцать пять лет, автор второй русской монографии — Б. М. Ярустовский — еще раз отметил, что для советского читателя творчество Стравинского представляет интерес главным образом как одно из крупнейших явлений современной западной музыки, ибо «его сочинения, созданные за последние полстолетия, как в зеркале отражают важнейшие вехи развития буржуазной культуры XX века»⁸.

Ранние балеты составляют определенный, стилистически завершенный период творчества Стравинского. Каждый из них — ступень в стремительном восхождении композитора к вершинам мастерства, а «Весна священная» — едва ли не самая сильная кульминация в его творчестве.

Сейчас, в свете далекой исторической перспективы ни у кого из исследователей музыки Стравинского уже не возникает сомнений в том, что именно первые русские балеты стали тем прочным фундаментом, на котором в течение десятилетий знаменитый маэстро возводил здание своего несравненного искусства. Однако значение этих балетов, равно как и всего «русского периода», не ограничивается областью личной творческой биографии композитора. «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» — не только существенные вехи художественного становления Стравинского, но и целостный этап в развитии отечественной музыкально-театральной культуры. В истории русского балета предвоенные годы составили целую эпоху, и ее смело можно назвать «эпохой Стравинского».

Настоящая работа задумана как небольшая монография, основу которой составляют развернутые идейно-образные и стилистические анализы «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной». Посвящая каждому балету самостоятельный очерк, автор стремился представить названные сочинения Стравинского в их разносторонних связях с национальными традициями рус-

⁷ Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., 1929, стр. 11.

⁸ Б. Ярустовский. Игорь Стравинский. М., 1963, стр. 11.

ской музыки, с общехудожественными тенденциями времени и некоторыми характерными явлениями тех лет из области смежных искусств.

Анализ балетов предпослано небольшое введение. Последняя глава касается отдельных сторон стиля раннего творчества Стравинского — главным образом гармонии, ритма и оркестровки, и ставит целью показать, что нового внес Стравинский в музыкальный язык XX века.

Таким образом, автор видел свою задачу не только в детальном музыкально-стилистическом анализе трех балетов, но и в том, чтобы ответить на вопрос: из каких художественных предпосылок эпохи рождалось искусство Стравинского, что было продиктовано временем и средой и что принадлежит творческой индивидуальности композитора.

Автор пользуется случаем выразить свою глубокую признательность научным сотрудникам Института истории искусств Министерства культуры СССР: В. А. Васиной-Гроссман, Д. В. Житомирскому, Ю. В. Келдышу, Т. М. Родиной, М. Д. Сабининой, М. Е. Тараканову, Н. В. Туманиной и В. М. Ярустовскому за ценные советы и замечания, высказанные в ходе обсуждения данной работы.

*«...дурно ли, хорошо ли, но мы принадлежим
нашему времени и разделяем его взгляды,
чувства и даже заблуждения».*

Апри Матисс

ВВЕДЕНИЕ

Искусство Стравинского начиналось на рубеже двух эпох общественно-политического и культурного развития России. Впервые он выступил как композитор после революционных событий 1905 года. Но активное формирование его художественных взглядов, становление его личности происходили в обстановке ожиданий, надежд и общественных чаяний накануне первой русской революции. То было время огромного творческого воодушевления, проникнутого пафосом культурных преобразований и общей жаждой духовного обновления искусства, которые были своеобразным отражением коренных изменений и политических сдвигов в жизни страны. «Мы переживаем бурные времена, когда история России шагает вперед семимильными шагами, — писал в 1902 году В. И. Ленин, — каждый год значит иногда более, чем десятилетия мирных периодов. Подводятся итоги полустолетия пореформенной эпохи, закладываются камни для социально-политических построек, которые будут долго-долго определять судьбы всей страны»¹.

Россия подводила итоги полустолетия пореформенной эпохи не только в сфере политики и экономики. Она оказывалась перед объективной необходимостью пересмотреть и подытожить культурное наследие предшествующего исторического этапа. Это был очень сложный и во многих отношениях стихийный процесс «переоценки ценностей», в котором участвовали художники самых разных стилей и направлений.

Годы предреволюционного подъема были для Стравинского порой его студенчества. Он слушал лекции на юридическом факультете Петербургского университета, страстно увлекался музыкой, делал первые робкие шаги в композиции и живо впитывал в себя атмосферу напряженной интеллектуальной жизни, которой жил Петербург тех лет. Стравинский сразу оказался в центре разноречивых влияний и впечатлений.

В семье своего дяди А. Ф. Елачича, юриста по образованию, юный Стравинский знакомился с политическими и художественными взглядами либе-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 377.

ральной петербургской интеллигенции, настроенной весьма радикально по отношению к существующему режиму, увлекающейся последними достижениями науки. Музыкальные симпатии и вкусы этого круга склонялись к эстетике «Могучей кучки». Вместе с тем, восхищались симфониями Брамса, знали Брукнера и с благоговением играли Вагнера в четыре руки.

В 1900-х годах русский музыкальный театр переживал волну увлечения Вагнером. В музыкальной среде велись оживленные споры вокруг наследия великого немецкого романтика. На сценах обеих столиц шли почти все его оперы. Крупным событием начала века сделалась постановка тетралогии «Кольцо нибелунгов» в Мариинском театре с превосходными декорациями Бенуа.

На одном полюсе современных новаторских достижений русской музыки были «Кашей» и «Китеж» Римского-Корсакова, на другом — «Божественная порма» и «Порма экстаза» Скрябина. Начинали проникать первые впечатления от новой французской музыки. На «Вечерах современной музыки», организованных в 1902 и 1903 годах в Москве и Петербурге — И. И. Покровским, В. Ф. Нувелем и А. П. Нуроком, исполнялись камерные сочинения Ц. Франка, Э. Шабрие, П. Дюка и К. Дебюсси. Будущий композитор не оставался равнодушным и к новым явлениям из области смежных искусств. Он с интересом следил за художественными выставками «Мира искусства», увлекался новой русской живописью, не пропускал ни одного номера издаваемого Дягилевым журпала. «Нечего и говорить, какое значение имели оба эти общества (имеются в виду «Мир искусства» и «Вечера современной музыки». — И. В.) для моего умственного и художественного развития и как они способствовали росту моих творческих сил»², — признавался композитор впоследствии.

Стравинский изучал партитуры Вагнера, восхищался мастерством Глазунова, слушая его симфонии в Беляевских концертах; свежесть и неизведанность музыкальных приемов Дебюсси и других современных французских композиторов настойчиво манила его творческое воображение, но единственным абсолютным музыкальным авторитетом и кумиром оставался для него Римский-Корсаков.

Музыкальный эмоционализм, своеобразный «культ чувства» рахманиновской эстетики, равно как и экстатические порывы скрябинского симфонизма оставили Стравинского совершенно равнодушным. Он, не задумываясь, предпочел им мудрую гармоническую соразмерность богатейшей музыкальной палитры Римского-Корсакова, в искусстве которого, по меткому выражению Асафьева, безраздельно царила «красота постижения действительности как высшей закономерности и организованности»³.

Выбор был сделан. Стравинский стал прилежным и восторженным учеником главы «новой русской школы». И это обстоятельство сыграло



П. Пикассо. Игорь Стравинский.

² И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 54.

³ Б. Асафьев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844—1944.— Избранные труды. М., 1954, т. III, стр. 179.

весьма существенную роль в формировании его творческой эстетики, определив основополагающие черты стиля его ранних балетов, созданных уже после смерти учителя. До 1910 года — года премьеры «Жар-птицы» — Стравинский успел сочинить не так уж много. Его первым крупным произведением стала Симфония Ми-бемоль мажор (1907 год), писавшаяся под непосредственным наблюдением Римского-Корсакова. Не обладая ярким тематизмом, копируя композиционные образцы симфоний Глазунова, эта юношеская симфония пока еще не позволяла судить об индивидуальных склонностях автора. Она несла на себе груз самых различных влияний. И Римский-Корсаков, и Чайковский, и Мусоргский, и Глазунов, и даже Вагнер нашли в ней свое отражение в самых неожиданных сочетаниях. Например, в скерцо — наиболее свежей и непосредственной по музыкальному языку части Симфонии — очень естественно уживались явная близость к скерцо Четвертой симфонии Чайковского (pizzicato) с интонациями «Картинок с выставки» Мусоргского («Лиможский рынок» — в начальной теме и «Гном» — в теме гобоя и трубы — цифра [7] партитуры). Симфония была встречена с одобрением, хотя все критики сошлись на том, что индивидуальность автора здесь еще неуловима. Асафьев метко назвал ее произведением, «сотканным из заветов и традиций школы».

Написанная годом раньше сюита «Фавн и пастушка» для голоса и фортепиано на тексты трех стихотворений Пушкина («Подражание Парни») также не отличалась большой оригинальностью. Зато две песни на стихи С. Городецкого «Весна монастырская» и «Росзянка» (1907) намекали на весьма самобытное слышание и претворение Стравинским народно-русских интонаций.

Две оркестровые пьесы «Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» (1908), над которыми Стравинский работал одновременно, — последние сочинения, начатые при жизни учителя. Римский-Корсаков знакомился с ними в набросках, и оба произведения заслужили его одобрение. По сравнению с Симфонией — это был уже значительный шаг вперед. Особенно в «Фейерверке».

Из всех ранних оркестровых сочинений Стравинского именно в «Фейерверке», при всей непритязательности замысла, отчетливее всего проглянул индивидуальный облик композитора. Музыкальные образы этой пьесы, лишенные мелодически-рельефного тематизма, обладали редкой тембровой выразительностью.

Оркестр Стравинского как бы заявлял о своем праве на самостоятельную и весьма содержательную жизнь тембров, о своей способности живописать яркий и неверный свет бенгальских огней и атмосферу вечернего праздника.

Эта особенность творческого почерка композитора не осталась незамеченной, и В. Г. Каратыгин, впоследствии, суммируя свои впечатления от музыки Стравинского, очень правильно отмечал, что тот «напряженно ищет звуковой «содержательности» в заведомо внешних приемах письма»⁴.

⁴ В. Каратыгин. Молодые русские композиторы. — «Аполлон», 1910, № 12, стр. 37.

В «Фейерверке» Стравинского многое предвосхищало будущий оркестровый стиль «Жар-птицы», но, пожалуй, еще больше в нем обозначились черты импрессионистской звукописи. Разреженный «воздушный» колорит сплошных *divisi* с яркими вспышками индивидуальных тембров-красок, характерные увеличенные гармонии, местами почти цитатная близость к вступительным тактам популярного «Ученика чародея» Поля Дюка — все это свидетельствовало об явном стремлении композитора, оставаясь верным учеником Римского-Корсакова, вместе с тем освоить и некоторые приемы новой французской музыки. Это было знамение времени.

В русской культуре 1900-х годов проблема импрессионизма, трактованного чрезвычайно расширительно, связывалась с новыми путями искусства.

Через влияние музыкального импрессионизма прошли многие русские композиторы (Черепнин, Василенко, Ребиков, Стравинский).

Правда, импрессионизм понимали долгое время как синоним модернизма вообще. Так, например, говорили об «импрессионизме» фокинского балета, об «импрессионизме» символистских драм Метерлинка, которые тогда широко ставились на сценах частных театров. В. Я. Брюсов искал в импрессионистской эстетике обоснование поэзии русских символистов, истоки «искусства текущего мгновения». Усматривали «импрессионизм» даже в чеховской драматургии. И все же увлечение эстетикой импрессионизма в русском искусстве не было вполне органичным. Осваивались приемы, которые никогда не становились миросозерцанием.

Слишком уж сильны были вековые традиции отечественной культуры, связанные с некоторыми принципиально иными чертами национально-русского мироощущения.

У русских художников (причем не только живописцев) тяга к материи, к цвету, к сочной красочности колорита почти всегда преобладала над любованием световыми рефлексамися воздушной среды. Для классиков французского импрессионизма объемность, пространственность воздушной среды, органичность ее наполнения (например, в «Стоге сена» или в «Поле маков» Клода Моне) были не только средством поэтического обобщения живописных впечатлений, но и максимальным иллюзорным приближением к натуре (в этом смысле импрессионизм — обратная сторона натурализма).

Для русских художников техника пленэрного письма — момент «развешивания» мира, а следовательно, момент «произвола», который в их произведениях всегда нуждался в каком-то оправдании. У Борисова-Мусатова, например, струящаяся зыбкость цветовой фактуры, туманная дымчатость колорита получают обоснование в романтической грезе. Образы его картин ретроспективны, он творит мечту о безвозвратно ушедшем прошлом.

Даже К. Коровин — этот всеми признанный «русский импрессионист» — по-видимому, твердо ощущал, что манящее его воображение изменчивое очарование пленэра — всего лишь доступная глазу поверхность предмета, произвольная игра световых рефлексов на неизменном облике вещей. Поэтому даже

такие его работы, как «Парижские кафе» или «Бульвары капуцинок» не обладают органичностью классического импрессионизма⁵, и в своих поисках колорита он часто приходит к откровенному декоративизму. Яркая, порою нарочито броская, декоративность — в основе колористических завоеваний многих русских художников начала века. Редкие по красоте цветовые сочетания сапуневских натюрмортов, полыхание цветовых масс малявинского «Вихря», мерцающий «свет» цветовых мозаик Врубеля по природе своей почти противоположны колориту пленэрной живописи французоз. И не случайно эти художники инстинктивно искали монументальных форм для построения своих цветовых композиций. Фреска, панно, театральная декорация, особенно последняя, — вот сфера наиболее плодотворного и активного приложения их сил.

Этот характер восприятия и использования колористических импрессионистских приемов в русской живописи имеет много общего и с использованием колористических средств в русской музыке.

Современники называли первый балет Стравинского импрессионистским, усматривая в нем заметные воздействия Дебюсси. Вместе с тем они подчеркивали броскую красочную декоративность этого сочинения, отнюдь не свойственную тонкой прозрачной звукописи оркестра Дебюсси.

Не скрывая своего интереса к музыке французоз, Стравинский заимствует отдельные приемы их оркестрового письма в чисто экспериментальных целях. В его произведениях элементы музыкального импрессионизма нигде не выступают в качестве целостной стилиевой основы творчества. В этом стиле Стравинский не создал ничего самостоятельного. Ведь сходство отдельных интонационных оборотов или гармонических последований «Фейерверка», «Соловья» и даже «Жар-птицы» с музыкальным языком Дебюсси и Дюка еще не свидетельствует об их импрессионистском стиле в целом. Очень показателен в этом отношении первый акт «Соловья», созданный Стравинским еще до того, как он стал участником дягилевской антрепризы. В этом сочинении Стравинский сознательно или бессознательно стремится слить воедино интонационную характерность мелодико-гармонического языка, присущую композиторам «новой русской школы», с типичной оркестровой фактурой Дебюсси. Например, начальные такты «Соловья» (прелюдия) обнаруживают почти буквальное сходство с темой ноктюрна Дебюсси «Облака». Характер оркестровой звукописи, фактура изложения обеих тем чрезвычайно близки, но сходство обманчиво

⁵ К образцам классического импрессионизма мы относим прежде всего живопись Клода Моне и Ренуара и музыку Дебюсси до «Пеллеаса» включительно. В более поздних сочинениях Дебюсси появляются новые стилиевые черты. Что же касается младшего современника Дебюсси — Равеля, то его творчество уже не укладывается в рамки чисто импрессионистского стиля, знаменуя собой исторически следующий этап в развитии французской музыки, подобно тому, как в истории русской музыки современники — Скрябин и Стравинский, а затем Стравинский и Прокофьев — не просто представители разных направлений, но и художники, сформированные разными эпохами.

и исчезает при непосредственном сопоставлении звуковых структур. Тогда в мелодическом рисунке тематических элементов «Соловья» неожиданно проступают интонации, близкие характерным оборотам музыкального языка Мусоргского. Типично французский (почти делибовский) колорит арии Соловья несколько не заслоняет ее явного родства со знаменитой арией Шамаханской царицы. И здесь надо учитывать следующее немаловажное обстоятельство.

Стравинский прошел через искушения «дебюссизма» в то самое время, когда он еще твердо и сознательно придерживался догматов «новой русской школы». «Не надо думать, — писал Стравинский в своей «Хронике», — что симпатии к новым веяниям... настолько завладели мною, что смогли поколебать мое преклонение перед учителями. Суждения, которые я только что высказал (имеются в виду симпатии композитора к французской музыке. — И. В.), зарождались где-то в подсознании, в то время как сознательно я чувствовал непреодолимую потребность встать на ноги в моем ремесле, а добиться этого я мог лишь подчинившись теории, которую исповедовали мои учителя, и, тем самым, — их эстетике»⁶.

Это дало определенный поворот и направление его восприятию французской музыки. Музыка Дебюсси и Равеля, сама во многом обязанная ладогармоническим новшествам Мусоргского и Бородина и оркестровым находкам Римского-Корсакова, помогла молодому Стравинскому по-новому ощутить эту русскую традицию и увидеть ее сквозь призму достижений нового французского искусства.

В сущности творчество Стравинского оказалось непосредственно следующим этапом в развитии музыкальной стилистики «новой русской школы». Стравинский продолжил и переосмыслил реформаторские принципы своего учителя, ибо то, что в искусстве Римского-Корсакова шло от 1880-х годов к 1900-м (от «Снегурочки» к «Китежу» и «Кашею»), неминуемо должно было привести к новому качеству. Объективно же случилось так, что ученик развил более полно, глубоко и органично те стороны русской музыкальной стилистики и национального художественного миросозерцания, заложенные в творчестве учителя, которые оказались наиболее привлекательными для европейцев и прежде всего французоз. Разумеется, здесь сказались и некоторые факторы более общего, внемузыкального значения. В частности, сближение Стравинского с «Миром искусства».

На рубеже веков «Мир искусства» был одним из самых влиятельных и авторитетных художественных кружков в России. К нему тянулись, вокруг него группировались самобытные яркие дарования. Помимо основного состава кружка, объединявшего художников столь разных творческих индивидуальностей, как например, Бенуа и Рерих, Сомов и Кустодиев, Бакст и Добужинский, Остроумова и Серебрякова и т. д., с деятельностью «Мира ис-

⁶ И. Стравинский. Указ. соч., стр. 57.

куства» так или иначе были связаны К. Коровин, Серов, Сапунов, Борисов-Мусатов и многие другие. Деятельность «Мира искусства» была подвижна философем своеобразного просветительства. Кружок претендовал на то, чтобы познакомить русское общество с шедеврами мирового искусства и укрепить в его сознании понятие истинной красоты. Но само это понятие красоты было принципиально чуждо современности. Возрождая и культивируя, например, русскую старину, «Мир искусства» как бы выражал свой протест против русской действительности 1900-х годов. А. Эфрос метко назвал это «универсальным бегством от российской действительности 900-х годов, пассивной добродетелью отрицания режима». «Очертания красоты и привлекательности, — писал он, — припало одно бывшее. История вдруг лишилась теней и пятен. Все в ней стало казаться приманивающим: хмурое величие славяно-варяжских мифов, крепкая забавность Московии Олсари и Герберштейна, вдохновенное самодурство Петра — Елисаветы, тяжелое цветение Великой Екатерины, тончайшая красота ампира Александра Павловича и даже мерный топот того солдатского марша, который отбивала Россия при Николае. У начала «эпохи реформ» формула прекрасного почиталась логически исчерпанной, чтобы, миновав пятидесятилетие, встретиться с реминисценциями, копиями и стилизациями тех же эпох у мастеров «Мира искусства»⁷.

Разумеется, нельзя не видеть в этом принципиальном ретроспективизме известную ограниченность мирискуснической эстетики. Но, одновременно, не следует и забывать о том, что эта стилевая тенденция в творчестве мирискусников была исторически обусловленной и имела ярко выраженную антибуржуазную направленность. «Величавое русское художественное прошлое, — писал Б. В. Асафьев, — выросло буквально на наших глазах — на глазах современников этой якобы «ретроспективности», — освобожденное от равнодушия тех, [...] кто вместе с вырубанием «вишневых садов» замазывал дивные фрески, записывал древние иконы, искажал пристройками строгие, умные пропорции величавых зданий и т. д. и т. д. — все во имя «полезности»⁸. Именно против этого «практицизма» и казенного прозаизма капиталистической действительности, в равной мере чуждой, враждебной и человеку, и искусству, яростно восставали мирискусники. В свое время Мусоргский — страстный поборник национальных художественных традиций — призывал художников не терять времени, «пока не всю Россию исколовратили чугунки». Во времена Бенуа развитие капитализма в России сделало значительный шаг вперед. В условиях наступления этой новой обезличивающей цивилизации капиталистического города, Бенуа призывал свято беречь красоту, «воспитывать в людях культ этого бережения» и верить в то, что, покуда существует человечество, этот чистый источник радости не иссякнет. «Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, на «железные дороги, телеграфы и телефоны», на

всю современную жестокость и пошлость, — писал Бенуа в открытом письме Д. Мережковскому, — для нас мир все еще полон прелести, а главное, полон обещаний. Не все еще — полотно железной дороги, не все — мостовая: кое-где еще растет трава, сияют и пахнут цветы. И среди этих цветов — главный и самый таинственный, самый чарующий, самый божественный — искусство»⁹.

В этих настоячивых утверждениях самоценной значимости искусства иногда склонны видеть идею «искусства для искусства». Думается, это не совсем верно. Слишком уж большое значение придавали мирискусники нравственному, облагораживающему воздействию красоты. Из стремления сохранить, а отчасти и воскресить красоту прошлых эпох, родилось типичное для них «искусство об искусстве», и не случайно именно из этой среды вышли такие замечательные историки искусства как А. Бенуа и И. Грабарь.

«Мир искусства» создал свою школу профессионального мастерства, в которой пристальный и постоянный интерес к русскому изобразительному искусству предшествующих столетий органически сочетался с освоением творческого опыта современной зарубежной живописи. Стилизаторские тенденции этой школы во многом объясняют стремление мирискусников к синтетическим формам искусства. На творчестве Бенуа, Сомова, Бакста и других художников этого направления лежала печать какого-то прикладного мастерства. Они постоянно искали выходы в смежные искусства. Книжная графика и театральная декорация — вот области, где достижения мирискусников трудно переоценить. Поэтому живопись Бакста, Рериха, Бенуа, Головина и других оказалась столь неотъемлемой и органической частью будущих «русских сезонов» в Париже. И все же, «Мир искусства» — это не только (и не столько) определенное стилевое направление в истории отечественного изобразительного искусства, но прежде всего, широкое культурное движение, оказавшее непосредственное воздействие на многие области русского искусства, в частности и на русскую музыку. Петербургские «Вечера современной музыки» по праву считались своеобразным музыкальным филиалом «Мира искусства». Дух просветительства и пропаганды современного русского и зарубежного искусства, царивший на концертах этого музыкального кружка, создавал ту общественную и художественную атмосферу, в которой формировались вкусы и склонности нового поколения русских композиторов и музыкальных деятелей (Стравинский, Прокофьев, Мясковский, Асафьев и др.).

Много лет спустя, Б. В. Асафьев, оценивая историческое значение деятельности «Мира искусства», справедливо подчеркивал: «Выступление группы «Мира искусства», если откинуть публицистические крайности или субъективно вкусовые «любви» отдельных сочленов к такому-то строю художественного мышления и нетерпимость к остальным, шло прежде всего [...] под лозунгом борьбы против всякого сорта «провинциальной ограниченности» — за высокую

⁷ А. Эфрос. Профили. М., 1930, стр. 141.

⁸ Б. Асафьев. Мысли и думы. Русская живопись. Л.— М., 1966, стр. 45.

⁹ А. Бенуа. Письмо художника А. Б. к Д. С. Мережковскому. — «Новый путь», 1903, № 2, стр. 157.

художественную культуру, как за то, без чего не может существовать искусство, как идейная ценность¹⁰. Главное же то, что, несмотря на присущий мир-искусникам известный эстетизм, с которым они третировали социальные мотивы творчества передвижников и демонстративно противопоставляли самодостаточный «мир искусства» миру будничной жизни, в своей практической деятельности (организация выставок, издание журнала) мирискусники отнюдь не пренебрегали социальными и общественными интересами современной им русской действительности. Они отлично сознавали и очень трезво оценивали значение того культурного дела, которому призваны были служить в условиях важнейшего исторического момента, переживаемого всей страной. Именно эта общественная культурно-просветительная деятельность «Мира искусства» снискала ему любовь и уважение среди представителей молодого поколения русской художественной интеллигенции. Молодой Стравинский был в их числе. Он познакомился с Бенуа и Дягилевым через посредство своих друзей и организаторов «Вечеров современной музыки» — Покровского, Нувеля и Нурока.

Эстетика «Мира искусства» стала для начинающего композитора еще одной точкой зрения, с которой он переосмыслил заветы учителя и свое отношение к французской музыке.

В истории русской музыки трудно найти другой пример такого органического синтеза художественных устремлений, такого единомыслия, такого целенаправленного сотрудничества, какое установилось между Стравинским и организаторами и участниками «русских сезонов».

В судьбе молодого композитора это сыграло принципиальную и решающую роль. Принимая первые заказы Дягилева, Стравинский вольно или невольно опять сделал выбор и, связав свое творчество с парижской антрепризой, занял определенное место в расстановке художественных сил России накануне первой мировой войны.

Здесь мы вынуждены коснуться некоторых общих вопросов общественно-политической и культурной жизни России в период после поражения революции 1905 года.

В тот момент, когда Стравинский впервые заявил о себе как композитор, Россия переживала тяжелые дни. Революция была потоплена в крови. На страну опустилась глухая ночь столыпинской реакции.

Для многих представителей русской либеральной интеллигенции поражение революции 1905 года и последовавшая за ней политическая реакция означали трагическое крушение общественных иллюзий. «Переоценка ценностей», начавшаяся на рубеже веков, в этих условиях приобретала иной оттенок, она посягала на самые незыблемые традиции и основы национального мировоззрения.

В центре проблем, волновавших художественную интеллигенцию России, по-прежнему находилась проблема судеб национальной культуры, но теперь

она еще более неразрывно, чем до 1905 года, связывалась в представлении русских художников с кардинальным вопросом эпохи — отношением к революции. Теперь более, чем когда-либо, междоусобная борьба вкусов, художественных тенденций и эстетических школ с неумолимой закономерностью направлялась в единое русло социально-политической борьбы. Русские художники решали вопрос, какое место они могут и должны занять в русской революции. Немногие, подобно Максиму Горькому, решительно связали свою творческую судьбу с исторической судьбой самого передового революционного класса. Для очень многих решение созревало в мучительной духовной борьбе с привычными представлениями, с самим собой, с собратьями по искусству. Так занял свое место в революции Александр Блок. Но, разумеется, существовала определенная часть русской интеллигенции, которая отвергала революцию, либо становясь на путь открытой идейной борьбы с ней, либо стремясь уйти от волнений и тревог общественной жизни в область чистого художественного творчества. Время, наступившее вслед за поражением революции, стало свидетелем глубокого идейного кризиса, который так или иначе затронул все стороны духовной жизни русского общества. Здесь были страх и смятение перед неумолимым натиском истории и лихорадочные поиски новых истин, способных укрепить пошатнувшиеся основы мировоззрений; разочарование и утрата интереса к событиям и фактам социально-общественной жизни и откровенное попрание революционно-демократических идеалов. Здесь вызревало глубоко-упадочное искусство русского декаденса с его апокалиптическими образами и идеями конца света. Здесь удобрялась почва для политического ренегатства и воинствующей безыдейности русского либерализма, на которой взойшли печально известные «Вехи» — «энциклопедия ренегатства», — по меткому определению Ленина.

Волна сомнений захлестнула даже часть марксистской интеллигенции. В 1908 году Богданов, Базаров, Юшкевич, Луначарский и др. предприняли попытку пересмотреть философские основы марксистского учения («Очерки по философии марксизма» под редакцией Н. Бердяева, заслужившие отповедь в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм»).

Все это бесспорные факты истории. Но не следует считать их единственным мерилом и показателем духовной жизни русской интеллигенции в период между двумя революциями.

И лучшее тому доказательство — активизация художественной жизни и творчества вопреки недолгому и вынужденному затишью политической жизни.

В 1908 году даже на страницах такого эстетского журнала как «Золотое руно» можно было прочесть следующие весьма симптоматичные строки: «Да, мы переживаем не только революцию, но и возрождение. В этом сложность и трудность задач нашего времени. В этом наша слабость, но тут же и наша надежда. Возрождение с его личным началом, с его стремлением к наслаждениям, с национальным самосознанием, возрождение с его дерзающей, вырвавшейся из традиционной условности моралью, возрождение с его широтой

¹⁰ В. Асафьев. Мысли и думы. Русская живопись. Л.—М., 1966, стр. 42.

вопросов философских и научных — вот, что заблестало, и вот, что мучает мысли, и мечется ум, вот, что мешает беззаветно сосредоточиться на политическом освобождении [...]. Настал праздник искусства. И не во-время, и неожиданно»¹¹. А годом позже Бенуа, описывая первый парижский сезон русского балета, с еще большей силой подчеркивал огромное общественное значение успехов русского искусства для отечественной культуры: «Каждый участник «русского сезона»... чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее, что есть русского, самую свою большую гордость, и что нельзя ему посрамить этот наладу: русскую духовную культуру, русское искусство, после того, как посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность»¹².

1905 год был кульминацией широкого общественного движения конца 1890-х — начала 1900-х годов, он, по выражению В. И. Ленина, «навсегда похоронил патриархальную Россию». Но вместе с тем, многие коренные вопросы социальной, политической, экономической и духовной жизни русского общества остались не разрешенными. Все понимали, что это отнюдь не конец, а всего лишь начало. Общественный подъем был сломлен реакцией, но внутреннее напряжение едва ли не возросло. Духовная жажда осталась неутоленной, и силы искали выхода. В этой обстановке искусство представлялось многим деятелям русской культуры единственно доступной сферой приложения сил, где могли найти выход стремления художественной интеллигенции к творческому созиданию. Начавшийся на рубеже веков могучий процесс обновления искусства приобретал в этих условиях особое значение. В искусстве видели убежище духа, где художник может ощутить свою свободу, может стать деятельным — следовательно, может победить. И наряду с пораженческими тенденциями заката культуры, вселенскими идеями духовного преображения человечества и патриархальной романтикой увядания, рождалось новое искусство — деятельное, молодое, крепко стоящее на земле, хотя и подверженное крайностям ложной бравады, всепоглощающего новаторства и чистого формо-творчества, но уже нащупывающее выход в энергии созидания.

В 1910-х годах громко и настойчиво зазвучали голоса Маяковского и Хлебникова, Мейерхольда и Фокина, Стравинского и Прокофьева, Петрова-Водкина и Кончаловского. Это новое поколение художников искало в искусстве четких конструктивных решений. Их поразительная творческая активность была вызвана к жизни самой эпохой. Дух революционных преобразований, которым вполне или невольно было проникнуто их искусство, находил свое реальное воплощение в материале самого искусства. Здесь было и ложное новаторство, и поверхностное увлечение крайними формалистическими приемами. И тем не менее за всем этим чувствовалось революционизирующее воздействие эпохи, обратившей искусство к столь активной деятельности, и историческая не-

обходимость для самого искусства пройти через этот этап. Поэтому очень многое из того, что было найдено в те годы, легло в основу искусства новой социалистической эпохи.

В 1910-х годах самый факт созидания и обновления форм искусства связывался многими художниками с проблемой спасения национальной культуры в условиях грядущих социальных потрясений. Для ряда художников этот процесс имел твердую реальную основу. Так, например, Блок видел единственный путь сохранения русской культуры в приобщении к ней широких народных масс. Его волновала проблема взаимоотношений интеллигенции и народа. Он искренне завидовал Максиму Горькому, в котором видел подлинно народного писателя. Его мучила мысль о том, что исторически сложившийся разрыв между народом и интеллигенцией неминуемо обречет последнюю на верную и бесславную гибель.

Бенуа, Дягилев и другие представители «мирискуснического» направления видели путь к спасению русской культуры в приобщении ее к европейской. Еще на заре своей деятельности — в конце 90-х годов — Дягилев мечтал о том, чтобы объединить художественные силы России и «как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства»¹³. Осуществить эту мечту Дягилеву удалось спустя лишь десять лет.

Осенью 1906 года Дягилев привез в Париж выставку «Два века русской живописи и скульптуры» и с блеском экспонировал ее в двенадцати залах «Осеннего салона». Успех выставки превзошел все ожидания, а включенные в экспозицию тридцать пять старинных русских икон письма Новгородского, Московского и Строгановского, буквально свели французов с ума. В следующем, 1907 году Дягилев организовал при русской выставке «Осеннего салона» пять концертов русской музыки (от Глинки до Скрябина), а в 1908 году привез в Париж целиком «Бориса Годунова» в постановке Санина, с Шаляпиным в заглавной роли.

Примерно к этому же времени отпосились и первые попытки молодого балетмейстера М. М. Фокина реформировать русский балет. Бенуа, который очень высоко ценил талант Фокина, стал подумывать о создании русской балетной труппы за рубежом. Он разделял и поддерживал новаторские идеи Фокина о балете, как искусстве больших чувств и помыслов, и прямо говорил, что «хотелось бы иметь для балета то, что для русской драмы создал Художественный театр»¹⁴. Это послужило толчком к организации первого сезона русского балета в Париже.

Успехи новой русской живописи на всемирных выставках и русской музыкальной классики в Париже отвечали идейно-художественным стремлениям «мирискуснической» антрепризы Дягилева поднять национальный престиж

¹¹ Е. Аничков. Последние побеги русской поэзии.— «Золотое Руно», 1908, № 2, стр. 51.

¹² А. Бенуа. Художественные письма.— «Речь», 19 июня 1909 г.

¹³ Письмо С. И. Дягилева к А. Н. Бенуа от 20 мая 1897 года. Цит. по кн.: А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, стр. 25.

¹⁴ А. Бенуа. Художественные письма.— «Речь», 18 июля 1910 г.

России во всем мире. Отсюда тот небывалый подъем, с которым проходили русские спектакли в Париже.

В июне 1909 года Бенуа писал: «Не Бородин, и не Римский, и не Шаляпин, и не Головин, и не Рерих, и не Дягилев были триумфаторами в Париже, а вся русская культура, вся особенность русского искусства, его убежденность, свежесть и непосредственность, его дикая сила»¹⁵.

В то время французский музыкальный театр и особенно французский балет переживали период упадка. Париж охотно предоставлял сцены своих театров гастролерам всех стран. Спектакли нового русского балета с их органическим слиянием танца, музыки и живописного оформления перевернули устоявшиеся взгляды на балет как второсортный развлекательный жанр искусства.

Однако русские музыкальные сезоны были прежде всего «выставкой достижений», и поэтому момент экспозиции, определенной подачи материала с учетом или, точнее, с расчетом на европейские вкусы играл отнюдь не последнюю роль.

О характере и задачах подобной преднамеренной экспозиции Дягилев высказывался еще в связи с устройством первой выставки русской живописи за рубежом: «...я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее, и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе»¹⁶.

Та же «чистка», тот же «антологический принцип» отбора русских «музыкальных самобытностей» часто в ущерб художественной целостности произведений (вспомним весьма характерный конфликт между Дягилевым и Римским-Корсаковым в связи с постановкой «Садко») вносил и поддерживал в европейском восприятии русского искусства оттенок экзотики. Возможно, Дягилев и сам порой признавал непригодность русской классики для подобной произвольной экспозиции. Постановка же русских опер целиком оказывалась явно перепутабельной. Даже «Борис Годунов» Мусоргского с Шаляпиным в главной роли и при полных сборах не смог окупить всех произведенных затрат.

Наиболее безболезненно изымались из опер балетные номера, и в исполнении лучших хореографических сил русского балета (Павлова, Карсавина, Фокин, Нижинский и др.), неизменно имели шумный успех. После же триумфа в сезоне 1909 года «Половецких плясок» из «Князя Игоря» Бородина в смелой новаторской постановке М. Фокина Дягилев уже не сомневался, что балет — единственно приемлемая форма музыкально-театрального представления для Парижа.

Попытка «составить» балет из танцевальной музыки различных русских композиторов («Египетские ночи»), хотя и имела успех у парижан и получила



Ж.-Э. Бланш.
Портрет Игоря Стравинского. 1918 год.

¹⁵ А. Бенуа. Художественные письма. — «Речь», 19 июня 1909 г.

¹⁶ Из письма С. П. Дягилева к А. Н. Бенуа. Цит. по кн.: А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, стр. 25.

посторженный отзыв в статье А. Бенуа¹⁷, все же не могла оставить Дягилева вполне удовлетворенным. Нужен был новый русский балет, как самостоятельное органическое целое, специально написанный для «сезонов» в Париже с учетом требований и запросов Дягилевской антрепризы: по-русски самобытно, современно, и, главное, лаконично (не более часа времени).

Так родилась идея русской хореографической сказки для Парижа, воплощением которой стала «Жар-птица» Стравинского.

Но прежде чем приступить к изложению обстоятельств и фактов, которые сопутствовали появлению на свет первого балета Стравинского, мы позволим себе немного забежать вперед и подвести некоторый общиисторический итог «русским сезонам» в целом. Это необходимо и для того, чтобы попытаться определить их значение и место в русской культуре тех лет, и для того, чтобы яснее представить себе идейно-художественное направление раннего творчества Стравинского. Парижские «сезоны» в целом оправдали надежды и мечты их организаторов. Русское искусство и прежде всего музыка никогда не знали такого поистине мирового признания.

«Русские сезоны» решительно обновили музыкально-театральную жизнь Парижа, пробудив у французских композиторов живой интерес к балетному жанру. Спектакли дягилевской труппы способствовали возрождению балета в ряде стран (в частности, в странах Латинской Америки).

По справедливому замечанию А. В. Луначарского, именно в начале 1900-х годов, «Русская музыка стала совершенно определенным понятием, включающим в себя характеристику свежести, оригинальности и прежде всего огромного инструментального мастерства»¹⁸.

Вместе с тем, в России отношение к дягилевской антрепризе было двойственным. Успехам русских артистов радовались и одновременно не вполне доверяли. В глазах соотечественников участники «сезонов» были и национальной гордостью России и ее добровольными «эмигрантами». Признавали огромные заслуги Дягилева в деле пропаганды русского искусства и в тайне не могли простить того, что делает он это благородное дело где-то «на стороне», и в устные и печатные высказывания современников нередко закрадывалось сомнение, о славе ли отечества или о своей собственной печется этот «тепличный антрепренер» и не приносит ли святое русское искусство в жертву французским и прочим заграничным снобам.

Сомнения и восторги отечественной критики имели свои основания. При всех бесспорных достоинствах у парижской антрепризы Дягилева были и

уязвимые стороны. В частности, над ней незримо витал дух специфически-буржуазного «делового предприятия», который так шокировал и возмущал передовую часть русской художественной интеллигенции (см. «Письма» из Парижа А. В. Луначарского). Но разумеется, дело никак не ограничивалось личными склонностями Дягилева или его безграничным честолюбием, в котором так охотно упрекали организатора «русских сезонов».

Уязвимые стороны дягилевского предприятия обусловлены исторически и коренятся в причинах более глубокого идейного порядка.

Представляя за границей современную русскую культуру, участники дягилевской антрепризы уже тогда, в предвоенный период, были оторваны от живой и непосредственной действительности России. Они пытались улавливать общественные «флюиды», старались держаться в курсе событий, происходящих на родине, но по существу продолжали оставаться сторонними наблюдателями. Они были бесконечно далеки не только от идей и образов революционной борьбы русского пролетариата, воспетых Максимом Горьким. Они не знали и тех жестоких мук и терзаний, которые испытал Александр Блок, ища своего места в разгорающейся борьбе. Организаторы парижской антрепризы видели свой общественный долг в чисто эстетической деятельности, целиком устремленной в область художественного творчества. Конечно, в известных пределах, это тоже была попытка найти «выход» из жестокого духовного кризиса (Дягилев, Бенуа и Фокин заговали «сезоны» в пору реакции) и обрести возможность самоутверждения в непреходящих «вечных» ценностях русской национальной культуры. А. В. Луначарский был глубоко прав, когда, характеризуя дягилевские сезоны, говорил о художественном творчестве, расцветшем «на убогом фоне русской общественной жизни, быть может, отчасти даже в силу стеснения всякого другого творчества»¹⁹. Разумеется, Дягилеву вряд ли удалось бы добиться чего-либо подобного в условиях рутины и казенщины императорской сцены, да и сама беспокойная общественная жизнь России после 1905 года не давала возможности для такой исключительной и отрешенной сосредоточенности на собственно художественных проблемах. Вместе с тем, благоприятные «заграничные условия» были одновременно и очень искусственными.

Этот «палладиум духовной русской культуры», этот ревниво охраняемый «мир русского искусства», благообразно вывезенный за границу, подальше от волнений и тревог русской общественной жизни, отметил всех причастных к нему художников особой печатью.

Самобытное русское искусство Стравинского, Фокина, Карсавиной, Бенуа и других участников «сезонов» творилось в своеобразной «духовной изоляции». Активная творческая жизнь этих художников протекала, по существу, вдали от родины: в Париже и Лондоне, Берлине и Монте-Карло. В России бывали проездом, отдельные артисты труппы приезжали туда «на гастроли». Так

¹⁷ «В час времени можно было прослушать очень и очень изысканную антологию русской музыки, сделанную с таким подбором, так мастерски связанную (и в смысле сюжета, и в смысле чисто звуковым), что непосвященным не пришло бы в голову, что они слышат творчество самых разнохарактерных и даже разновременных авторов» (была использована музыка Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова и Танеева.— И. В.).— «Речь», 25 июня 1909 г.

¹⁸ А. Луначарский. Театр и революция. М., 1924, стр. 329.

¹⁹ А. Луначарский. Театр и революция. М., 1924, стр. 330.

незаметно утрачивались непосредственные связи с отечественной культурой, которую призвана была представлять за рубежом русская антреприза в Париже.

Судьба «русских сезонов» по-своему трагична и поучительна. Прославив отечественное искусство в Европе, заставив говорить о нем весь мир, участники «сезонов» постепенно рассеялись по свету и многие из них так и не сумели отыскать путей на родину. Эта печальная, но, увы, закономерная эволюция была отражением тех неразрешимых идейно-художественных противоречий, которые гнездились в самих основах дягилевского предприятия: задачи антрепризы с самого начала не соответствовали условиям ее существования. С годами это противоречие углублялось. В итоге, знаменитый «Русский балет Сергея Дягилева» перестал представлять искусство России. Но все это произошло позднее, в 20-е годы. А тогда, на пороге первой мировой войны, когда Стравинский только еще вступал в жизнь русского искусства, дягилевское предприятие переживало пору блистательного расцвета. Первые «сезоны» были красноречивым свидетельством общего духовного подъема, переживаемого русской культурой накануне великих исторических свершений. Игорь Стравинский был «звездой» антрепризы. Он был молод, полон сил и дерзких замыслов. Он принадлежал своему времени и весь был проникнут новаторским духом тех художественных завоеваний, которыми вправе было гордиться русское искусство начала XX века.



«ЖАР - ПТИЦА»

Замысел «Жар-птицы» не принадлежал Стравинскому. Балет был заказан ему, когда либретто было уже готово. Как уже говорилось, идея балета возникла в среде художников, театральных и литературных деятелей, причастных «Мир-у искусства» и так или иначе связанных с парижской антрепризой Дягилева. По свидетельству Бенуа, в поисках сюжета и разработке фабулы «Жар-птицы» принимали участие, помимо него самого, балетмейстер М. М. Фокин, литератор П. П. Потемкин, известный знаток древнерусской словесности писатель А. М. Ремизов, художники А. Я. Головин и Н. Ф. Стеллецкий.

М. Фокин в своих «Мемуарах» так рассказывает о возникновении замысла балета: «Не хватало балета из русской жизни или на тему из русской сказки. Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжеты. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх).

Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и вместе с тем наиболее подходящее

для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, которая бы целиком подошла к балету. Я видел, соединить различные народные сказки и сочинил по ним балетное либретто»¹. *Ремизов*

То, что Дягилев, Фокин и Бенуа остановили свой выбор именно на этом «самом фантастическом» образе русской народной сказки, конечно, нельзя объяснить лишь нежеланием повторять уже воплощенные в музыке сказочные образы. Идея и замысел «Жар-птицы» отмечены характерными чертами «мирискуснической» эстетики и демонстрируют принципиально новый подход к фольклору.

Если художники 1860—70-х годов черпали в русском фольклоре сведения о реальной жизни («Нам сказки важны всего более как материалы для характеристики народа»², утверждал Добролюбов), видели в искусстве средство «не познакомиться, а побрататься» с народом (Мусоргский), то многие художники нового поколения и прежде всего представители «Мира искусства» в целом были чужды этой традиции.

Исторические судьбы народа, сам социально-исторический процесс, в ходе которого меняется жизнь страны, а народ переживает сложные, подчас трагические коллизии («Псковитянка» Римского-Корсакова, «Борис» и «Хованщина» Мусоргского, «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» Сурикова), остаются вне поля зрения этих художников. В национальной истории и в национальном фольклоре они ищут и всячески подчеркивают «непреходящее», те постоянные черты, которые устояли перед натиском истории, как выражение неизменной национальной сущности. Отсюда интерес не к непосредственным реальным событиям какой-либо исторической эпохи, а к их обобщенному отражению в приметах быта, обрядах, обычаях и нравах, присущих данному времени. Такой подход к воплощению национального стиля в искусстве приводил к фиксации отдельных, как бы внутренне-замкнутых явлений. Способность «остановить» любой миг жизни материального мира, равно как извлечь произвольно избранное звено (эпоху) из цепи исторического процесса и запечатлеть их в произведениях искусства со всей красочностью, сочностью и чувственной достоверностью — одна из наиболее важных черт «мирискуснической» эстетики. С нею тесно связан и пристальный интерес к собственно художественной стороне фольклора.

Разумеется, народное творчество было неизменным источником вдохновения и в русском искусстве прошлого века, но одновременно и может быть в первую очередь, оно было, как уже говорилось, источником познания разных сторон жизни (история, этнография, психология, философия и т. д.). Поэтому фольклор чаще всего оказывался материалом для художественной обработки и привлекался как средство характеристики конкретных явлений действитель-

ности. В русских сказках художники черпали сюжеты картин. Композиторы превращали русские песни в темы симфоний или вводили их в оперу паряду с арией и другими оперными формами.

В творчестве многих художников начала XX века возникает новое отношение к фольклору. В их произведениях впервые фольклор предстает как самостоятельный обособленный «мир искусства» со своей самобытной эстетикой и стилистикой. Именно художественная специфика народного творчества, будь то сказка, песня, лубок или старинный орнамент, становится предметом специального изучения. Отсюда рождается типично «мирискусническая» тенденция — стремление воссоздать в профессиональном творчестве общие стилевые качества народного искусства.

Активное, действенное начало народной сказки, которая несмотря на волшебный сюжет всегда несет в себе глубокое морально-этическое содержание — всеми сложившиеся представления о борьбе правды с кривдой и об обязательном поражении последней (что нашло отражение в картинах В. Васнецова и операх-сказках Римского-Корсакова), мало привлекает новое поколение художников. Сюжет сказки не занимает их воображения, зато отдельные сказочные образы — создания изощренной народной фантазии, которые прекрасны сами по себе, не как символы реальных человеческих характеров, а как самоценные произведения народного гения — вызывают неизменное и искреннее восхищение. В изобразительном искусстве подобный подход к воплощению сказочных образов находит выражение в творчестве Стеллецкого, позднее Голяcharовой. В музыке до Стравинского он намечается в симфонических миниатюрах Лядова.

Увлечение народной фантастикой в 1900-е годы у определенной части русских художников нередко принимало характер протеста против натурализма и выражало тоску по эстетическому идеалу, которого не было ни в окружающей действительности, ни в тех произведениях искусства, которые со статической точностью отражали явления этой действительности. В этом смысле весьма показательны следующие строки из писем Лядова к друзьям: «Дайте сказку, дракона, лешего, дайте — чего нет, только тогда я счастлив»³. И еще: «В искусстве я хочу есть жареную райскую птицу»⁴.

Пожалуй, образ Жар-птицы и был той дивной райской птицей, которую надлежало выловить из многочисленных собраний русских народных сказок, и удержать, «остановить прекрасное мгновение» и насладиться им досыта.

Пафос созерцания лежал в основе подобного эстетического видения сказочного образа и именно потому балет, с его способностью останавливать время и как бы развешивать художественный образ в пространстве, стал излюбленным жанром «мирискуснической» в своем существе антрепризы Дягилева.

¹ М. Фокин. Против течения. Л.—М., 1962, стр. 254.

² Н. Добролюбов. Собрание сочинений, т. 1. М., 1934, стр. 429.

³ Цит. по кн.: Н. Запорожец. А. Лядов. М., 1948, стр. 50.

⁴ Там же.

Фокин сразу почувствовал, какие новые богатые возможности таит образ чудесной птицы для живописно-пластического воплощения. Но сюжета, в котором бы Жар-птица играла главную роль, ему найти не удалось.

В антологии Афанасьева Жар-птица — проходящий, мимолетный образ. Ни в одной из сказок Жар-птица не действует самостоятельно. Известно лишь, что живет она в золоченой клетке во владениях какого-нибудь заморского царя и, летая на воле, любит клевать золотые яблочки. «Перья Жар-птицы блистают серебром и золотом (...), глаза светятся как кристалл, а сидит она в золотой клетке. В глубокую полночь прилетает она в сад и освещает его собою так ярко, как тысяча зажженных огней»; одно перо из ее хвоста, внесенное в темную комнату, может заменить самое богатое освещение; такому перу, говорит сказка, цена ни мало, ни много — побольше целого царства, а самой птице и цены нет!»⁵.

Фокин сочинил либретто, используя отдельные образные мотивы различных сказок. Помимо широко известных сказок об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке, о Кашее Бессмертном и Царевне Ненаглядной Красе, Фокин заимствовал мотив ночных игр и хороводов зачарованных царевен из сказки «Ночные пляски», в которой двенадцать дочерей вдового короля уходят каждую ночь в царство заклятого царя и танцуют до утра в роще, где растут золотые цветы. Но хотя в либретто введен традиционный образ Ивана-царевича, который, охотясь за Жар-птицей, проникает в Зачарованный сад, встречает прекрасную Царевну, мужественно противостоит злым чарам Кашея и, наконец, с помощью Жар-птицы находит Кашееву смерть — все это лишь фон, сюжетная канва, для того, чтобы художественно оправдать длительное созерцание волшебных владений Кашея со всеми его чудесами, над которыми безраздельно царит образ ослепительно-прекрасной птицы. Известная картинность и живописная созерцательность заложены в самом либретто, и это оказало несомненное воздействие на характер музыкальной драматургии.

Первоначально общим желанием дягилевского кружка было поручить писать музыку к балету А. К. Лядову. В его тяге к русской сказочности, в его свежих и остроумных симфонических картинках — «портретах» народно-фантастических образов («Баба Яга», «Кикимора») Дягилев почувствовал нужного ему художника.

Общеизвестно письмо Дягилева к Лядову с официальным предложением написать музыку к «Жар-птице», где он называет Лядова «первым, самым интересным и самым свежим музыкальным талантом»⁶.

«Лядов приехал, — вспоминает Фокин, — ознакомился с сюжетом и очень заинтересовался. Он взял либретто. Мы стали ждать, как эта сказка превратится



А. Бакст. Жар-птица.
Эскиз костюма, 1917—1920 годы?

⁵ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I. М., 1865, стр. 512—513.

⁶ Письмо С. П. Дягилева от 4 сентября 1909 года. Цит. по кн.: «Ан. К. Лядов». Пг., 1916, стр. 61.

к музыкальные картины самого русского из русских композиторов того времени. Декорации и костюмы были заказаны А. Я. Головину, волшебнику красок и знатоку старорусского стиля»⁷.

Однако по истечении трех месяцев Лядов вернул либретто. Может быть, его смущали сроки: балет должен был идти в парижском сезоне 1910 года. Бенуа в своих «Воспоминаниях о русском балете» указывал, что некоторое время над музыкой «Жар-птицы» работал и Н. Н. Черепнин, с которым Бенуа и Фокина уже связывала совместная работа над балетом «Павильон Армиды». Но и он постепенно охладел к идее балета, и образы Кашеевых владений нашли отражение в его программной симфонической картине «Зачарованное царство».

Время шло, а Фокин и Дягилев все еще не видели композитора, способного воплотить их замыслы. Правда, Дягилев, который не упускал из вида ни одного из появляющихся в русском искусстве молодых дарований, знал Стравинского. Последний, примерно, в то время начал бывать у Бенуа и вскоре близко сошелся с художественным кружком.

«Одним из связующих звеньев меж нами,— вспоминает Бенуа,— была, помимо музыки, любовь Стравинского к театру и его интерес к пластическим искусствам.

В отличие от большинства музыкантов, которые обычно вполне равнодушны ко всему, что выходит за пределы их сферы, Стравинский глубоко интересовался живописью, архитектурой и скульптурой»⁸.

В то время молодой композитор был занят сочинением оперы «Соловей» по мотивам сказки Андерсена, и мысль привлечь его к созданию «Жар-птицы» еще не приходила Дягилеву в голову. Решение заказать музыку Стравинскому созрело сразу же после концерта, на котором исполнялся «Фейерверк».

Музыка «Фейерверка» поразила воображение Фокина и Дягилева. Они почувствовали в ней редкую способность Стравинского заставить слушателя напряженно следить за почти зрительно-осязаемой игрой тембров и вносить динамический элемент в процесс музыкального созерцания. Это, как нельзя лучше, отвечало всему образно-эстетическому строю задуманного балета.

«У публики «Фейерверк»... не имел успеха,— пишет Фокин.— Но и Дягилева и меня захватила эта музыка. Там было как раз то, чего я ждал для «Жар-птицы». Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо было для огневого образа в балете.

Элемент звукоподражания, свойственный таланту Стравинского, шипение и свист — все это оставило равнодушными слушателей и все это взволновало нас с Дягилевым. Он заказал музыку Стравинскому и вскоре началась наша первая и интереснейшая совместная работа с новым композитором»⁹.

⁷ М. Фокин. Указ. соч., стр. 255.

⁸ A. Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1941, p. 302.

⁹ М. Фокин. Указ. соч., стр. 256.

Дягилев и Фокин не ошиблись в своем выборе. Стравинскому действительно удалось создать «огневой образ» в музыке балета, исходя из тех структурных принципов, которые впервые были им найдены в партитуре «Фейерверка».

Стравинский привлекался к созданию балета отнюдь не в качестве испытанного знатока русского музыкального фольклора (не как Лядов!). Дягилев поверил в его редкий дар музыкального живописца, способного с чувственной, почти зримой достоверностью запечатлеть в музыке и таинственный сумрак волшебного сада Кашея, и ослепительный свет, реющий в ночи, — Жар-птицу, сверкающую золотым оперением. Дягилев и Фокин уловили то неповторимо индивидуальное свойство музыкального таланта молодого Стравинского, которое метко охарактеризовал Б. В. Асафьев, сказав: «Фейерверк — стихия Стравинского...» И хотя драматургия балета, казалось бы, строится на типичном (для волшебного сюжета) противопоставлении мира фантастического миру человеческому (Кашей Бессмертный — Иван-царевич) и формально победа остается за последним, в музыкальном содержании балета дело обстоит иначе. По справедливому наблюдению Асафьева, музыка Стравинского поведала нам сказку о «борьбе» двух начал внутри фантастического мира: мертвящей, «пригибающей к земле» силе злых чар Кашея и трепетной «стихии ветра и огня», олицетворением которой была Жар-птица. Иван-царевич и Царевна Ненаглядная Краса по существу лишь наблюдают за соревнованием этих двух сил, приводящим к естественной и сильной кульминации — Цоганому плясу Кашеева царства, который знаменует победу динамического начала, заключенного в образе Жар-птицы. Так в центре внимания композитора оказались не народно-бытовые образы, а самое фантастическое создание русской народной сказки. Чудесная Птица превратилась в главную героиню балета.

Жар-птица — новый фантастический образ в русском музыкальном театре. Она мало напоминает сказочных героинь, созданных в операх Римского-Корсакова. Мудрая Царевна Лебедь, нежная Волхова, наивная Снегурочка и даже жестокосердная Кашеевна суть человеческие характеры. Фантастические образы Римского-Корсакова овеяны поэзией романтической эстетики. Их принадлежность к волшебному миру сказки рождает неразрешимый конфликт с реальной жизнью. И Снегурочка, и Волхова хотят, но не могут выйти за пределы заколдованного круга. Они рвутся навстречу людям, тоскуют и томятся по всей полноте человеческих чувств, которых лишены. Отсюда трепетная, трогательная душа эмоциональности этих образов, способных вызывать у слушателя ответную потребность сопереживания.

Эстетическая природа образа Жар-птицы принципиально иная. Ее фантастическая сущность не заключает в себе никакого внутреннего конфликта. Жар-птица — символ бесценной, недостижимой, абсолютной красоты. В этом ее сила. Авторы балета сознательно не наделили «Жар-птицу» никакими чертами человеческого характера. Сказочный мир, которому она принадлежит,

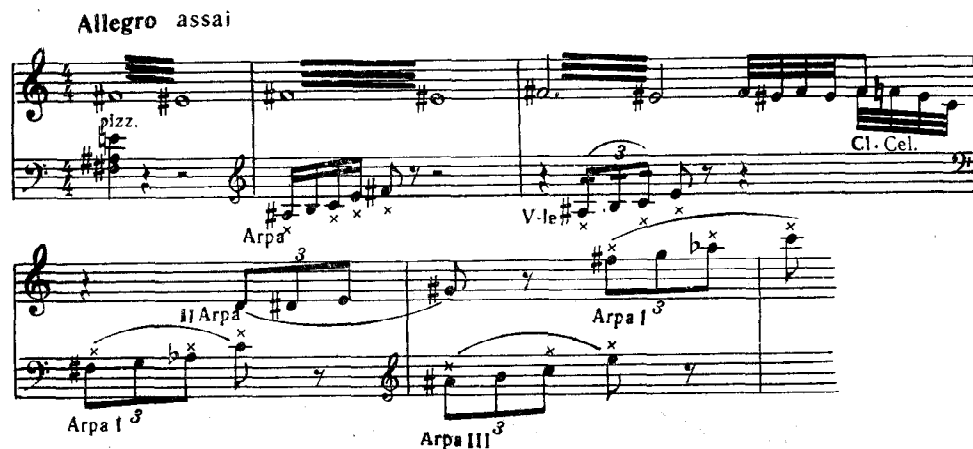


А. Марти.
Карсавина — Жар-птица. 1911 год.

неведом людям. Отношения Жар-птицы и Ивана-царевича лишены психологических нюансов, которые присутствуют, например, в отношениях Садко и Волховы, или даже Царевича и Кашеевны. Идейно-художественный замысел «Жар-птицы» не предполагает активного слушательского или зрительского сопереживания. Главная задача авторов балета — создать образ, способный стать объектом длительного созерцания. Этой художественной задаче подчинены музыкальные средства, отобранные Стравинским. Ею же определяются характер и особенности музыкальной структуры тематизма Жар-птицы.

В основе тематизма Жар-птицы лежит гармония, которая сохраняется как неизменная структурная форма (вид аккорда). В рамках данного аккорда Стравинский ищет и находит разнообразные темброво-интонационные решения. С этой точки зрения интересно проследить интенсивное темброво-интонационное развитие в экспозиционном показе Жар-птицы (она пролетает по саду, преследуемая Иваном-царевичем). На неясном шелесте тремоло скрипок, выдерживающих звук *фа-диез*, впервые возникает мотив Жар-птицы. Он рождается из предшествующей ему гармонии си-минорного доминантсептаккорда с пониженной квинтой.

Стравинский «вычленяет» и как бы «обнажает» в этом аккорде наиболее характерное гармоническое сочетание: сцепление двух терций — уменьшенной и большой — в интонационных рамках тритона, подчеркивая хроматически заполненную интонацию уменьшенной терции:

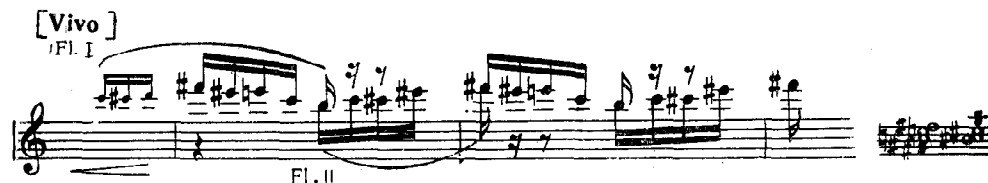


Этот интонационный комплекс остается неизменным, то скрываясь как обязательная составная часть в целой веренице гармонических вертикалей (см. цифру [4]), то прорываясь на поверхность музыкальной ткани в виде краткого мелодического хода — горизонтального выражения той же гармонии (см.,

напр., цифру [8]). и, наконец, приходит к схематическому своему выражению в момент пленения Жар-птицы Иваном-царевичем:



Весь динамизм этого образа идет от тембровых превращений мотива, именно «превращений», а не «переодеваний», ибо в данном случае можно и нужно говорить о самостоятельной интенсивной жизни тембров, заключающей в себе основное музыкальное содержание этой сцены. Особенно выразителен эпизод *vivo* (цифра [7]), когда на призрачном, словно истаявшем фоне тремлирующих альтиков, подобно искрам, прорезающим сумрак волшебного сада, попеременно возникают у гобоя, кларнета, а затем кларнета *piccolo*, короткие восходящие мотивы Жар-птицы и, наконец, почти совсем лишившись фона, «слепит глаза» пронзительное звучание высокого регистра флейт, гобоев и кларнетов, излагающих полную тему ¹⁰ Жар-птицы:



Это как бы «сгусток» тембрового напряжения, и заложенная в нем динамика, замкнутая в круговых движениях лейтмотивов Жар-птицы, постепенно вти-

¹⁰ Интонационно она не изменилась. Но теперь конструкция темы представляла сцепление двух подобных мотивов, различно окрашенных тонально. Здесь действовал принцип красочного сопоставления двух подобных гармоний, что довольно часто использовалось с колористическими целями и Римским-Корсаковым и Мусоргским (взять хотя бы сопоставление двух доминантсептаккордов в фигуре колокольного звона из Пролога «Бориса»). Сопоставляя гармонические элементы — доминантсептаккордов с пониженной квинтой в тональностях *си* и *фа-диез*, Стравинский, тем самым, готовит появление темы Царевича с ее интонационной опорой на тех же звуках: *си* и *фа-диез* (см. цифру [12]).

гивает в свою орбиту весь оркестр. Но даже в звучаниях tutti оркестр, лишенный плотного звукового массива меди, насыщенный трелями скрипок, глоссандо арф, флажолетто альтов и виолончелей, поделенных *divisi*, и шуршащими тремоло тарелок, продолжает оставаться предельно разреженным, словно окутанным воздухом. Единообразное восходящее движение, которым охвачен весь оркестр (секвенции темы Жар-птицы), не сливает тембры в единый звуковой монолит. В этом фантастическом смещении звучаний и красок каждый тембр дышит и живет своей самостоятельной жизнью.

Хроматический мотив из четырех шестнадцатых словно порхает по оркестру, легко и непринужденно «перекидываясь» от одного инструмента к другому, почти нигде не повторяясь дважды к ряду у одного и того же исполнителя (см. цифры [8] и [9]).

Тембровая краска каждого вступающего инструмента (особенно деревянных духовых) ясно различима слухом, но, вместе с тем, ни один из инструментов, по существу, не обладает самостоятельной партией. Четырехзвучный мотив возникает у данного инструмента стихийно, на одно мгновение, и тут же перехватывается другим. Возвращение мотива не обусловлено единством тематической или просто тембровой линии в партии данного инструмента. Эта линия бесконечно прерывиста, и Стравинский, по-видимому, намеренно подчеркивает это качество звучания даже в пределах одного тембра. Каждая пара инструментов (две флейты, два гобоя, два кларнета и т. д.) почти нигде не играет мотив Жар-птицы одновременно, все время уступая его друг другу. Той же цели служат и многостепенные *divisi* струнных. Таким образом лаконичный хроматический мотив без каких-либо интонационно-ритмических изменений звучит почти непрерывно, и вместе с тем он необычайно подвижен. Так в слуховом восприятии «Полета Жар-птицы» рождается смешанное ощущение постоянства и неуловимости. Однако все эти виды музыкальной динамики: самоценность чистых тембров, интонационная самостоятельность отдельных тонов аккордов, высвобождение интонаций-интервалов, рожденных в недрах гармоний, — создают своего рода иллюзию музыкального развития, ибо они замкнуты в рамках неизменной статической гармонии. Интонационно-тембровое начало рвется из пут гармонической конструкции, сверкая и переливаясь, но не изменяясь в своем существе. Вихревое движение «Полета Жар-птицы» никак не направлено, художественная задача создателей балета — музыкальное и хореографическое воплощение своеобразного «состояния полета». Поэтому, казалось бы, динамический образ оказывается внутренне статичным. Стравинский необыкновенно тонко и художественно верно выразил в своей музыке эстетическую сущность задуманного Фокиным живописно-пластического образа, как образа сугубо созерцательного.

Наиболее показательна с этой точки зрения музыкальная структура «Пляса Жар-птицы». Этот номер почти полностью лишен тематизма в принятом смысле слова. Мотивы Жар-птицы, которые составляют интонационную основу Пляса, утрачивают здесь свой конструктивный облик, они как бы раство-

рены в своеобразном движении тембров, в стихийных сплетениях фактурно-гармонических линий. Сплошное мерцание, трепет и переливы оркестровых красок регламентируются краткими ритмическими мотивами *pizzicato* виолончелей, которые сообщают звуковому образу жапровый оттенок причудливой танцевальности. Но и в, казалось бы, произвольных сменах тембровых красок, в динамике их взаимодействия, также таится свой ритм. Этот «тембровый ритм» и рождает ощущение необыкновенной подвижности звуковых образов «Пляса Жар-птицы». Самодвижение тембров, осуществляемое внутри неизменной интонационной структуры Пляса, сродни движению линий и цветовых пятен внутри живописного орнамента.

Общее впечатление сочности, свежести и новизны музыкального языка создается в Плясе исключительно оркестровыми и фактурными средствами. Так, например, анализируя отдельные гармонические обороты Пляса (см. цифру [15]), можно заметить в них структурную близость гармониям Скрябина, однако, тембровый ритм и фактура изложения как бы преобразуют гармонии, делая их неузнаваемыми. Вне этой конкретной оркестровой фактуры (например в фортепианном переложении) музыка Пляса теряет свою яркую самобытность.

Если звуковой образ движения и блеска (Полет и Пляс), доступный нашему слуховому созерцанию, обладает и оригинальностью, и принципиальной новизной музыкального содержания, то образы молебны и томлений Жар-птицы более ординарны по музыке. Как раз в тот момент, когда по замыслу Фокина Птица должна была заговорить человеческим голосом, она невольно утратила самобытность своего интонационного облика.

Тематизм *Pas de deux* непосредственно вырастает из четырехзвучного мотива Жар-птицы, переосмысленного Стравинским в интонационно-ритмическом и жанровом плане. Этот номер — попытка извлечь из интонационной и гармонической структуры лейтмотива Жар-птицы элементы мелоса. Так, например, хроматический «блик» (мелодическое заполнение интервала уменьшенной терции), едва различимый в стремительном движении шестнадцатых (см. «Полет Жар-птицы»), в *Pas de deux* обретает интонационную и ритмическую весомость (он изложен четвертями) самостоятельного мелодического оборота. Томная, тягучая мелодия *Adagio* строится на ритмическом обыгрывании этого лаконичного хроматического хода, который превращается в главный образно-смысловой мотив всего *Pas de deux* — интонацию молебны.

Структура темы складывается из произвольных сплетений мотивов Жар-птицы, которые образуют своеобразный мелодический орнамент. Гармоническая природа этой орнаментальной мелодии совершенно очевидна. Ее опорные звуки *фа-диез*, *ля-диез*, *ре* — не что иное, как вырвавшиеся из гармонической вертикали, отдельные тоны аккордов, сопровождающих тему. Из последования этих опорных тонов, выбившихся в верхний голос гармонии, в свою

очередь, постепенно вырисовывается новая, так сказать, разложенная гармония увеличенного секстаккорда:



Флейтовая тема средней части *Pas de deux* обладает большей мелодической свободой. В пассажах солирующих деревянных духовых, изобилующих вводно-опевающими хроматическими звуками, есть элементы ориентализма (см. цифру [33]). Близость этой мелодии вокализам Шамаханской царицы говорит о стремлении композитора придать интонациям темы восточный колорит. Кажется бы, музыка *Pas de deux* располагает всеми необходимыми образно-смысловыми качествами, которые предписаны ей хореографическим замыслом данной сцены. Хроматические интонации, пронизывающие тематизм *Adagio*, соответствуют образам томления; скованность, «порабощенность» мелодического начала гармонией — образу плененной Жар-птицы, тщетно пытающейся высвободиться из цепких рук Царевича. Экзотический, восточный колорит флейтовой темы (средняя часть) как бы намекает на «нездешнее», заморское происхождение чудесной Птицы. В целом же музыкальный облик *Pas de deux* лишен оригинальности. Создается впечатление, что музыка этого номера, не обладая индивидуальной выразительностью эмоционального содержания, мастерски и в полном соответствии с замыслом Фокина изображает эмоцию мольбы. Возможно, здесь сказался самый характер сочинения этого балета, в котором многое, по-видимому, рождалось как импровизация на зрительные образы, возникавшие перед глазами композитора.

Фокин в уже упомянутых мемуарах подчеркивал совместность этой работы музыканта и балетмейстера: «Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены. Он,



Ж. Барбье. Тамара Карсавина — Жар-птица.
1914 год.

по моей просьбе, разбивал свои или народные темы на краткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании на чудеса волшебного сада, при прыжке с забора [...] лишь намек на тему, отдельные нотки. Стравинский играл. Я изображал Царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мной и вторил мне отрывками мелодии Царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого Царя Кашея. Потом я был Царевной, брал боязливо из рук воображаемого Царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кашеем, его поганой свитой и т. д., и т. д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, так же увлеченного этой интересной работой»¹¹.

Музыкальное чувство жеста, пластики человеческого тела, способность подчинить свою музыку конкретному сценическому заданию проявились в балете молодого композитора как несомненно сильная сторона его музыкально-театрального таланта. Современники наперебой отмечали резкий синтез музыки и хореографии. Правда, в своем первом балетном опусе Стравинский был еще во многих отношениях «ведомым» художником. Впоследствии, вспоминая совместную работу с балетмейстером, Стравинский сетовал на вынужденную «описательность» музыки «Жар-птицы», вызванную сюжетной основой либретто и характером фокинской хореографии. В качестве примера композитор ссылался на мимическую сцену объявления Ивана-царевича с Кашеем. Подобное преобладание «изобразительного» начала над выразительным ощущается в *Pas de deux* с особой силой.

Таков, в общих чертах, образ волшебной Птицы, решенный в основном средствами темброво-гармонической выразительности. Только в конце балетного действия облик Жар-птицы преобразуется. Впервые для характеристики Жар-птицы Стравинский обращается к мелосу-колыбельной песни, и создает музыкальный образ, пронизанный народнопесенными интонациями. Так, уже «под занавес» балетного действия, вновь обретенный, мелодический тематизм Жар-птицы интонационно сближается с народно-бытовыми образами балета и готовит переход к Финалу.

Как уже было сказано, образу Жар-птицы противопоставит мертвая застылость заколдованного Кашеева царства. Лучшее всего этот обобщенный образ запечатлен в Интродукции балета. В основе Интродукции — тот же принцип темброво-гармонической выразительности со всеми характерными чертами интонационного становления, которые мы отмечали, анализируя музыкальный тематизм Жар-птицы. Так же, как и там, тембро-интонация в Интродукции

рождается из недр гармонии. Так же господствует фактурное расчленение аккордов на составляющие их терции, с целью выявить характерные интервальные ходы, возникающие в процессе движения голосов гармонии. Наконец, используется та же опора на тритон, как устойчивый диапазон, в пределах которого совершаются бесконечные перемещения-переливы отдельных структурных элементов гармонии. Все это безусловно подчеркивает принадлежность Жар-птицы колдовскому миру Кашея.

Но между лейтмотивом Жар-птицы и тематическими мотивами Интродукции есть и самое непосредственное, очевидное интонационное сходство. При ближайшем рассмотрении, исходный мотив Интродукции оказывается не чем иным, как своеобразным «обращением» лейтмотива Жар-птицы, то же сцепление большой и хроматически заполненной уменьшенной терции, но изложенное в обратном порядке. Приводим схематическое изложение обоих мотивов:



Однако Стравинскому удается извлечь из этой по существу единой интонационной структуры двух мотивов совершенно различные по смыслу выразительные эффекты. Тематизм Жар-птицы — это музыкальное воплощение стихии движения, полета. Тематизм Кашеева царства — музыкальное воплощение таинственного оцепенения. Редкая в молодом композиторе способность обходиться столь экономными тематическими средствами, извлекая максимум разнообразия из лаконичного четырехзвучного мотива, была сразу же отмечена отечественной критикой. В одном из первых печатных отзывов на партитуру балета есть следующие строки: «Пять номеров из 19-ти [...] лежащего перед нами балета построены на крошечном мотиве из последования большой и малой терций на взаимном расстоянии в полтора тона. Но какие картины возникают из этого ничтожного материала!»¹² В отличие от тематизма Интродукции с его беспрерывным скольжением двух смежных терций¹³, за которым

¹² Н. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. II. М., 1964, стр. 25.

¹³ Вся Интродукция выдержана в тональности *ля-бемоль*, постоянными опорными тонами которой являются I и IV повышенная ступени. В пределах этого устойчивого

¹¹ М. Фокин. Указ. соч., стр. 257.

едва лишь улавливается гармония, признаком-намеком которой они призваны быть, мотивы Жар-птицы всегда сохраняют четкую конструктивную ясность породившей их гармонии и, утверждая интонационную сферу тритона, как бы оживляют ее изнутри, непрерывным движением и блеском хроматизмов. Таковы два начала внутри фантастического мира, результатом столкновения которых становится «Поганный пляс» Кашеева царства — кульминация и итог музыкальной сказки. К нему естественно ведет все сюитное, развертывание музыкальных образов. В музыкальной драматургии балета Царевич — фигура бездействующая, извне пришедшая, а человеческое начало, заложенное в образах тринадцати зачарованных царевен, — пассивное, плененное начало.

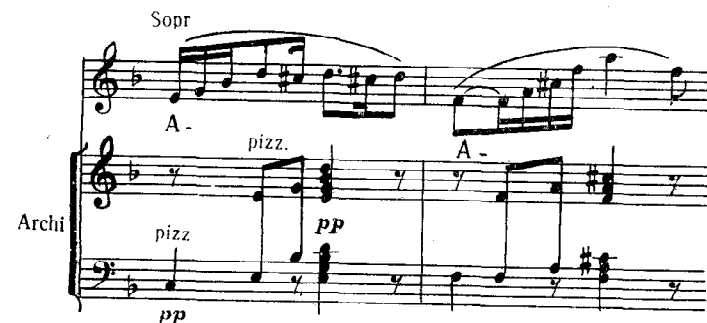
тритонового диатонального происходят неуловимые скольжения-мерцания большой и малой терций, как бы символизирующие глубоко спрятанную подспудную жизнь каких-то таинственных существ. Внутренний интонационный смысл этих скольжений — в выявлении гармонического сопоставления двух аккордов: трезвучия VI ступени ля-бемоль минора (порой оно заменено неполным тоническим трезвучием) и трезвучия II мажорной ступени (или секстаккордом IV повышенной ступени). Стравинский как бы «испытывает» различные интонационные соотношения составляющих эти гармонии терций:



Открытое сопоставление этих мажорных аккордов обнаруживает себя лишь в самом конце Интродукции.



Царевны-тоже одно из чудес Кашеева царства. Зловещей тайне колдовского мира они могут противопоставить лишь хрупкую призрачную резвость игр и хороводов. Прелестное скерцо — «Игра царевен с золотыми яблочками» (за исключением среднего эпизода, где появляется мелодически неяркая, но мягко задушевная тема (почти калинниковского склада), — призвано воплотить скорее жанрово-изобразительную, нежели эмоционально-лирическую (человеческую) образную сферу. Музыкальный облик главной темы скерцо, интонационно зыбкий, светящийся от постоянно вспыхивающих и гаснущих хроматических бликов, по существу лишен рельефной мелодической линии. И снова, как и в фантастических образах, тематизм скерцо обретает индивидуальные черты лишь в оркестровых тембрах. Мелодия словно «рассыпана» в оркестре, подобно мелькающим в воздухе золотым плодам, которыми перебрасываются царевны. Та же хрупкость и даже некоторая блеклость красок отличает и лейтмотив царевен: Асафьев очень метко назвал их «нежно-талыми». Тематизм царевен интонационно напоминает мотивы-зоны морских царевен из «Садко»:



Однако волшебные дочери Морского царя куда более материальны и полнокровны, чем живые пленницы Кашея. Кстати, близость лейтмотивов царевен и дочерей Морского царя лишь подчеркивает это. Восходящие ходы-зоны морских царевен обладают большей конструктивностью и тональной определенностью. Мелодические мотивы, построенные на звуках больших нонаккордов, каждый раз подкрепляются разрешением в соответствующую тоническую гармонию. Пусть характер этого тонического трезвучия и несколько необычен (оно увеличенное), но функция его выражена достаточно ясно.

При общей интонационной близости тематизму морских царевен лейтмотивы зачарованных пленниц Кашея не отличаются мелодической упругостью, менее конструктивны, а главное, функционально и тонально неустойчивы. Напряженная трепетность восходящих интонаций разложенного малого нонаккорда никнет и словно тает, не получая разрешения и будучи переведенной в функционально менее напряженную «разряженную» гармонию нисходящего малого вводного септаккорда. Это не живые красные девицы, а их тени, купающиеся в лунном свете на лужайке перед волшебным замком. То, что царевны принадлежат волшебному миру, подтверждается еще и тем, что они так же оказываются вовлеченными в плясовую вихрь, поднятый Жар-птицей («Поганный пляс»). Все обитатели царства тематически объединяются в «расколдовывающем» динамизме плясовой стихии, подчиняясь властной настойчивости синкопированного ритма начальной темы. Любопытно, что один из центральных эпизодов «Поганного пляса» Стравинский строит на лирической томе скерцо царевен, но здесь она звучит широко и полнозвучно, напоминая интонации вольных степных напевов Половецкого стана из «Князя Игоря»:



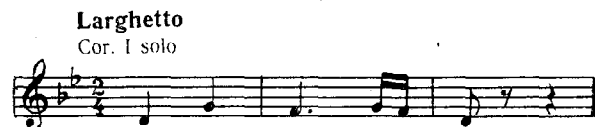
Пляс — в подлинном смысле музыкальная кульминация балета, и Стравинский отлично понимал его место в композиции целого. Первая оркестровая сюита из балета завершалась «Поганным плясом».

Гакое музыкальный мир сказки. Что же остается на долю народно-бытовых образов в этом балете? Очень немногое: прежде всего интонационная сфера Ивана-царевича, отчасти зачарованных царевен и, главное, финал-апофеоз. Но если волшебное фантастическое начало представлено в музыке балета весьма изобретательно и разнообразно, то о народно-бытовых образах этого сказать нельзя. И дело здесь не только в драматургической слабости либретто. Как уже говорилось, Царевич и Царевна почти лишены музыкально очерченной действительности. Их интонационный облик мало индивидуален. Порой эти бытовые персонажи музыкальной сказки кажутся более бледными, плоскими и нереальными, чем насквозь фантастические, но обладающие высшей яркой характерностью и объемом образы Жар-птицы и Кашея. Дело, по-видимому, и в том, что народнопесенный мелос, который привлекается Стравинским в качестве подходящего материала, пока еще чужой для него материал. Почва, питающая творческую мысль Стравинского в этот период, иная. Конечно, в процессе творческого общения с этим «не своим» материалом Стравинский вынужден искать способы приспособить его для своих сценических замыслов. Тут-то и начинают вольно или невольно проглядывать кое-какие характерные черточки в самом слышании народнопесенных источников, но внимание композитора в этой сфере интонаций пока еще настолько нецеленаправленно, а порой и случайно, что торопиться с выводами на основании анализа только этого раннего опыта было бы преждевременным. Намеченное в либретто противопоставление двух планов — волшебного и человеческого — с музыкальной стороны осуществлено Стравинским самым внешним образом: хроматизмам и гармоническим альтерациям мира Жар-птицы и Кашея противопоставлен диатоника народного мелоса в тематизме Ивана-царевича, «Хоровода царевен» и «Финала».

Весь предшествующий анализ музыкального воплощения Жар-птицы дает основание полагать, что стимулирующим моментом в сочинении этого балета была для Стравинского жанровая и ритмическая характеристика пластического рисунка. Работая в непосредственном контакте с балетмейстером, Стравинский обнаружил редкую способность воплощать в звуках индивидуальную выразительность балетного жеста, танцевального движения. Отсюда его естественное намерение и в народнопесенной сфере опереться на жанровые ритмически характерные элементы напева (хоровод, колыбельная). В наименее выгодном положении оказался образ Ивана-царевича. Хореографически этот образ целиком пантомимный и вместе с тем лишенный жанровых черт. Его музыкальная характеристика получилась чрезвычайно общей. Иван-царевич — некое абстрактное представление о «русском молодде». Тематический облик этого персонажа лишен индивидуальных черт. Интонации лейтмотива Царевича могут составить основу любого «русского» тематизма.

У Ивана-царевича нет развернутой темы-характеристики, отчасти потому, что в драматургии балета не предусмотрено такого момента, где бы внимание зрителя-слушателя было сосредоточено исключительно на этом образе, и

огчасти, в связи с тем, что Фокин сознательно ориентировал молодого композитора на то, чтобы приспособить народную мелодию (всегда обладающую известной обобщенностью эмоционального содержания) к иллюстрированию пантомимы. Сейчас трудно судить о том, какой была первоначально та «красивая русская мелодия», которую принес Стравинский Фокину для характеристики Ивана-царевича. Тематизм Царевича в балете рассыпается на отдельные попевки, из которых Стравинский порою конструирует мелодию, но отенок механической сцепляемости внутренние замкнутых попевок (каждая из них завершается одним из видов полного народнопесенного каданса) лишает эту «собранную» по частям мелодию естественной распевности¹⁴. В основе тематизма Царевича лежит чрезвычайно распространенный в старинных русских песнях мелодический оборот в диапазоне кварты, содержащий в себе трихордную попевку:



Этот трихордный мотив настолько общетипичен, настолько часто употреблялся в композиторской практике, как своего рода «эталон» русского народнопесенного оборота (вспомним его использование в сцене проводов Масленицы из «Снегурочки» Римского-Корсакова или сообщаемый им «русский народный колорит» в лейтмотиве Кумы из «Чародейки» и завершении главной темы Первой симфонии Чайковского), что взятый вне контекста он почти безличен и способен лишь намекать на некий абстрактный «русский дух». По сути дела это все, чем располагает образ Царевича. Его тематизм выполняет чисто служебную роль в драматургии: он оповещает слушателей о появлении Царевича на сцене. Более плодотворным и интересным в художественном отношении оказалось использование Стравинским подлинной народной мелодии в «Хороводе царевен». Это как раз тот случай, когда творческая фантазия композитора получила богатую пищу для претворения жанровых особенностей народного мелоса. Да и в самой драматургии образа зачарованных царевен хоровод выполняет важную смысловую функцию. По сравнению с призрачными играми царевен и томно-хрупкой беспомощностью их лейтмотивов, хоровод воспринимается как первая попытка выйти за пределы зачарованного круга, вернуться к образам жизни.

¹⁴ Это становится особенно ясно, когда в сцене «диалога» Ивана-царевича с Царевной Ненаглядной Красой (см. цифры [74] — [74]) Стравинский устраивает своеобразный «смотр» всем ранее использованным вариантам попевок Царевича и пытается составить из них протяженную мелодию.



Л. Бакст. Царевич.
Эскиз костюма к балету «Жар-птица».
1917—1920 годы.

Появление «доброго молодца» рождает смутные девичьи воспоминания о прежней людской жизни и, как выражение этих воспоминаний и грез, возникает хореографический образ девичьего хоровода, внутри которого словно расцветает робкий любовный дуэт Царевича и Царевны. Стравинский очень точно выбрал мелодию для этого дуэта и развил ее в полном соответствии с художественным образом целого.

Композитор обратился к хороводной песне из сборника «Сто русских народных песен» Римского-Корсакова «Как по садику», сразу уловив заложенную в ней ясную строгость и чистоту пластических линий. Это было сущей находкой для русского балета. Хоровод царевен — один из самых лирических эпизодов балета.

Мелодию песни отличает удивительно органичное сочетание широкого распева (поступенное восхождение к мелодической вершине — терцовому тону — с последующим нисходящим заполнением секстового диапазона) и прихотливой свободы мелодического рисунка, в котором присутствуют плавный жест и мягкая закругленность движений (взять хотя бы очаровательный по своей зримой пластичности, «круговой» мелодический оборот, опевающий VI ступень лада — звук *фа-диез*):



Конструктивно мелодия очень четко делится на три мотива. Первые два связаны между собой по принципу вопроса-ответных построений. Мелодически они отличаются один от другого только завершающими кадансами: безакцентное, «женское» окончание на квинтовом тоне в первом двутакте и подударное, осуществляемое посредством квартового скачка, окончание на основном тоне лада, во втором.

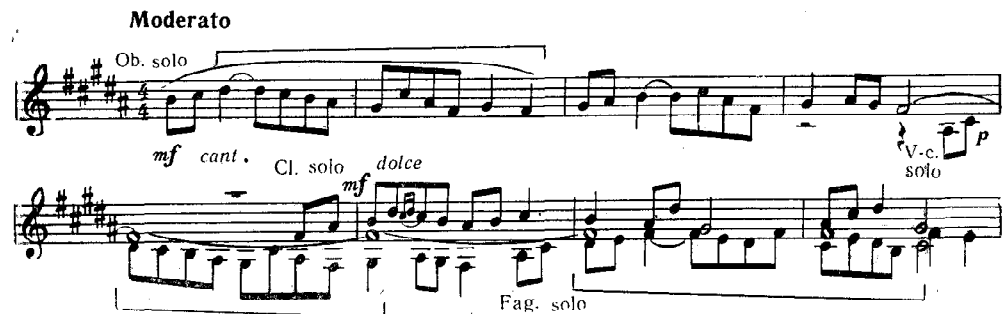
Первые два мотива образуют единое завершенное построение. Третий мотив воспринимается как вариантное «дополнение» напева и, одновременно, стимул для возможного интонационного развития. Третий мотив воспроизводит напев терций выше, останавливая мелодию на II ступени лада (звук *си*). Римский-Корсаков в своей гармонизации вводит здесь D основной тональности, учитывая необходимость повторения всего напева сначала и подчеркивая тональное единство песни.

На первый взгляд, Стравинский сохраняет все элементы народного первоисточника, лишь несколько расширяя напев (у него изложение песни занимает восемь тактов, а у Римского-Корсакова — всего шесть). Тем не менее мелодический облик песни оказывается значительно преобразованным. Это особенно заметно еще и потому, что эта народная песня не становится у него основной темой хоровода, изменяемой и обогащаемой в процессе вариационного развития (как это часто встречается в русской классической опере, начиная с Глинки). По существу это однократное изложение народного напева — своего рода «лирическая заставка» к хороводу. Собственно «Хоровод царевен» начинается с раздела *Più mosso* (цифра 77). Драматургическая функция этого введения к хороводу состоит в том, чтобы как бы представить нам участниц хоровода, которые вслед за Царевной Ненаглядной Красой неторопливо проплывают одна за другой, занимая каждая свое место в кругу. И вот здесь очень важно выявить, какова роль народного напева в данной сценической ситуации, потому что именно этим определяются особенности творческого преобразования народного первоисточника у Стравинского.

Опыт использования народной песни в русской опере показал, что чаще всего в центре внимания композитора оказывается интонационная, вокально-речевая сторона народного напева. Используемая в вокальной партии какого-либо действующего лица народная мелодия либо становится выражением его индивидуальной характерной «речи» (например, песня лужского извозчика в речитативе Ивана Сусанина, передающая степенность, истовость крестьянской речи, или рябининский напев «Жил Святослав» и песня «Звонили звонцы», передающие манеру и характер «речи» беглых монахов из «Бориса Годунова»), либо воплощает индивидуальное настроение данного персонажа или даже целой сцены (например, Песня Тучи из «Псковитянки» или Песня Марфы из «Хованщины» и т. д.). Использование песни в балетной партитуре ставит перед композитором иные художественные задачи. У Стравинского впервые песня призвана не столько «говорить» и уж менее всего «выражать» эмоцию, но по-своему «живописать» зрительно-конкретные образы и через характер их жестов и движений, *изобразить* эмоциональную атмосферу девичьего хоровода. Уловив наиболее характерное пластическое начало в мелодическом контуре песни, композитор стремится подчеркнуть и выявить именно эту сторону напева, ибо в ней — главное выразительное средство показа царевен. Стравинский мало заботится о том, чтобы сохранить песню как целостный художественный организм. В центре его внимания — характерные особенности мелодического рисунка напева, которые он всячески подчеркивает, заставляя слушателя, услышав, «увидеть» прихотливые повороты мелодической линии.

В этом «лирическом введении» к хороводу нет эмоционального развития, так же как нет его и в музыкальных характеристиках Жар-птицы. Это длящееся статическое состояние, и потому Стравинского не интересуют закономерности интонационного становления внутри народного напева. Он просто

любуется прихотливой непосредственностью мелодического оборота, который прерывает плавное нисходящее заполнение секстового диапазона:



Недаром, в отличие от подлинника, он трижды повторяет этот оборот в следующих один за другим вариантах мотива.

Для характеристики царевен в данной сценической ситуации Стравинскому достаточно выразительных свойств, заложенных в первом же мотиве песни. Далее следует целый ряд вариантов повторений того же мотива. Каждый из этих вариантов предельно индивидуализирован в тембровом и интонационно-ладовом отношении. Первые два мотива излагаются гобоем, затем его сменяет виолончель, на которую «наплывает» кларнет, а его, в свою очередь, вытесняет звучание фagота. Впрочем, эта многотембровость в изложении народной мелодии — единственное, что вводит Стравинский, так сказать, «от себя». В интонационно-ладовой области он использует лишь то, что так или иначе заложено в народном напеве. Намеченная в народной мелодии переменность опорных тонов (например, *си* — *соль-диез*, *си* — *до-диез*) получает у Стравинского более рельефное, выпуклое выражение.

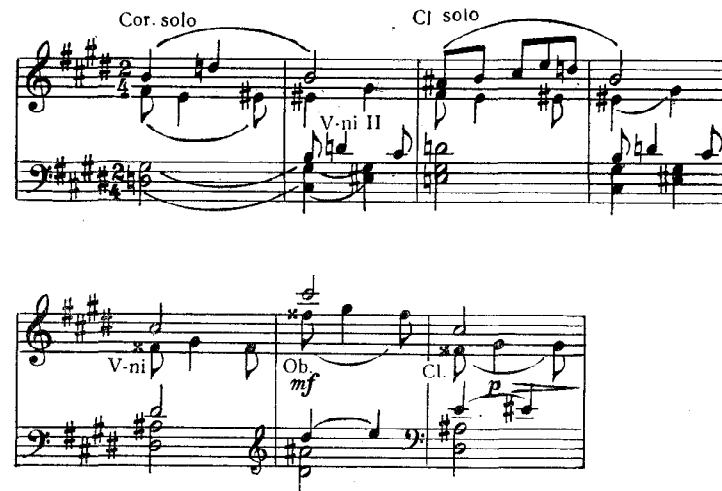
Первый мотив, который является точной цитатой, дан Стравинским в *Си* мажоре с остановкой на квинте лада. Во втором подчеркивается переменность опорных тонов *соль-диез* и *фа-диез*, а третий — мотив виолончелей — интонационно обобщает оба предшествующих, снова ритмически подчеркивая квинту лада (ни второго, ни третьего мотива в народном подлиннике нет).

Затем следует мотив фagота — снова цитата — приводящий к ярко выраженной тональной опоре на *до-диез*, в то время как в верхнем голосе у кларнета дается соотношение переменных тонов *си* и *соль-диез*.

Все эти темброво и интонационно самостоятельные мотивы-варианты, цепляясь один за другой и «наплывая» друг на друга в имитациях, конструируют единую мелодию, более протяженную и менее расчлененную, чем народный первоисточник. Конечно, в таком преобразованном виде мелодия хоровадной песни оказывается более приспособленной для музыкального воплощения данной сценической ситуации, но некоторый оттенок «сделанности», ме-

лодического конструирования, лишает эту мелодию той живой естественности и задушевной простоты, которые отличали подлинную песню. Возможно, в связи с этим иногда принято говорить о стилизации народной мелодии в Хороводе царевен. Это не совсем так. В самом «оформлении» народного напева (если исключить такие новые черточки, найденные Стравинским, как, например, многотембровость в изложении единой мелодии) в этих «гусельных», гармониях арф, в двухголосной фактуре, претендующей на характер народных подголосков и т. д., кроется нечто от стилизации общих классических принципов претворения народнопесенных элементов в русской опере (песни Баяна из «Руслана» Глинки, свадебные сцены «Русалки» Даргомыжского).

Следующий затем раздел *Più mosso*, который является основным в композиции Хоровода, существенно меняет общий характер музыки. На смену свободно льющейся кантилене народнопесенных попевок приходит мелодия интонационно менее индивидуальная, но зато структурно более четкая, с более ясно выраженным танцевально-ритмическим началом. Двухголосную полифоническую фактуру сменяет аккордовая с длительными органами пунктами. Диалоги различных тембров, главным образом, деревянных духовых, «снижает» общее звучание струнного квартета. К тембровой индивидуализации Стравинский прибегает лишь в лирическом «дуэте» Ивана-царевича и Царевны (диалог кларнета и валторны). В характере этой темы Хоровода, в секвентном развитии отдельных вычлененных мотивов, в самом строе интонаций и даже в характере инструментовки заметно влияние Чайковского (таково, например, типичное для Чайковского, повторение предельно краткой выразительной интонации в разных голосах оркестра):



Близость лирическим интонациям Чайковского становится особенно заметной в репризе-коде, когда музыкальное движение замедляется и словно застывает, растворяясь в вычлененных дробных мотивах-вздохах, и вся интонационная атмосфера этого завершающего раздела Хоровода, в котором звучание постепенно сходит на нет, почти цитатно напоминает заключение экспозиции 1-й части Шестой симфонии Чайковского:



Стравинский невольно воспроизводит «лирический стиль» Чайковского, обладающий той эмоциональной обобщенностью, которая как нельзя лучше подходит для воплощения столь же обобщенной, как бы растворенной в «хоровом начале», любовной сцены Царевича и Царевны.

*

Особое место в области использования народнопесенных элементов принадлежит «Колыбельной Жар-птицы». И это не только потому, что здесь впервые для характеристики фантастического образа Стравинский привлекает интонации народного мелоса, но и потому, что это единственный момент во всей партитуре, когда на первый план выходит мелодическое начало, не в пластическом своем значении, а в собственно вокальном. Жар-птица уже не слепит глаза нестерпимо ярким оперением, не затягивает все живое и неживое в яростный вихрь, поднимаемый взмахами ее крыльев, она «поет». И хрипловатый, чуть гнусавый звук ее «голоса» (фагот в высоком регистре, прорезающий однообразно застывшее «укачивающее» движение альтов) так необычен, так полон завораживающей волшебной силы, что интонации колыбельной песни, родственные подлинным народным напевам, в «устах» Жар-птицы приобретают особый, неповторимо сказочный колорит. Нечто подобное есть и в колыбельном напеве из лядовской «Кикиморы». В мелодии английского рожка (подлинно народного происхождения), прерываемой взволнованным тремоло струнных, на котором возникает причудливая свистящая интонация флейты, звучит что-то невыразимо сказочное. И хотя в мелодических оборотах обеих колыбельных очень мало общего, зато в оркестровом колорите, в тембровых соотношениях темы и баюкающего фона (английский рожок и засурдиненные скрипки и альты в «Кикиморе» — фагот и divisi альты в «Колыбельной Жар-птицы») есть несомненное сходство.

Но если в «Кикиморе» необычность звучания народного напева зависит во многом от контрастного интонационно-тембрового сопоставления, то у Стравинского этот сказочный колорит происходит от проникновения в жанровую основу колыбельной песни лейт-интонаций Жар-птицы. Жар-птица не перестала быть фантастическим существом, не обернулась подобно Царевне Лебеди или Волхове красной девицей. Просто чуя конец сказочного мира, глянула на нас «душа» этой фантастичнейшей птицы, глянула и исчезла вместе со всем волшебным Кашеевым царством. Это образное содержание Колыбельной определяет и характер использования народнопесенных оборотов.

Основу мелодии Колыбельной составляет типичная народнопесенная попевка в натуральном миноре. Интонационная опора на квинтовом тоне лада сообщает всему мотиву оттенок фригийского наклонения¹⁵:



¹⁵ Это один из излюбленных оборотов в мелодике Мусоргского, достигающий в темпе «Быдло» из «Картинок с выставки» почти цитатного сходства с начальным мотивом «Колыбельной Жар-птицы». На близость мелодического облика Колыбельной темам Мусоргского указывал и Б. В. Асафьев.

Однако Стравинский сразу смягчает этот мелодический оборот введением гармонического вводного тона (*ре-бемоль*) с последующим разрешением в основной тон ми-бемоль минора.

«Интонационная изюминка» этого внутренне замкнутого мотива — в хроматическом сопоставлении VII натуральной и VII повышенной ступени ми-бемоль минора. Стравинский идет по пути хроматического заполнения отдельных мелодических ходов, причем эти хроматизмы нисколько не нарушают истинной диатонической основы напева, которая ощущается с конструктивной четкостью.

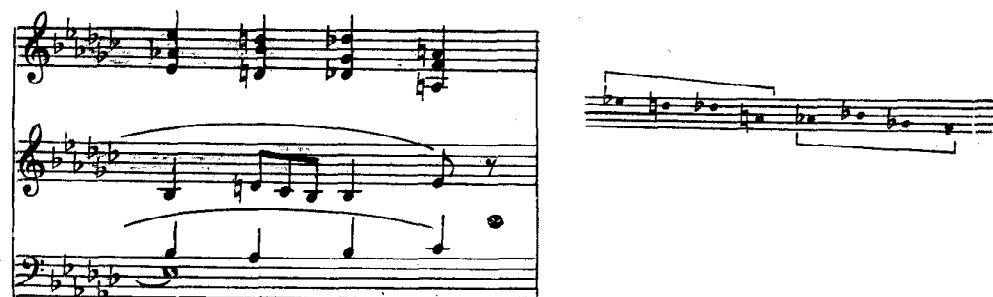
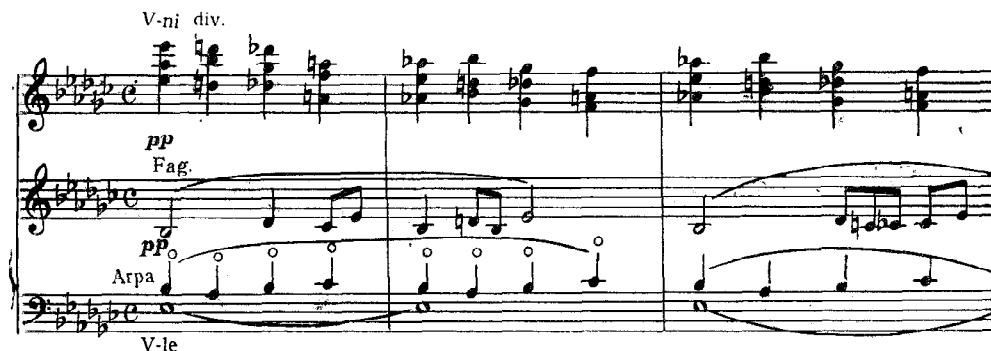
Замысел Колыбельной — найти точки соприкосновения между лейтмотивом Жар-птицы и жанровыми интонациями колыбельной песни. В отличие от «Хоровода даревен», где жанровые свойства народного напева использовались затем, чтобы определить и подчеркнуть характер движения, мелос колыбельной песни оказался удобным материалом для выявления интонационной выразительности тематизма Жар-птицы. Главный «жанровый мотив» — интонация баюкания с ее характерным ладовым переливом из дорийской VI ступени в VI натуральную и опорой на нисходящую большую терцию (от V ступени к III ступени лада), уже несет в себе элемент темы Жар-птицы:



Середина Колыбельной вся построена на постепенном тембровом «высвечивании» лейт-интонаций Жар-птицы. На фоне воздушного разряженного звучания струнных *divisi* ясно вырисовывается тема Жар-птицы у кларнетов:



Реприза соединяет оба тематических элемента. Мелодия Колыбельной словно окутана сетью хрупких ломких гармоний (см. I и II скрипки), из нисходящего движения которых вырисовывается мелодически преображенная тема Жар-птицы с выразительной «стонущей» интонацией малой секунды:



Так, жанровая природа колыбельной песни вбирает в себя и преобразует хроматические элементы лейтмотива Жар-птицы.

Если в музыкальной драматургии балета «Поганный пляс» — кульминация и итог в развитии сказочных образов, то «Колыбельная Жар-птицы» — «лирическое послесловие». Следующий за ней контрастный Финал-апофеоз по существу противостоит всей 1-й картине балета. На долю Финала выпадает драматургически почти непосильная задача символизировать победу народно-бытового начала над сказочным, что почти никак не подготовлено предшествующим музыкально-образным развитием. И Фокин, и Стравинский чувствовали сложность и ответственность этой задачи, но осуществление ее представляли себе по-разному. Фокин утверждал, что Финал был единственным

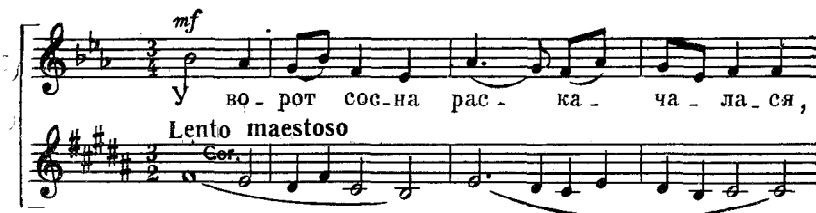
пунктом их абсолютно согласованной совместной работы, в котором их мнения разошлись. «...Я чувствовал неудовлетворенность финалом балета, — писал Фокин. — Отказавшись по просьбе Стравинского, от первоначальной мысли кончить балет танцами, я чувствовал, что этим наносу большой вред балету. Стравинскому казалось, что это будет похоже на другие балеты, где дело кончается свадьбой и плясками. Может быть ему хотелось сконцентрировать конец балета на определенном музыкальном эффекте. Я не был вполне с ним согласен в этом единственном месте балета... Я чувствовал, что церемониальное хождение будет после богатого действия расхолаживающим концом»¹⁶.

По-видимому, Стравинский отказался от Финала с общими плясками не только из-за боязни походить на трафарет, но и из нежелания повторить «жанровый мотив» всеобщего пляса в такой непосредственной близости от кульминационного «Поганого пляса». Конкретным пластически характерным образам волшебной сказки Стравинский решил противопоставить некое симфонически-обобщенное воплощение народного ликования, атмосферу праздника. В драматургии балета Финал воспринимается несколько формально, но как отдельная симфоническая картина, вырастающая из вариантного развития народного напева, он представляет несомненный интерес.

Стравинский исходит из принципа «русских вариаций» («глинкинский тип вариаций»), когда многократно повторяемая тема получает различное освещение под воздействием гармонии, фактуры, оркестрового колорита. Однако в отличие от «Персидского хора» Глинки, Песни Марфы Мусоргского и многих других образцов русских классических вариаций, у Стравинского и сама тема-мелодия не остается неизменной, подвергаясь значительным ритмическим преобразованиям.

Стравинский выбрал для Финала старинную народную песню «У ворот сосна раскачалась» из сборника Римского-Корсакова. Если в предшествующих случаях использования народной мелодии композитор опирался на характерные жанровые особенности напева, то в Финале он стремился воплотить обобщенный «образ песни». Поэтому он и не искал тему Финала среди традиционных образов славильных и величальных песен (вспомним многообразную интерпретацию образов народного славения в русской классической опере, начиная с глинкинского «Слався»). Стравинский выбирает старинный лирический напев с таким расчетом, чтобы в процессе вариантного развития все отчетливее и яснее проступали заложенные в нем черты величавой степенности, «топ эпического спокойствия и дидактический характер сказывания» (отмечаемый Лопатиным в старинных песнях). Именно из этих свойств избранной композитором песни рождается пафос утверждения и торжественной приподнятости, столь присущие общей праздничной атмосфере Финала (ведь эмоци-

ональный смысл финала в прославлении человеческого начала, освобожденного от злых чар Кощея). Напев «У ворот сосна раскачалась» начинается одним из распространенных в народной песне типов полного мелодического каданса, что сразу же сообщает ему спокойную ясность и уравновешенность интонаций. Стравинский подчеркивает именно эту сторону мелодии, излагая напев в увеличении:



Вместе с тем, композитор вовсе не стремится раскрыть индивидуально-образное содержание данной песни и потому, например, заложенный в напеве оттенок ладовой переменности (Си мажор и до-диез минор) остается совершенно нереализованным композитором.

Индивидуальное в напеве отступает на второй план и образ широкой раздольной песни, словно выплывающей из мглы, поглотившей царство Кощея, становится символом национального русского начала, того, что в равной мере присуще и золотому сиянию православных церквей, и чистым ярким цветам праздничных одежд, и звонкому радостному гулу колоколов. В отличие от предшествующей картины балета, где властвовала интонационная сфера тритона и гармонических альтераций, Финал — это активное утверждение диатонизма. Музыкально-живописная задача Финала состоит в том, чтобы быть предельно светлым, звонким, свободным от остро-неустойчивых функциональных тяготений, сохраняя в то же время предельную насыщенность и наполненность звучания. Весь этот густой поток трезвучий и септаккордов натуральных ступеней, скрепленных звучанием тонического органного пункта, обилие плаговых оборотов, наконец, ладовое освещение народной мелодии — Стравинский гармонизует ее в интонационно-«размытых», «притуманенных» звучаниях миксолидийского мажора — вызван композитором словно затем, чтобы поглотить и растворить в диатонизме Финала всю изощренную хроматику Кощеева царства.

Композиция Финала складывается из цепи вариантов, внутри которой можно уловить как бы три раздела. Финал открывается изложением песенной темы на прозрачном тремолирующем фоне, в верхних голосах которого обрабатывается как бы «верхний органский пункт» тонической квинты (звук *фа-диез*).

¹⁶ М. Фокин. Указ. соч., стр. 270.

Большая секунда, которая возникает в результате слияния этого выдержанного квинтового тона с трезвучием субдоминанты, вносит в гармонию своеобразный фонический эффект «дребезжания»¹⁷, то, что в последующих гармонических вариациях напева отольется в более рельефные и полные звучания колокольного звона. Изложение темы песни — своего рода введение в первый раздел композиции, конструктивно объединенный тоническим органическим пунктом, внутри которого всячески акцентируется миксолидийское наклонение напева.

Стравинский устраивает, своего рода, «смотр» всех наиболее характерных миксолидийских гармоний, начиная с минорной доминанты и мажорного трезвучия VII ступени и кончая тоническим септаккордом, с его ясно очерченным тяготением к субдоминанте Си мажора. Затем напев переводится в сферу доминанты натурального Си мажора (см. раздел, начинающийся с цифры [199]). Фактура все более и более утяжеляется, мелодия как бы «поглощается» массивными, полнозвучными гармониями, в которых словно проступают очертания старинных теремов и златоглавых церквей (снова возникает невольная аналогия с Мусоргским — «Богатырские ворота»). Мягкая песенная плавность народной мелодии «растворяется» в более «весомом» ритмическом движении ровными длительностями. На смену «песне» приходит «образ праздничного шествия».



Весь этот раздел композиции воспринимается как своеобразный «предыкт к репризе» и находит свое разрешение в тонической гармонии Си мажора, на фоне которой в зыбких тремоло струнных *divisi* вырисовывается тема-приз-

¹⁷ Совершенно так же и, вероятно, с той же художественной целью используется гармония субдоминанты с тоническим квинтовым тоном и в хоре «Калик» из Пролога «Бориса Годунова» Мусоргского.

рак Жар-птицы (раздел *Roso più mosso*). Но вот, как будто для того чтобы смести это последнее воспоминание о волшебных чарах, радостным звоном колоколов «обрушивается» репризное проведение темы. Теперь она изменилась неузнаваемо. В ритмически ускоренном движении четвертей, в графически ломких линиях квинт и терций, из которых вырисовывается настойчиво повторяемая фигура колокольного звона, песня и «песенное» бесследно исчезли:



Это третий этап в симфонически обобщенном воплощении русского национального начала: песня — шествие — колокольный звон. Реприза (см. цифру [202]) наиболее динамический раздел композиции Финала. Здесь уже нет органичного пункта, небольшое интонационно-освежающее отклонение в тональность II низкой ступени Си мажора (До мажор) готовит заключительный этап вариантного развития темы — коду. И в интонационном, и фактурном и, главное, в гармоническом отношении кода вбирает в себя весь динамизм, накопленный предшествующим развитием. Стравинский гармонизует последнее проведение темы исключительно одними септаккордами¹⁸. В результате и без того плотный аккордовый фон дополняется целой вереницей больших и малых секунд, которые окутывают гармонический остов сетью призывков. Секунды звучат мягко, ибо лишены четко направленных функциональных тяготений (вспоминаются знаменитые «секунды» Бородина), в то же время, оставаясь

¹⁸ По существу, в основе гармонизации лежит последование трезвучий и секстаккордов тоники, субдоминанты, VI и VII ступеней, в которые последовательно вводятся терцовые тоны других функций: к трезвучию тоники присовокупляется терцовый тон доминанты, к субдоминантовому трезвучию — терцовый тон тоники, к трезвучию VI ступени — терция трезвучия III ступени и т. д. Таким образом, функция каждого аккорда оказывается несколько «размытой», и эта цепь гармоний сливается в едином «звуковом потоке», передающем праздничный гул.

в русле диатоники, они насыщают трезвучия натуральных ступеней, лежащих в основе гармонизации, динамикой внутренних «биений»:



Кода — заключительный этап в последовательной «монументализации» песенного образа. Но когда цикл симфонических вариаций завершен, Стравинский еще раз напоминает нам о главной героине музыкальной сказки. На фоне тремоло струнных могучий «хор» *tutti* духовых *fortissimo* излагает мотив Жар-птицы, каждый звук которого гармонизован мажорным трезвучием. Мотив неузнаваемо преобразен грандиозным ритмическим увеличением (вместо четырех шестнадцатых — последование половинных и целых длительностей), в нем нет и намека на вихревой динамический облик неслучайной Птицы, зато особую гармоническую рельефность и весомость приобретает причудливая хроматическая интонация лейтмотива (см. цифру [209]). Мощный гармонический каданс-«послесловие», венчающий партитуру, — это как бы воплощение того легендарного образа, который сохранится в народных преданиях о чудесной Птице.

*

Такова в общих чертах первая русская хореографическая сказка, которая имела шумный успех в Париже и прославила имя молодого, никому не известного композитора Стравинского.

Музыка «Жар-птицы» никого не оставила равнодушным: восхитила одних, заинтересовала других, рассердила третьих. Что же заключала в себе партитура балета, кроме сразу всеми отмеченной богатейшей и выразительнейшей оркестровой палитры и изощренной красочности гармоний? Была ли «Жар-птица» в подлинном смысле новым словом русской музыки и почему успех ее за рубежом в известной мере превзошел успех, ранее прозвучавших, гениальных творений Римского-Корсакова, Мусоргского и Бородина?

«Жар-птица» — произведение, в котором с предельной художественной остротой уловлен и запечатлен дух и характер дягилевской антрепризы. Это в равной мере относится к музыке Стравинского, танцам Фокина и декорациям Головина. Парижская постановка «Жар-птицы» была задумана как грандиозная выставка национальных богатств русского фольклора. Кого тут только не было! Как будто создатели балета задалась целью собрать воедино, вывести на сцену и представить Европе всех обитателей русских сказок, начиная от традиционных для всех сказок мира добрых витязей и кончая сугубо славянской разновидностью всякой «нечисти»: кикимор, билибошек и прочих чудищ кашеевой свиты.

Здесь были нежные царевны-босоножки в расшитых золотом и серебром белых сорочках, и иссохший от старости и злости Кашей, и, наконец, несравненная Карсавина — Птица, трепетная, как пламя, легкая и стремительная, как ветер.

Щедрая красочность оркестровой палитры перекликалась с затейливым живописным орнаментом декораций («сад, как персидский ковер, сплетенный из самых фантастических растений», — вспоминал Фокин головинскую декорацию 1-й картины)¹⁹.

На всем спектакле лежал отпечаток роскоши, граничащей с расточительностью. Это было гордым прославлением театра как великолепного зрелища небывалой красоты, о которой «ни в сказке не сказать, ни пером не описать». Так сильна была воля к обладанию красотой, так упоенно и радостно демонстрировали свое искусство все без исключения творцы и исполнители этого спектакля, что усталая и пресыщенная публика парижской *Grand opéra* была ошеломлена и покорена.

В истории искусства «Жар-птица» — уникальный пример художественного произведения, рожденного в недрах одной культуры специально для демонстрации за рубежом («произведение на экспорт!»), и если, обладая всеми подобными признаками, «Жар-птица» не только не оказалась мертворожденной, но и заняла прочное место в ряду других художественных ценностей, созданных русской музыкально-театральной культурой, то в этом бесспорная заслуга ее создателей.

Да, именно с дягилевских позиций это произведение несло в себе стремление выйти за пределы русской действительности, посмотреть на достижения отечественной культуры со стороны, глазами европейцев с тем, чтобы яснее увидеть пути, по которым может и должно идти русское искусство XX века.

Но именно этот необычно «отчужденный», как бы трезво анализирующий взгляд, брошенный творцами нового русского балета на отечественное искусство, их принципиально иной подход, иное отношение к отечественной традиции, сообщили «Жар-птице» те особые черты, которые сделали ее произведением столь привлекательным, столь близким и доступным художественному

¹⁹ М. Фокин. Указ. соч., стр. 264.

восприятию европейцев. В одном из интервью тех лет Клод Дебюсси говорил о значении новой русской музыки для французской культуры: «Они (русские.— И. В.) помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться»²⁰. Он же назвал первый балет Стравинского «чем-то чудесно оригинальным»²¹.

Отзывы соотечественников отличались большей сдержанностью. Одни критики прямо отказывали молодому композитору в подлинной самобытности, другие, признавая оригинальность и новизну музыкального облика «Жар-птицы» в целом, тем не менее затруднялись определить конкретные новаторские черты музыкального языка Стравинского, как только брались анализировать отдельные художественные компоненты этого сочинения.

Действительно, партитура «Жар-птицы» не заключала в себе принципиально новых завоеваний ни в области мелоса (тематизм), ни даже в области гармонии. Молодой композитор свободно и уверенно отобрал и использовал все те музыкальные средства, которые к началу века смогла предоставить ему «новая русская школа», впрочем и не одна она (мелос Чайковского, гармонические обороты Скрябина).

В беседах с Р. Крафтом Стравинский как-то заметил, что сильнее всего в «Жар-птице» сказались влияния Чайковского и Римского-Корсакова. Воздействие лирической стихии музыки Чайковского сам композитор находил в народно-бытовых образах и сценах балета (например, в скерцо, «Игра царевен с золотыми яблочками», «Хоровод» и т. д.). «Влияние Римского более ощутимо в гармонии и оркестровом колорите (хотя я старался, преодолеть его с помощью эффектов *ponticello*, *sol legno*, *flautando*, *glissando* и *frulatto*)»²². Если, по собственному признанию, композитор стремился обогатить оркестровые средства, которые он наследовал с помощью разнообразных динамических приемов (способы звукоизвлечения, штрихи), то новых эффектов в гармонии (которая по своей структуре так же близка гармонии Римского-Корсакова) Стравинский искал в области фактуры. Сочность и неуловимая новизна музыкального языка «Жар-птицы» имели своим источником действительно нетрадиционный подход Стравинского к тем средствам музыки, которым в классическом искусстве неизменно отводилась второстепенная, вспомогательная роль. «Жар-птица» показала, как много неиспользованных выразительных возможностей таят в себе такие «не главные» элементы музыки, как тембр и фактура. Именно благодаря самостоятельной выразительности, чисто звуковой «содержательности» фактурно-гармонических и оркестровых средств Стравинскому удалось добиться свежести, яркости и новизны впечатления в произведении, основанном на весьма скромном и даже традиционном мелодико-тема-

тическом материале. Недавно Стравинский, отвечая на вопрос Р. Крафта, как он сегодня оценивает свою первую балетную партитуру и ее шумный успех в 900-х годах, подчеркнул: «„Жар-птица“ написана в стиле своей эпохи. Она гораздо сочнее большинства произведений на народные мелодии, написанных в то время, но вместе с тем не отличается особой оригинальностью. Сочетание таких качеств — залог успеха»²³.

Первый балет Стравинского обнаруживает богатство и разнообразие непосредственных связей с русской музыкой конца прошлого века. Однако постоянные музыкальные ассоциации с Римским-Корсаковым, Бородиным, Чайковским, Глазуновым, Лядовым, которые рождаются по мере слушания этого произведения, не создают впечатления эклектики, не лишают «Жар-птицу» стиливой органичности и завершенности, они художественно оправданы, они «на месте». «Жар-птица» — своего рода «музыкальная энциклопедия» основ и достижений русской классики, мастерское воплощение в отдельном произведении «антологического принципа» Дягилева, быть может оттого столь успешное, что именно художественная атмосфера дягилевской антрепризы способствовала выявлению одной из характернейших черт дарования Стравинского — умению передать суммарное ощущение целой музыкальной эпохи.

В определенном смысле «Жар-птица» была обобщением и стилизацией недавнего прошлого русской музыки. И даже более того, странным образом она подводила черту и требовала известной временной дистанции в восприятии искусства, которое еще не успело стать прошлым.

Еще не отзвучали гармонии корсаковского «Кашея», еще удивлял и очаровывал хрупкий и фантастический звуковой мир оркестровых миниатюр Анатолия Лядова, а Стравинский уже сумел уловить в этой самобытной несхожести разных творческих индивидуальностей общие свойства единого *стиля* и придать ему черты пышной барочной завершенности. Но «стилизуя» искусство «новой русской школы», Стравинский, вместе с тем, невольно откликался и на художественные веяния текущего дня, и потому стремление обобщить и подытожить опыт своего учителя органично уживается в его «Жар-птице» с использованием оркестровых приемов новой французской музыки. Тонкая мерцающая звукопись Хоровода или Колыбельной — лучшие тому свидетельства. Впрочем, наличие импрессионистских элементов в «Жар-птице» сильно преувеличено. Партитура «Жар-птицы», существование которой вряд ли было бы возможно, вне учета опыта «Послеполуденного отдыха Фавна» и «Ноктюрнов» Дебюсси, в целом почти противоположна им по стилю.

Оркестр «Жар-птицы», нестерпимо ослепительный в характерно-обнаженных звучаниях деревянных духовых («Полет Жар-птицы»), суховато-колкий и звонкий, благодаря широкому использованию разнообразного состава ударных («Шоганый пляс»), приобретает стиливое качество, принципиально новое не только по сравнению с оркестром Римского-Корсакова, но и Дебюсси.

²⁰ К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М., 1964, стр. 193.

²¹ Там же.

²² I. Stravinsky and R. Craft. Expositions and developments. New York, 1960, p. 146.

²³ Стравинский о России, музыкантах и музыке.— «Америка», 1963, № 76, стр. 26.

Суть в том, что тончайшие оттенки колорита, едва уловимые переходы тембровых красок импрессионистской звукописи в «Жар-птице» становятся не только «уловимыми», но и зафиксированными с поразительной отчетливостью. Это наметившееся стремление Стравинского обходиться без «полутонов», без плавных переходов, не приглушать, а подчеркивать многообразие тембровых красок в их *созвучии*²⁴ делает оркестровую звучность «Жар-птицы» особенно яркой и насыщенной.

Именно поэтому музыкальная ткань «Жар-птицы», сохраняя все богатство колористических оттенков, утрачивает волнующую зыбкость импрессионистской фактуры, и вместо трепетного звукового пленэра («Фавн») возникает переливающийся сказочными узорами «тембровый орнамент» («Пляс Жар-птицы»). Изощренная красочность инструментовки превращает произведение Стравинского в своеобразное музыкально-декоративное панно.

В известном смысле «Жар-птица» была импрессионистским «искусом» эстетических основ «новой русской школы». Рожденная в 1910 году, она еще целиком принадлежала эпохе «перелома», демонстрируя в яркой художественной форме «синтез всех воздействий» (Б. Асафьев).

Оценивая место первого балета в своем творчестве, композитор сказал в одном из недавних интервью: «Жар-птица» была для меня плодотворным начинанием, предопределившим в некотором смысле творчество последовавших четырех лет»²⁵.

В истории русской музыки XX века значение «Жар-птицы» двойственно: она и несомненный предвестник новых веяний и своего рода «итог». Подлинно новое начинается с «Петрушки».

²⁴ Б. В. Асафьев очень тонко писал о том, что Стравинский «варварски превзошел» роскошь импрессионистской оркестровой фактуры «своей узорчато-красочной «византийской» расточительностью». «Книга о Стравинском», Л., 1929, стр. 29.

²⁵ Стравинский о России, музыкантах и музыке.— «Америка», 1963, № 76, стр. 26.



«ПЕТРУШКА»

«Петрушка» увидел свет 13 июня 1911 года на сцене парижского театра Шатле ровно через год после успешного дебюта «Жар-птицы». Подобно своей счастливой предшественнице, «Петрушка» также получил свою долю восторженного признания от русских и французских поклонников дягилевских «сезонов» в Париже. О нем тепло, с искренней симпатией отзывался Клод Дебюсси. Кальвокоресси объявил его «произведением, продолжающим серию характернейших шедевров русской школы»¹, а Альфред Брюно с восхищением писал об «изумительной интенсивности движения и колорита» и «совершенной оригинальности формы»² партитуры «Петрушки».

На родине судьба этого сочинения сложилась иначе. Отечественная критика оказалась куда более суровой к «Петрушке». Отчасти это можно объяснить тем, что в России долгое время «Петрушку» знали только по партитуре и

¹ М. Кальвокоресси. Музыка в Париже.— «Музыка», 1911, № 33, стр. 690.

² Цит. по статье: И. Яковлев. Русский балет в Шатле.— «Новое время», 5 июня 1911 г.

сокращенной концертной редакции балетной сюиты. Правда, в специальных корреспонденциях русских газет и журналов, полученных из Парижа, успех балета оценивался по достоинству. Но любопытно, что «Петрушка» заручился поддержкой скорее в художественных и театральных кругах России, нежели в собственно музыкальных. И это весьма симптоматично. Ибо весь идейно-образный строй нового произведения Стравинского оказался теснее связанным с художественными задачами, вставшими на путях исторического развития русской живописи и русского театра тех лет (особенно когда эти пути смыкались), чем с эстетическими позициями ведущего направления русской музыки того времени, освященными классической традицией прошлого века³. Поэтому, например, интересный идейно-художественный анализ «Петрушки» принадлежал перу А. Бенуа («Речь» от 4 августа 1911 года), а на страницах журнала «Аполлон» Я. Тугендхольд приветствовал «Петрушку» как новое замечательное достижение на поприще синтеза искусств («„Петрушка“ прежде всего живопись, музыка и пластика» — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 74).

Первая развернутая профессионально-музыкальная рецензия, написанная П. Мясковским, появилась лишь через год после парижской премьеры «Петрушки», как отклик на изданную в России партитуру.

В те годы Мясковский был едва ли не единственным русским музыкальным критиком, который с первого же знакомства с «Петрушкой» проникся горячей симпатией к этому произведению. Он услышал в «Петрушке» «саму жизнь» и, высоко оценив его почвенную русскую природу, закончил рецензию следующими словами: «Мне кажется, будь жив Римский-Корсаков, этот исключительный аристократ звукового царства, он не обинуясь встал бы на сторону этого сочинения; он не мог бы не сознавать, (...) что исключительный, радужный талант Стравинского плоть от плоти его, кровь от его крови»⁴.

Однако в академических музыкальных кругах Петербурга «Петрушка» вызвал массу нареканий. Он показался и чересчур крикливым, и чересчур грубым, и каким-то странным в своем необычном сочетании усложненных гармоний с нарочито примитивным музыкальным тематическим материалом. Впрочем, русская критика была более озадачена, чем возмущена.

В самом деле, не успели в России кое-как принять «Жар-птицу» и прийти к соглашению, что в музыкальных исканиях молодого композитора традиции «новой русской школы» искусно сочетаются с «новомодными ухищрениями современных французов» (имелись в виду импрессионисты), как появился «Петрушка», который, не стесняясь, обрушил на головы «музыкальных пуританов» целый поток избитых «площадных» мелодий, в духе «Чудный месяц»

³ Исключение — Скрябин. Но его музыка слишком далека от чувственной конкретности живописных образов, так же как лишена каких-либо признаков театральности. Экстатически-созерцательные образы скрябинского симфонизма ближе поэтическим обобщениям русских символистов.

⁴ Н. Мясковский. «Петрушка», балет Иг. Стравинского. — «Музыка», 1912, № 59, стр. 75.

или «Ах, вы, сени», попеременно с забавными, по в высшей степени «немелодичными» оркестровыми кунштуками главного персонажа — Петрушки. Ничего от умилительной, чуть сладковатой диатоники «Хоровода царевен», ничего от пряных стоячих гармоний «Жар-птицы». Статичной картинности волшебной сказки противостояла бурлящая динамика уличной толпы; красочным темброво-гармоническим переливам Пляса Жар-птицы — нервная трепетная экспрессия глубокого человеческого переживания. И все же современники часто оказывались не в состоянии уловить органическую музыкальную связь и единство столь многообразных и контрастных элементов «Петрушки» и, не отказывая ему в остроумии и забавной характеристичности, считали эту партитуру сугубо театрально-прикладной.

Мясковский, суммируя основные претензии, высказанные русской музыкальной критикой по поводу «Петрушки» (сам он придерживался другого мнения), писал: «Неодобрение это главным образом касалось того нарочито площадного, подчеркнуто тривиального характера, который придал ему («Петрушке». — И. В.) автор, использовавший в своем произведении наиболее истрепанные народные песни, самые распространенные шарманочные уличные мелодии. Ставилась в строку и до бедности примитивная, почти дубочная по характеру обработка материала, однообразие приемов изложения, крикливая инструментовка; конечно, при этом допускали, что как прикладная, изобразительно-сценическая музыка это имеет некоторое оправдание, вообще „пригодна“, но часто музыкальное значение „Петрушки“ даже не оспаривалось, а решительно отвергалось»⁵.

С тех пор прошло более полувека. «Петрушка» уже очень давно и прочно занял свое место в ряду классических произведений русской музыки XX столетия. Но эта негативная критика прошлых дней интересна для нас потому, что в центре ее внимания объективно оказалось все необычное, новое и неповторимо-характерное в композиторской манере Стравинского. Так некогда Г. Ларош, с непримиримым пристрастием критикуя Мусоргского, иной раз, объективно выявлял некоторые характернейшие черты его творческой индивидуальности, которые порой ускользали от внимания даже самых горячих приверженцев композитора. Попробуем же и мы взглянуть на «Петрушку» глазами его современников, чтобы яснее увидеть все дерзкое своеобразие замысла и оценить новизну музыкально-выразительных средств. Но прежде несколько слов о том, как замыслился и создавался «Петрушка».

Как известно, все началось с того, что композитор сочинил небольшую концертную пьесу для оркестра с солирующим роялем. В традиционном концертном соревновании между оркестровым *tutti* и преобладающим тембром одного, избранного инструмента Стравинский открыл для себя новые интонационно-характеристические возможности голосов оркестра. Именно здесь, в

⁵ Н. Мясковский. О «Весне священной» Иг. Стравинского. — «Музыка», 1914, № 167, стр. 106.

этом сопоставлении, по-видимому, и родилась идея «персонификации» тембров, во многом определившая специфические черты оркестрового стиля композитора⁶. Тематизм этого сочинения не обладал достаточной музыкальной значимостью, чтобы послужить материалом для самостоятельного «музыкального сюжета», в котором инструментам отводилась бы скромная роль исполнителей. В пьесе Стравинского оркестр и рояль из послушных исполнителей композиторской воли превращаются в самостоятельно действующих персонажей, «жизнь» которых (или, точнее, спектакль), который ими разыгрывается, композитор наблюдает как бы со стороны, из ложи какого-то неведомого театра. Оркестр и рояль ожесточенно спорят, точно соревнуясь в силе извлекаемых ими динамических эффектов и изолируясь друг перед другом в техническом мастерстве. Стравинский трактует рояль исключительно как виртуозный инструмент. Но в этих строго заданных границах ему удается раскрыть глубокое музыкальное содержание. У рояля нет яркой мелодической темы. Арсенал его тематических средств ограничен фактурными вариантами, разложенных трезвучий. Ощущение эмоционального нагнетания, экспрессии, возникает у слушателя не в ходе тематического развития, а в результате той отчаянной настойчивости, с которой рояль, демонстрируя свои виртуозные способности, упорно повторяет одни и те же пассажи. Однако, исчерпав весь запас ломанных арпеджий, хроматических пассажей и конвульсивных репетиций, рояль вынужден сдаться перед несокрушимой силой оркестра, преобразующего те же арпеджио в грозные фанфарные звучания меди. В пьесе Стравинского словно запечатлена тишина технических усилий одного, пусть изолированного в своем мастерстве, исполнителя, перед более примитивной, но лацдарной и целенаправленной силой коллектива исполнителей. Оркестр подавляет рояль своей «массой». Так из, казалось бы, сугубо технической задачи сопоставления тембров рождается целая художественная концепция, и яростный спор инструментов оказывается для композитора полным конкретным образным содержанием. «Когда я сочинял эту музыку, — вспоминает Стравинский, — перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно, и моего персонажа. И вот однажды я вдруг подскочил от радости. „Петрушка“!

⁶ Можно думать, что кое-что в этом направлении было сделано Стравинским еще в пору сочинения «Погребальной песни», посвященной памяти Римского-Корсакова. Партитура произведения не сохранилась, но его оркестровая идея, по свидетельству самого композитора, состояла в намеренной тембровой индивидуализации солирующих инструментов: «Это была как бы процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобного вибрации низких голосов, поющих хором». (И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 63).

Вечный и несчастный герой всех ярмарок всех стран! Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!»⁷. Кто знает, может быть, «Петрушка» так и остался бы жить в форме концертной пьесы для рояля с оркестром, если бы не Дягилев. Слушая эту музыку, он ее «увидел».

Дягилев увлек Стравинского идеей хореографической драмы, в центре которой был образ смешного и несчастного Петрушки. Названная пьеса составила впоследствии 2-ю картину балета — музыкально-хореографический «монолог» главного героя. И в художественном контексте всего произведения, особенно во взаимодействии с замечательным пластическим образом М. Фокина — В. Нижинского, эта музыка приобрела более глубокий и обобщающий смысл. В «Воспоминаниях» Бенуа, который стал одним из авторов «Петрушки», говорится и о другом отрывке из будущего балета, созданном одновременно с знаменитым *Konzertstück*. Ссылаясь на письмо Дягилева, в котором последний обращался к Бенуа с просьбой принять участие в сочинении либретто будущего балета, Бенуа рассказывает следующее: Дягилев написал ему, что «всего несколько дней назад Стравинский сочинил и сыграл ему род русского тапца, а также другую пьесу, которую назвал „Крик Петрушки“, и что оба эти сочинения были, в полном смысле слова, созданиями гения»⁸. Упоминание о «Русском танце», который стал впоследствии заключительным номером 1-й картины балета, очень интересно и важно, так как проливает дополнительный свет на истоки замысла хореографической драмы. В сопоставлении «Русского танца» и «Крика Петрушки» уже содержится тот интонационный и жанровый контраст, который послужил основой музыкальной драматургии балета. Отсюда, вероятно, и родилась идея русского масленичного гуляния и кукольной драмы любви и ревности, разыгрывающейся тут же, на глазах гулящего веселящегося народа, в традиционном балаганном театре. Как только определилась идея произведения и был намечен сюжетный план балета, Стравинский принялся сочинять музыку 1-й картины. И та оживленная переписка, которая завязалась между композитором и его соавтором-либреттистом А. Бенуа, свидетельствует о том, что образы праздничной толпы занимали и вдохновляли его ничуть не меньше, чем несчастная судьба Петрушки.

В критических высказываниях современников именно массовые сцены «Петрушки» явились своего рода «камнем преткновения». Они вызвали столько же восторгов, сколько и нареканий. Одни находили, что «Петрушка» в этой своей части — достойное продолжение торговых сцен «Млады» и «Садко», другие, напротив, утверждали, что сравнивать их нельзя, так как народно-песенный материал отобран Римским-Корсаковым с несравненно большим вкусом и сам по себе представляет художественную ценность, чего никак нельзя сказать о «фольклорных источниках» «Петрушки». Действительно, музыка массовых сцен балета буквально соткана из самых знакомых, привычно-стертых песенных интонаций. Чувствительные мелодические обороты попу-

⁷ И. Стравинский. Указ. соч., стр. 72.

⁸ A. Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1941, p. 324.

лярнейшей городской песни «Под вечер осенью ненастной» контрапунктируют с шарманочным звучанием уличного вальса «Чудный месяц» (бродячие тинцовщицы из 1-й картины), широкий, «разудалый» напев «Вдоль по Питерской» забавно переплетается то с задорными ритмическими акцентами плясовой «Ах, вы, сени», то с грузным притопыванием и веселой частушечной скороговоркой шуточной песни «Не лед трещит, не комар пищит» (кормилицы и кучера с конюхами из 4-й картины). Если прибавить сюда короткие, многократно повторяемые квартные попевки трихордного склада (флейтовая и виолончельная темы в пачале 1-й картины), в которых остроумно обобщены характерные выкрики уличных торговцев, разносчиков и ярмарочных зазывал (приводим для сравнения записи А. Д. Кастальского из I тома «Трудов музыкально-этнографической комиссии», — см. нот. прим.); однообразное, но, в высшей степени, метко схваченное звучание губных гармошек (беспрестанно повторяемое сопоставление двух гармоний, построенных на сопряженных ступенях лада, — см., например, цифру [83]), наконец, «ухарские», очень стандартные кадансирующие обороты «По улице мостовой», на которых строится музыкально-пластический образ захмелевшего гуляки-купца из 4-й картины (см. нот. прим. к стр. 73), то перед нами почти полный перечень народных источников уличных сцен «Петрушки»:

Vivace

уг-лей, уг-лей у-голь-кёв, у-голь-кёв!

се-ледки-, го-ланд-ски, се-лед-ки!

ма-чё-на я-бла-ки

[Allegretto]

Archi *ff*

По ши. ро. кой стол.бо-вой, шла де.ви-ца за во.дой

Правда, наряду с этим «площадным» материалом Стравинский использует и старинную володечную песню «Далалынь, далалынь», — один из основных тематических элементов 1-й картины, и ритмически переосмысленные интонации хороводной песни «Ай, во поле липынька», («Русская») ⁹:

[Vivace]

Fag. V.c. *mf*

Дала-лынь, дала-лынь! По я. и. чень-ку! Хри-стос вос-крес, сы на божь-я сы на божь-я

Fl. Cl. Piano *f* *mf*

Ай, во по ле

⁹ Обе песни — из сборника Римского-Корсакова «Сто русских народных песен», и использованы им самим в опере «Снегурочка».

Но в целом эти единичные образцы, почерпнутые из классических народно-песенных источников, не могут изменить общую музыкальную атмосферу массовых сцен. Более того, преимущественное использование Стравинским именно бытовой уличной музыки было его сознательным намерением. Об этом, в частности, свидетельствует письмо композитора к А. Н. Римскому-Корсакову от 16 декабря 1910 года:

«Друг, умоляю немедленно прислать мне 2 уличных (или фабричных что ли?) песни, т. е. вернее прислать мне просто на клочке нотной бумажки 2 следующих песни.

Одна начинается так:



а другая так:



За точность не ручаюсь и песен этих не помню, но помню, что вы с Володей их ради курьеза напевали. Первая поется на слова (тоже кажется) «Под вечер осени ненастной»... (...) Это надобно безотлагательно! Ради бога! и держи в секрете. Как прилешь, напишу тебе, что сочиняю и вообще подробно о своей работе»¹⁰.

Что же заставило Стравинского лихорадочно искать этих «курьезных» уличных напевов? Только ли стремление остроумно проиллюстрировать данный сценический «момент» любым «подходящим материалом»¹¹, не обременяя себя заботой о его самостоятельной художественной ценности? Так, или примерно так, понял в те годы «Петрушку» молодой С. С. Прокофьев. Восхищаясь красочностью и оригинальной изобретательностью оркестровых средств «Жар-птицы» и «Петрушки», он не находил в этих сочинениях подлинно музыкального тематизма. «Какая там музыка! — одна труха», — категорически бросает он в письме Н. Я. Мясковскому (1914)¹². По-видимому, новый тип интонационно-тембрового тематизма «Петрушки» оставался в то время вне

¹⁰ Архив А. Н. Римского-Корсакова. Фонд Б/8, разд. VII, ед. хр. 532, № 7. Ленинград, Институт театра, музыки и кинематографии. Рукописный отдел.

¹¹ Из письма С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому: «Он (Стравинский. — И. В.)... в самых живых местах сцены пишет не музыку, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент». См.: С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 644.

¹² Там же, стр. 645.



А. Бенуа. Игорь Стравинский, играющий «Петрушку» в отеле Констанца.
Рим. 1911 год.

сферы его творческих интересов: он искал оригинального *мелодического* тематизма. Что же касается народнопесенного тематизма балета, то именно банальность мелодического материала, отобранного Стравинским, давала повод молодому Прокофьеву решительно отвергать самостоятельную художественную ценность музыки массовых сцен. Истинные же художественные побуждения Стравинского, толкнувшие его обратиться именно к такому песенному материалу, остались в ту пору не понятыми Прокофьевым.

Мясковский, напротив, видел главное достоинство массовых сцен «Петрушки» в том, что вопреки столь избитому, банальному тематизму произведение оказалось свежим, живым и полным нового музыкального содержания. Он был даже склонен усматривать в «Петрушке» стремление композитора «поднять» эти примелькавшиеся мелодии на более высокий художественный уровень, и тем самым раскрыть заложенные в них ценные музыкальные качества. Отчасти подобного мнения придерживался и Б. В. Асафьев, который в своей «Книге о Стравинском» писал, что «Стравинский в „Петрушке“ „уничтожил“ привилегии только старинной песни и сырой этнографизм»¹³.

Конечно, весьма условный «этнографизм» массовых сцен «Петрушки» частично связан и с новыми тенденциями в художественном освоении фольклора. В 1911 году Е. Э. Линева писала о том, что «идея народности в искусстве — не в смысле национальной узости, а в смысле широкого отражения в нем жизни народа, уже вошла в жизнь и неискоренима»¹⁴.

Все это имело самое непосредственное отношение к явным успехам русской этнографической науки в целом и музыкальной этнографии в частности. Причем, характерной чертой русской музыкальной фольклористики того времени становится, наряду с прежним увлечением старинной крестьянской песней, пристальное изучение специфических образов русской городской культуры. Многообразные формы народного творчества русского города, особенно провинциального, теперь уже не третируются как «псевдонародные», а рассматриваются, как другая, не менее самобытная, ветвь единого древа русской народной художественной культуры. Национальная самобытность русского городского уклада (в частности, жизнь улицы) особенно остро ощущалась художественной интеллигенцией именно в 1900-х годах, когда бурное развитие капитализма в России начало ломать устои прежнего городского быта. Капитализм нес с собой чуждую национальным традициям, нивелирующую культуру урбанизма, стремительно и безжалостно сметающего последние приметы русского патриархального уклада. Именно в это время в «Трудах музыкально-этнографической комиссии», наряду с записями северных былин, духовных стихов и старинных крестьянских песен, собранных в самых отдаленных «медвежьих углах» России, начинается публикация музыкальных

расшифровок монотонных причетов нищих, выкриков разносчиков товаров, стекольников, уличных торговцев, записанных Листопадовым, Гречаниновым, Каастальским и многими другими музыкантами, на улицах Москвы и Петербурга, Арзамаса и Нижнего Новгорода. Каастальский сделал даже фонографическую запись «уличной симфонии», в которой на фоне резко диссоциирующих автомобильных гудков звучат, перебивая друг друга: напевный «речитатив» торговли яблоками, напористая скороговорка продавца дичи и отрывистые выкрики старьевщика. Во всем этом, помимо специального научного интереса к примитивным, но весьма своеобразным формам народного музыкального быта сквозит еще какая-то лихорадочная поспешность: скорей, скорей, успеть зафиксировать все эти сочные детали и характерные штрихи народной жизни, ибо «среди других особенностей родной старины, и эта черта народного быта постепенно исчезает»¹⁵, и будущие поколения не смогут даже представить себе, как звонко, весело и, главное, музыкально, звучал, например, разноголосый хор русской ярмарки. Массовые сцены «Петрушки» запечатлели именно эту яркую, красочную картину жизни русской городской улицы, той улицы, на которую, как писал Бенуа, «мы, барские дети», приходили «учиться России», и которая в 1900-х годах «на самом деле умерла или во всяком случае при смерти»¹⁶. Но, конечно же, новые художественные завоевания Стравинского в народных сценах «Петрушки» никак не исчерпывались его обращением к музыкальному материалу улицы. Вероятно, было в этой музыке и еще нечто, помимо трогательных и дорогих сердцу Бенуа воспоминаний детства, что заставило его с глубоким волнением слушать знакомые уличные мотивы, а Мясковского восхищаться оригинальностью их музыкального творения, свободного «от всякого трафарета, так плотно ввевшегося в эту область нашего сочинительства»¹⁷. И становится очевидным, что очень трудно, а может быть просто и неверно, оценивать «Петрушку» с точки зрения традиционного «классического» подхода к отбору и обработке народных мелодий, так как само представление о тематизме массовой сцены у Стравинского иное, чем у русских композиторов-классиков. Поэтому и значение народнопесенного материала, его функция и место в общей художественной концепции «Петрушки» иные.

Стравинский создает новый тип массовой сцены в русском музыкальном театре. И дело здесь далеко не в одних жанровых различиях (народная сцена в опере и в балете), а в новом художественном видении народных образов, в новых принципах художественного освоения действительности, выдвинутых, преимущественно, в сфере русской живописи и театральной режиссуры.

¹³ Н. Янчук. Несколько замечаний об источниках изучения первобытной музыки.— «Труды музыкально-этнографической комиссии», т. I. М., 1906, стр. 502.

¹⁴ А. Бенуа. Художественные письма.— «Речь», 4 августа 1911 г.

¹⁵ Н. Мясковский. «Петрушка», балет Иг. Стравинского.— «Музыка», 1912, № 59, стр. 73.

¹³ Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., 1929, стр. 32.

¹⁴ Е. Линева. Мысли В. В. Стасова о народности в музыке.— «Труды музыкально-этнографической комиссии», т. II. М., 1911, стр. 385.

Нам уже приходилось касаться этих вопросов в главе о «Жар-птице». Мы отмечали, в частности, созерцательную природу творчества «мирискусников», с их тягой к воплощению отдельных, как бы «остановленных» образов и явлений внешнего мира. Эти художники принципиально не вмешивались в события окружающей их жизни и уж менее всего были склонны выносить им свой «приговор» (как того требовала эстетика Чернышевского). Да в их искусстве, по существу, и не было отражения «событий», как, строго говоря, не было сюжета, например, в жанровых полотнах Малявина или Кустодиева, которые вдохновлялись образами реальной действительности, наблюдая их как бы «со стороны» и воспроизводя на полотне произвольно выхваченный «кусочек жизни».

Наблюдение со стороны, наблюдение тем более пристальное и беспристрастно объективное (как казалось этим художникам), чем дальше наблюдаемое явление «отстранено» от наблюдающего его художника, чем яснее намечена непереходимая грань между творящим художником и объектом его творчества, такое наблюдение было принципиальной эстетической позицией многих художников «мирискуснической» ориентации. И это не замедлило сказаться на идейно-образном строе русского искусства тех лет, внося новые черты в содержание привычных образов и существенно преобразуя их художественную форму. Именно так обстояло дело и с традиционным, в русском искусстве, образом народа.

Образы народа на сцене классического русского музыкального театра и в русской монументальной живописи XIX века всегда были полны глубокого социально-исторического содержания. Благородный народнический пафос самоотверженного служения простому народу, задавленному нищетой и бесправием, пронизывал русское искусство 1860—1870-х годов, рождая естественное стремление художников ближе узнать и поведать правду о жизни народа. Отсюда целая галерея социально-психологических «типов» в искусстве Мусоргского и Репина. Причем каждый из подобных «народных типов», будь то «Мужичок из робких» Репина или Юродивый из «Светик Савишны» Мусоргского, обладал индивидуальными чертами, в которых угадывался характер этих людей, читалась их личная судьба. Когда же на полотне или на оперной сцене являлся нам образ народных масс, то этот образ никогда не сливался в нашем восприятии в безликий образ «толпы». В народных музыкальных драмах Мусоргского или исторических полотнах Сурикова народ выводился на сцену в самый остродраматический момент изображаемого события, требовавший к себе активного действенного отношения каждого участника массовой сцены. Это рождало у художников стремление в массовом действии народа «разглядеть» действия отдельных его представителей, а общее определяющее настроение массовой сцены ощутить как сумму индивидуальных настроений ее участников. Понятие «толпы» вообще отсутствует в русском реалистическом искусстве 1860—1870-х годов.

Так, например, в Прологе «Бориса Годунова» целостное хоровое звучание постоянно прерывается вспыхивающими то тут, то там краткими диалогами между группами хора или даже отдельными хористами, разъясняющими истинный смысл народного голошения «из-под палки». А многофигурная композиция «Боярыни Морозовой» — грандиозное собрание человеческих типов, которые утверждают свою индивидуальную характерность (психологическую и социальную) в весьма различном отношении к объединяющему их всех событию. Иными словами, прием образной индивидуализации в народных сценах Мусоргского и Сурикова приобретает значение художественного принципа и становится необходимым условием реалистической трактовки массовой сцены. В. В. Стасов, незадолго до смерти, в письме к Е. Э. Линевой так рисовал картину будущих «подлинно реалистических» массовых сцен русской оперы: «Они перестанут *распеваться* правильно и условно, они начнут исполняться со всею правдою, капризностью, неправильностью, которые присутствуют в устах народа, со всеми изменениями в количестве персонала поющих, из которых одни вступают и пристают, другие замалчивают на несколько секунд, и вступают, когда сами захотят, третьи не переставая все время ведут свою музыку; а также со всеми переживаниями в *ритме, движении* и даже *настроении*, которые присущи людям живым, чувствующим и создающим нечто «свое» в хоре, помимо какого-то командующего, соображающего и придумывающего автора»¹⁸. Интересно, что эта стасовская идея о непринужденной свободе и внутренней самостоятельности музыкальной массовой сцены (помимо «воли командующего автора»), имея своим источником принципы индивидуализации хора в Прологе «Бориса Годунова», нашла неожиданное воплощение в народных сценах «Петрушки» Стравинского и жанровых картинах Кустодиева, основанных на принципах прямо противоположных. В самом деле, та непринужденная, почти импровизационная, свобода (без вмешательства автора, занявшего позицию стороннего наблюдателя), с которой осуществлялась «художественная жизнь» массовой сцены в «Петрушке» или в «Ярмарке» Кустодиева, объективно вела к тому, что на смену монолитным образам народа-страдальца, народа-борца за волю, обобщенного образа «великой личности, одушевленной единой идеей» (как «разумел» народ Мусоргский), пришел образ толпы, обладающей всеми приметами национального и социального типа, но лишенной каких бы то ни было индивидуальных эмоциональных проявлений.

Разумеется, дело здесь не только в новом художественном приеме, но и в ином видении, да и в принципиально ином отношении к народным образам, что в свою очередь обусловлено исторически.

После бесславного конца русско-японской войны и кровавых январских событий 1905 года буржуазная художественная интеллигенция России в смя-

¹⁸ Цит. по статье: Е. Линева. Мысли В. В. Стасова о народности в музыке. — «Труды музыкально-этнографической комиссии», т. II. М., 1911, стр. 385.

тении отказывалась заглядывать в лицо истории, не желая замечать ни самой социальной несправедливости, ни народной борьбы с нею. Она уповала на животворные силы, кроющиеся в извечных проявлениях «духа нации», и искала убежища и опоры в нравственном здоровье и непоколебимом жизнелюбии простого народа, видя в них обобщенное выражение типических черт национального характера. Отсюда, в частности, поэтизация народных праздников в многочисленных печатных высказываниях Бенуа, образы народных гуляний в творчестве Рябушкина, Кустодиева, позднее Юона, запечатлевшие, по выражению Тугендхольда, «коллективную душу» русского народа, «того народа, из которого вековая „сердечная тоска“ не вытравила „разгула удалого“»¹⁹. Отсюда же идейно-художественные истоки образов улицы в «Петрушке» Стравинского.

Это новое видение народных образов вызвало к жизни и новые формы их художественного обобщения, а охарактеризованная нами выше эстетическая позиция «отстраненного созерцания» как раз и привлекала возможностью охватить явление в целом (ведь его видимые границы произвольно очерчивались самим художником). Всесторонне созерцая «кусочек жизни», художники надеялись уловить отдельный, в нем самом заключенный художественный смысл, ему одному принадлежащую эстетическую сущность. Здесь не было и тени того напряженного искания всегда ускользающих тончайших черт жизни «человеческих масс» (социальных, исторических, психологических), изучать которые «всем нутром» так жаждал Мусоргский. Эти остановленные волею художников «моменты народной жизни» были для них прежде всего прекрасным зрелищем. Зрелищем, захватывающим не только гармонией цвета и ритма, которую вдохнула в него жизнь, но и утверждающим постоянством эмоционального содержания, чаще всего спокойно радостного.

Так, Кустодиев, заинтересованным, но «отчужденным» взглядом созерцая «Праздник в деревне» (1907), воплощает на полотне гармоничную специфически русскую красоту цвета и ритма, формирующих целостную художественную композицию, обладающую несомненным национальным живописным содержанием. И несмотря на то, что, в отличие от своих предшественников-жанристов, Кустодиев не заглядывает в лица изображаемых им степенно прогуливающихся баб и шеголеватых деревенских парней, не смешивается с пестрой толпой, окружившей пляшущего парня в красной рубаше, и не интересуется, о чем толкуют вышедшие посидеть на завалинке старики, в его картине есть необходимые черты социальной и национальной характеристики, из которых складывается суммарный, но весьма типический народный образ.

По существу, это и был тот новый тип массовой сцены (очень, кстати, театрально-зрелищной по своей природе), который, утвердившись в русской живописи, нашел затем музыкальное выражение в «Петрушке» Стравинского,

Подобно Кустодиеву, Стравинский стремится запечатлеть в своей музыке обобщенный многосоставный образ масленичного гулянья как последовательное и одновременное созвучание очень разных, порой случайных музыкально-звуковых элементов. Где-то в самых изначальных точках этой музыкальной картины лежит тот же принцип «уличной симфонии», что и в музыкально-этнографической зарисовке Кастальского. Каждый элемент, составляющий музыкальное целое, очерчен достаточно определенно для того, чтобы его можно было расслышать и отличить в общем «звучании» улицы, но, вместе с тем, не настолько, чтобы своей индивидуальной характерностью привлечь к себе особое внимание, в ущерб целому. Именно так трактованы в «Петрушке» народные мелодии «Чудный месяц», «Ах, вы, сени», «Вдоль по Питерской» и многие другие. Эти напевы отобраны Стравинским с сознательным творческим расчетом как постоянные, обязательные и потому наиболее типичные музыкальные компоненты народного уличного гуляния. Они необходимы и художественно оправданы. Но композитор совсем не склонен придавать им самостоятельную художественную значимость. В общей характеристике музыкального целого эти нехитрые напевы русского городского быта типичны, но не более, чем типичны расписные праздничные платки молодых крестьянок, армяки, картузы и бороды мужиков, связки румяных бубликов и целый воз новеньких золотисто-желтых лаптей в красочном гармоническом целом кустодиевской «Ярмарки» (1910). И те и другие — национально-характерные, необходимые художественные атрибуты русской народной массовой сцены, но каждый из них (в данном контексте) лишен сколько-нибудь значительного индивидуального содержания. Отсюда ипой, не традиционный подход к использованию и обработке народного материала в «Петрушке» Стравинского.

Русские композиторы-классики обращались к подлинным народным песням в поисках яркого мелодического *тематизма*. Народная тема выбиралась с таким расчетом, чтобы в ходе симфонической разработки или вариационного развития выявлялись и утверждались характерные особенности ее индивидуального облика. Таково художественное значение народных тем, например, в «Сече при Керженце» Римского-Корсакова или в «Увертюре 1812 год» Чайковского, не говоря уже о таких хрестоматийных примерах, как «Песня Марфы» или «Персидский хор». Во всех подобных случаях композиторы искали самобытного, неповторимого в самом *мелосе* народных напевов. Их задача состояла в том, чтобы правильно выбрать тему, могущую стать характеристикой индивидуального образа. В «Петрушке» таким отдельным, характерно самостоятельным стал обобщенный музыкальный образ народного гулябща, который, несмотря на почти натуралистическую меткость в обрисовке деталей, нес в себе целостное суммарное впечатление от массового движения толпы. Поэтому главной мелодической темы-образа, как чего-то индивидуального, здесь нет. И тот характерный звуковой «концентрат», в котором тесно сплелись краткие флейтовые попевки-возгласы и густая гармоническая «вязь» беспрерывно повторяемого сопоставления двух сопряженных

¹⁹ Я. Тугендхольд. Итоги сезона. (Шисьмо из Парижа). — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 74.

аккордов — то, что мы считали неумолкаемым уличным фоном, — становится, по существу, единственной темой обеих массовых картин:



Кроме того, в «Петрушке», в силу художественного замысла, индивидуальное начало тематически связывалось только с образом главного персонажа — Петрушки. Все же остальное, напротив, должно было являть собой самое банальное, повторимое, не индивидуальное, массовое. С этой точки зрения, цитаты из специально подобранных Стравинским народных песен не составляют тематизма «Петрушки». Они — подсобный материал, и композитор подчеркивает их интонационную связь с «темой-фоном», которая в своем безостановочном движении то «выплескивает» их на поверхность, то вновь «поглощает».

На это принципиально иное, чем у классиков, соотношение мелодической темы и сопровождения очень тонко указывал А. Альшванг, подчеркивая, что главным музыкальным элементом 4-й картины становится некий общий «ритм танцевальности, по отношению к которому народная мелодия выступает как внешнее оформление, как сопровождение. Короче... „мелодия“ и „аккомпанемент“ меняются местами»²⁰.

Правда, Альшванг склонен расценивать это явление как грубый произвол и сознательное обеднение народнопесенного материала, вызванное «внешней импрессионистской его трактовкой»²¹, с чем мы никак не можем согласиться. На наш взгляд, новый подход Стравинского к народнопесенному материалу в конкретном контексте массовых сцен «Петрушки» представляется и органичным и художественно убедительным. Стравинский не развивает народные напевы в принятом значении этого слова. Он просто дает им возможность отчетливо «прозвучать» в этой празднично гудящей уличной «симфонии». Но в том, как он это делает, заключено так много юмора, острой наблюдательности, сочных подлинно реалистических штрихов, подмеченных в живых фор-

мах бытования популярных песен, что в музыкальном контексте целого эти фольклорные цитаты обретают вполне определенный художественный смысл.

Композитор словно хочет показать нам, как участвуют знакомые напевы «Вдоль по Питерской», «Ах, вы, сени», «Не лед трещит» в жизни праздничной улицы. Этим определяются не только способы обработки, но и особенности экспозиционного изложения народных тем. Последнее становится совершенно очевидным, когда мы сравниваем прием изложения одного и того же напева «Во пиру была» («Вдоль по Питерской») в 4-й картине балета Стравинского и в «Увертюре на три русские темы» М. А. Балакирева. Для Балакирева песни «Во пиру была» — прежде всего образец широкой распевной мелодии, выбранной по контрасту с другой народной мелодией — «Во поле березинька стояла». Обе песни интересуют композитора с точки зрения их индивидуальных мелодических особенностей, на сопоставлении которых он строит русский вариант экспозиции сонатного allegro. Поэтому Балакирева привлекает мелодический облик песни в целом и он создает народной теме необходимые оркестровые, гармонические и фактурные «условия» для того, чтобы продемонстрировать все ее кантиленные возможности.

Сначала тихо и задумчиво ее «поет» гобой. Мелодия песни словно «парит» на фоне звучащих pianissimo мелодических фигураций виолончелей, лишь на слабых долях такта поддерживаемая редкими пиццикатными аккордами скрипок и альтов. Балакирев утверждает этот мелодический образ, повторяя песенную тему еще раз в том же оркестровом составе и сопоставляя ее затем с фрагментами главной темы увертюры — «Во поле березинька стояла», и, наконец, дает ей развернуться во всю ширь в могучем басовом звучании фаготов, тромбонов, виолончелей и контрабасов на фоне мощного оркестрового tutti.

У Стравинского мы наблюдаем нечто иное. По-видимому, целостный мелодический облик песни «Вдоль по Питерской» занимает его несравненно меньше, чем Балакирева. И он не только не создает никаких специальных оркестровых условий для демонстрации мелодических особенностей данной песенной темы, но, напротив, стремится убедить слушателей в том, что она — органическая неотъемлемая часть общего звукового фона. Сама по себе мелодия «Вдоль по Питерской» не открывает нам ничего нового. Нов и художественно интересен процесс постепенного узнавания привычно знакомых мотивов в, казалось бы, хаотических нерасчлененных звучаниях улицы. Сначала наш слух ловит отдельные интонационно и структурно расчлененные мелодические обороты песни. Они возникают у солирующего гобоя на слабых долях такта, словно реализуя, делая слышимыми те скрытые мелодические интонации, которые накапливались в едином гармоническом и фактурном созвучии «гармошечного наигрыша» фаготов и балалаечного «треньканья» скрипок. Первый мотив песни звучит как непосредственное продолжение балалаечного наигрыша. Второй мотив, с характерной интонацией восходящей

²⁰ А. Альшванг. Балет «Петрушка» Стравинского. — Избранные сочинения, т. I. М., 1964, стр. 397.

²¹ Там же.

кварты гобой повторяет дважды, словно «призывая ко вниманию»:

Но уже в следующее мгновение эти вынырнувшие на поверхность уличного звукового потока мотивы снова тонут в общем звучании гармонично-балалаечного фона.

Однако дело сделано: нам удалось их расслышать, «уличная симфония» перестала быть для нас музыкально нерасчлененным гулом, и наш слух напряженно ждет момента, когда удастся вновь различить в ней эти узнаваемые «черты лица» знакомой песни. Поэтому, когда валторна произносит те же мо-

тивы во второй раз, они звучат еще отчетливей, именно потому, что мы ждем и внутренне готовы к их появлению. И нам не мешает наслаивающееся на них плотное и пронзительное звучание «балалаечного наигрыша», порученного на этот раз четырем гобоям (см. цифру [91]).

И когда, наконец, заручившись поддержкой скрипок, валторны троекратно излагают весь напев, мы невольно испытываем чувство радостного удовлетворения, подобное тому, которое охватывает нас всякий раз, когда в безликой толпе чужих людей мы сталкиваемся вдруг с давнишним знакомым.

Но, приковав таким образом наше внимание к определенной песенной мелодии, Стравинский, вместе с тем, подчеркивает, что дорога она нам не сложностью и новизной какого-то особого присущего ей и внезапно раскрывшегося перед нами музыкального содержания, а именно своей привычной знакомостью. И поэтому он как бы не видит необходимости развивать эту тему. Он просто дает ей возможность прозвучать целиком три раза подряд без сколько-нибудь значительных изменений, противопоставляя устойчивую мелодическую форму песни безостановочному движению («брожению») музыкального фона. Отношения между «темой» и «сопровождением» здесь иные, чем те, которые намечаются в рамках известного «глинкинского» типа вариаций. Тембровые, фактурные и гармонические вариации, сопровождающие неизменную мелодическую тему, например «Персидского хора» или «Песни Варлаама», обогащают, дополняют, «дорисовывают», по выражению Глинки, музыкальное содержание темы, но отдельно от нее не существуют и самостоятельного смыслового значения не имеют. У самого Стравинского в финале «Жар-птицы» активное воздействие подобных вариационных средств на песенную тему «У ворот сосна раскачалась» приводит к постепенному интонационному преобразованию мелодии песни. Таким образом, налицо еще более усилившаяся взаимоподчиненность темы и сопровождения. В «Петрушке», как мы могли убедиться, тема «Вдоль по Питерской» либо настолько слита с темброво-фактурно-гармоническим фоном, что утрачивает целостную мелодическую форму, либо, отделившись от него, находит возможность существовать параллельно, независимо, порой даже вопреки сопровождению. Поэтому одним из излюбленных и естественных приемов изложения народной темы здесь и во всех других случаях становится *контрапункт*.

Контрапункт, в самом тесном и в самом широком смысле слова, вообще характеризует особенности музыкальной ткани массовых сцен балета. В рассматриваемом номере многосоставность музыкальной ткани, фактурная и тембровая обособленность ее «слоев» подчеркнуты оstinатным повторением выбранной для каждого звукового слоя особой мелодико-гармонической фигуры. Динамика общего музыкального развития осуществляется как постепенное «наслоение» тембровых и фактурных линий, как своеобразное «утолщение» звуковой ткани.

Сначала это созвучание трех слоев: плотной гармонической «вязи» фогов (интонационно нерасчлененный гармонический фон — сочетание двух

сопряженных трезвучий III и II ступени Фа мажора); фактурно расчлененного шипкового-наигрыша альтов и виолончелей со вторыми скрипками (сочетание неполного терцквартаккорда VI ступени Фа мажора попеременно с септаккордом III ступени и тоническим секстаккордом), в котором есть уже намек на мелодическую интонацию и, наконец, вполне определенного, хотя и примитивного, оstinатного «тренькающего» мотива первых скрипок (движение параллельными терциями, сопровождаемое форшлагами), в котором уже таится начальная интонация песни «Вдоль по Питерской» (см. нот. прим. к стр. 84).

Песенная мелодия, выбившись на поверхность, становится как бы «четвертым слоем» единой музыкальной ткани и утверждает себя в этом общем звучании теми же способами — трехкратным повторением. Но поскольку структурные масштабы, степень мелодической определенности и ритмические особенности всех названных созвучающих элементов весьма различны, они вступают между собой в столь же различные отношения, по смыслу напоминающие род контрапункта. Здесь и непосредственный октавный контрапункт темы «Вдоль по Питерской» и «балалаечных мотивов гобоев», и контрапунктирующее созвучание всего этого мелодико-гармонического комплекса с новыми тематическими наслоениями (имитационное проведение флейтовой темы из 1-й картины балета, см. цифру [92]), и, наконец, своеобразный фактурно-ритмический и тембровый «контрапункт» уже отмеченных мотивов фаготов и струнных, которые варьируются в новых наслоениях.

Однако, несмотря на все это, в разной степени самостоятельные и в столь же разной степени различимые слухом, мелодические, ритмические, тембровые и фактурные слои музыкальной ткани, последние, вместе с тем, обладает свойствами строго организованного монолитного гармонического целого. Каждая из самостоятельных темброво-фактурных (а иногда и ритмических) звуковых линий представляет собой составную часть единой гармонической вертикали. Так, например, из созвучания начальных мотивов фаготов и струнных (см. нот. прим. к стр. 84) рождается единый как бы «новый» гармонический мотив, суть которого в последовательном сочетании различных аккордовых созвучий, возникающих на III ступени лада, с неизменным трезвучием II ступени.

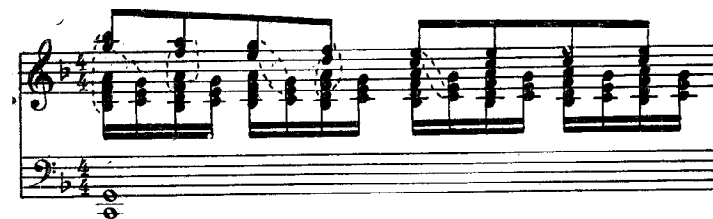


По мере дальнейших фактурных наслоений вариантно обогащается и единая гармоническая основа, хотя содержание ее как плагального последования двух сопряженных аккордов сохраняется. Меняется лишь форма аккордов: теперь это последование септаккорда и лежащего ступенью выше трезвучия,

попеременно возникающее на IV, VI и I ступенях Фа мажора. (Приводим схематическое изложение этого гармонического последования):



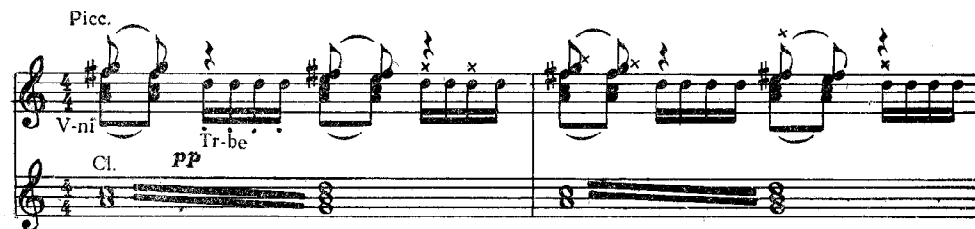
Таким образом, наряду с явлениями контрапунктирующих звучаний, действует принцип гармонического объединения, казалось бы, самостоятельных элементов. Широкое использование фактуры параллельных терций и параллельных трезвучий в сочетании со строго терцовым строением аккордов обычно приводит к тому, что в линейной последовательности параллельных терций почти каждая из них (см. мотив гобоев) так или иначе входит в состав одновременно звучащей гармонической вертикали:



Своеобразное сочетание «контрапункта» и «гармонии» отличает изложение и других народных мелодий 4-й картины.

Мелодия «Вдоль по Питерской», дойдя в динамическом нарастании до fortissimo, по существу не получает никакого завершения. Она просто прекращается, снова погружаясь в первоначальное звучание гармонично-балалаечного фона.

Но очень скоро в ярких тембровых сопоставлениях остро звучащих секунд (флейты piccolo) и дребезжащих репетиций трубы мы начинаем угадывать знакомые черты другой популярной песни — «Ах, вы, сени».



Если наиболее выразительной особенностью в показе темы «Вдоль по Питерской» был процесс постепенного становления народной мелодии, ее интонационное высвобождение из нерасчлененных звучаний музыкального фона, то в изложении «Ах, вы, сени» Стравинский демонстрирует другой характерный штрих в реальных формах уличного бытования народной мелодии. «Уличная симфония» одновременно доносит до нашего слуха знакомый напев как бы из двух разных мест. В результате, привычно стертый мелодический облик песни начинает привлекать внимание забавным причудливым созвучием двух далеких тональностей. Соль-мажорная тема песни, исполняемая I и III гобоем к октаву, одновременно дублируется II гобоем в До-диез мажоре (см. цифру [96]).

В строгом параллелизме обеих тональных линий рождается уже известный нам по предыдущему анализу тип фактуры параллельных гармонических созвучий. Но если в различных вариантах гармонических и балалаечных наигрышей, сопровождавших песенную тему «Вдоль по Питерской», Стравинский широко использует прием длительного движения параллельными терциями и трезвучиями, то фактура изложения песни «Ах, вы, сени» — параллельные тритоны. Это уже более активный, по сравнению с изложением «Вдоль по Питерской», прием фактурной обработки народной мелодии.

Фактура параллельных тритонов выбрана Стравинским не случайно и вряд ли с единственной целью забавной «модернизации» простой диатонической мелодии посредством остро диссонантных созвучий. Тритон, в силу акустических свойств и положения в ладовой системе мажоро-минора²², обладает как раз той степенью интонационной обособленности — лицепарной (чаще всего строго противоположная направленность голосов) и вертикально-гармонической, которая лучше всего отвечает требованию композитора: сохраняя ясную определенность тонально обособленных мелодических линий, добиться столь же ясной определенности гармонического содержания в каждый данный момент их «вертикального» созвучия. Казалось бы, изложение песенной мелодии в виде цепи неразрешаемых тритонов должно было сообщить народной теме оттенок ладотональной неопределенности. В каждый данный момент звучания той или иной уменьшенной квинты или увеличенной кварты намечается определенная тональная сфера. Так, например, уменьшенная квинта *соль-диез* — *ре* явно тяготеет к тональности *ля*, а увеличенная кварта *до* — *фа-диез* — к тональности *соль* и т. д. Однако композитору удается убедительно показать интонационную, тональную и функциональную связь этих тритонов, и весь напев, несмотря на необычную фактуру изложения без труда воспринимается слухом как органическое мелодико-гармоническое единство. Стравинский исходит из предпосылок тональной переменности, заложенных

²² Тритон являет собой предельное равновесие неустойчивых ступеней лада, основанное на равенстве двух симметрично расположенных, но противоположно направленных полутоновых тяготений.

и напеве «Ах, вы, сени». Мелодия песни попеременно опирается на тоны, находящиеся между собой в квартовом соотношении, которые в равной мере могут быть гармонически трактованы и как последование V—I (*D—T*) и как последование I—IV (*T—S*). В первом случае напев следует гармонизовать в Соль мажоре, во втором — в Ре мажоре. Но поскольку в силу мелодического строения напева первые два мотива естественнее слышать в Соль мажоре, а вторые два — в Ре мажоре, Стравинский дает общий органичный пункт на звуке *ре*, который в первой половине напева может восприниматься и как доминантовый и как тонический органичный пункт, а во второй — уже исключительно как тонический (в Ре мажоре):



Тритоны Стравинский трактует и как самостоятельные ладово-характерные интервалы, и как последовательное звучание двух составляющих элементов единой гармонии. Так, первый тритон *соль-диез* — *ре* по своей функции может быть отнесен к двойной доминанте Ре мажора, он как бы извлечен из септаккорда двойной доминанты. Поэтому вместе со следующим тритоном *до-диез* — *соль*, который естественнее по тому же принципу отнести к доминантовой функции, они образуют род классического гармонического последования: *DD — D* Ре мажора.

Следующая пара увеличенных кварт: *до* — *фа-диез* и *соль-диез* (ля-бемоль) — *ре* как раз и есть пример последовательного изложения составных частей единой гармонии альтерированного доминантсептаккорда к субдоминанте *Ре* мажора, который возник после «доминантового» тритона вместо тоической гармонии²³ (см. схему нот. прим. к стр. 89).

В последнем такте напева тритоны, образующие нонаккорд, сопоставляются с увеличенной quartой *си-бемоль* — *ми*, принимающей на себя функцию гармонической субдоминанты *Ре* мажора, что и приводит в конце изложения напева и плагальному разрешению этого тритона в тонику *Ре* мажора:



Мы невольно задержались на описании этого изложения народной темы потому, что в нем, до известной степени, наметились характерные черты гармонического языка раннего Стравинского: активная роль фактурных приемов изложения народной темы — параллелизм созвучий и многосоставность гармонической вертикали. Вместе с тем, при всей фактурной необычности и даже кажущейся усложненности, гармонический строй этого эпизода еще не выходит за пределы традиционных функциональных отношений созвучий.

Дальнейшее изложение развивает те же фактурные приемы мелодических и гармонических параллелизмов. «Реализуя» заложенную в напеве кварт-квинтовую переменность опорных тонов, Стравинский дает мелодии прозвучать одновременно в этих возможных тональных вариантах, например в *До* мажоре (флейта, кларнеты, трубы, арфа) и в *Соль* мажоре (флейта и кларнет) (см. такты 5—8 от цифры [96]).

Вместе с тем, он выделяет движение параллельными секундами и септимами в отдельных тембровых пластах единой гармонической вертикали (секунды — у флейт и арф, септимы — у кларнетов).

С чем-то подобным мы уже встречались в заключительном проведении темы «У ворот сосна» из финала «Жар-птицы», гармонизованной септаккордами, но без столь неуклонно проводимого параллелизма аккордов.

Краткая реприза объединяет обе народные темы в одновременном звучании: «Вдоль по Питерской» — у скрипок и флейт, «Ах, вы, сени» — у тромбонистов.

²³ Принцип расчленения единой гармонии на составляющие его интервалы, чаще всего — терции, широко применялся Стравинским еще в «Жар-птице». Применение тритонов в этом качестве раскрывает дополнительные интонационные возможности, скрытые в линейном движении голосов гармонии.

«Контрапункт» и «гармония» представляют собой две стороны единого художественного принципа созвучия разнообразных музыкальных тематических элементов. Этот принцип определяет форму и содержание массовых сцен «Петрушки» и ведет к тому, что и среди ясно очерченных мелодических тем композитор ищет не столько контрастов, сколько интонационной общности. Интонационной общностью определяется отбор и обработка цитируемых народных мелодий. Поэтому нам кажется не случайным тот факт, что, например, для «Танца конюхов и кучеров» Стравинский использует тему песни «Не лед трещит, не комар пищит», которая в концертном репертуаре русских певцов, начиная с Шалыпина, служила продолжением и завершением песенной мелодии «Вдоль по Питерской». Объединение в рамках единой вокальной формы двух контрастных песен — протяжной и плясовой было обычным делом в концертной практике. И очень возможно, что Стравинский, слушая шалыпинское исполнение «Вдоль по Питерской», невольно связал в своем восприятии обе названные мелодии. Поэтому «Танец кучеров и конюхов» воспринимался им как естественное продолжение «Танца кормилиц», лишь на время отодвинутое внезапно вклинившимися эпизодами — «Мужик с медведем» и «Купец с цыганками». Недаром в средней части «Танца конюхов» Стравинский возвращается к теме «Танца кормилиц». Относительно музыкальных и образных связей обоих танцев Стравинский писал Бенуа еще в пору сочинения 4-й картины: «В 4-ом такте после вступления, как известно, кормилицы. Так вот что. Мне кажется, что кучеров надо пустить одних без „дам“, в качестве которых во втором колоне (у кучеров под мотив



) вступят кормилицы, которым я даю кроме этой мелодической окраски еще и «Ах, вы, сени, мои сени»²⁴.

В результате образуется композиционно завершенная, сложная трехчастная форма. «Танец кормилиц» составляет в ней первую часть, «Медведчик» и «Купец» — среднюю, а «Танец кучеров и конюхов» — динамическую репризу первой части. Это подкрепляется не только репризным возвращением мелодии «Вдоль по Питерской», но и близостью фактурного, тембрового и ритмического изложения темы «Не лед трещит», «одинаковыми соотношениями темы и фона».

Стравинский дает сначала краткую схему напева. Подобно начальным мотивам «Вдоль по Питерской», которые формировались внутри гармонично-балалаечных звучаний музыкального фона, напев «Не лед трещит» рождается в аккордах струнного квартета. Все четыре структурно расчлененных мотива песни излагаются в равном движении четвертей. По существу здесь дается

²⁴ Письмо И. Ф. Стравинского к А. Н. Бенуа от 15/I 1911 года. Гос. Русский музей. Отдел рукописей. Архив А. Н. Бенуа. Ф. 137, ед. хр. 1585, л. 10.

лишь общее мелодическое направление каждого мотива. Каждый звук песни словно ищет путей вырваться за пределы многослойной гармонической вертикали. Причем тяжеловесная напряженность общего звучания происходит, в частности, из-за трудностей интонирования мелодической линии, скрытой в двойных нотах скрипок и виолончелей:

Moderato

The image shows a musical score for a section titled "Moderato". It consists of five staves: V-ni I, V-ni II, V-le, V-c, and C-b. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes markings such as "non div.", "mf", and "pesante". The notation features many beamed notes and rests, creating a dense texture. The bottom staff (C-b) has a "6" written below it, indicating a sixteenth note.

В дальнейшем изложении каждый мотив песни темброво обособлен. Начинают трубы, им отвечает задорное pizzicato струнных, затем мотив переходит к тромбонам и завершают изложение песни — валторны.

Стравинский подчеркивает выразительные возможности начальной тяжеловесно «втаптывающей» интонации песни (четырёхкратное повторение звука *ми*). Этот мотив полностью сливается с равномерным звучанием органного пункта, выдерживаемого на протяжении всего номера, и последование синкопированных аккордов, заключённых в рамки нижнего и верхнего органного пункта *ми* (см. от цифры [110] до [111]) воспринимается с нарастающим напряжением именно в силу сходства с первым мотивом песни. Кажется, что этот восьмитакт — не в меру затянувшееся начало песни. Середина «Танца копюхов», как уже говорилось, основана на мелодии «Вдоль по Питерской». В самом ее изложении нет ничего существенно нового по сравнению с «Танцем кормилиц», если не считать резковато звучащего гармонического мотива (восходящий ход из параллельных трезвучий у трех тромбонов), который словно «отсчитывает» каждый мотив песни «Вдоль по Питерской».

Реприза строится на каноническом проведении темы «Не лед трещит» у скрипок и труб с тромбонами и на фоне tutti всего оркестра. Напев завершается так же, как и начался, отчего возникает ощущение «бесконечного канона» и соответственно этому бесконечно растущего интонационного напряжения. Первые сдаются духовые, которые в этом звуковом неистовстве уже не в состоянии «выкрикивать» ничего иного кроме упорно повторяемого, «втаптываемого» всем оркестром, исходного и конечного звука *ми*.

Все три случая использования народных песен показали, что способы разнотия целостного напева у Стравинского на первый взгляд довольно однообразны. Он не использует, подобно классикам, ни приемов разработки, ни вариационности. Чаще всего обработка народной темы сводится либо к ее каноническому изложению, либо к контрапунктирующему соединению с другой народной мелодией. Отсутствие в партитуре Стравинского традиционных приемов обработки народных тем постоянно отмечалось отечественной критикой как недостаток композиторской техники. Молодого композитора упрекали в лубочном обеднении песенных образов, не замечая ни остроумной выразительности фразировки, ни неистощимой изобретательности фактурного «оформления» напева. Но, разумеется, наиболее интересное художественное завоевание Стравинского — это впервые введенные им особые приемы экспозиционного показа бытовых мелодий.

Альпванг, анализируя особый тип взаимодействия народного напева с «темой-фоном», в результате которого песенная мелодия как бы постепенно собирается из отдельных составляющих ее мотивов, расценивал его как нарочитое механическое членение музыкального целого, «прием сознательной деформации готового материала»²⁵, истоки которого восходят чуть ли не

²⁵ А. Альпванг. Указ. соч., стр. 326.

к своеобразному музыкальному кубизму. На наш взгляд, процесс постепенного становления темы у Стравинского не обладает надуманной механичностью приемов, он движим логикой развития единого музыкального образа народного гуляния и тесно связан с реальной «жизнью» популярных народных мелодий в праздничных звучаниях «уличной симфонии».

Отдельные попевки с трудом «продираются» сквозь плотную «звуковую пелену», они перекидываются от одного инструмента к другому. Создается, в своем роде, неповторимое ощущение: мы словно видим, как песня постепенно «овладевает» целым оркестром подобно тому, как наш слух сначала ловит в общем праздничном гуле лишь отдельные обороты, а затем уже вся песня целиком становится на какой-то момент объектом специального внимания.

Этот живой процесс становления музыкальной формы услышан Стравинским в самой действительности и воплощен им в массовых сценах «Петрушки» с большим, подлинно реалистическим мастерством. Однако сам прием постепенного выявления контуров темы, с ее последующим повторением-утверждением, вместо развития-изменения, значил для Стравинского нечто большее, чем простая творческая реализация метко схваченного частного явления действительности. Неуклонно используя этот прием в изложении любого вновь появляющегося тематического материала, композитор, тем самым, превращает его в своего рода принцип художественного раскрытия образа. А поскольку в массовых сценах «Петрушки» запечатлен по существу один, суммарный образ праздничной улицы, то решительно все музыкальные компоненты, его составляющие, развиваются согласно этому принципу. Причем каждый из них, будь то интонационный, ритмический, ладотональный, тембровый, фактурный и, наконец, структурный элемент, обладает той степенью самостоятельности, которая позволяет нам отчетливо видеть исходный и конечный пункт в его последовательном утверждении. Вместе с тем, Стравинскому удается найти пути взаимодействия, новые принципы формообразования в одновременном созвучии всех названных выше музыкальных элементов. В этом смысле особенно показательна 1-я картина балета.

Музыкально-драматургическая функция первой массовой сцены — экспозиция главных образов хореографической драмы: праздничной толпы и Фокусника с куклами. Оба образа даны еще очень отвлеченно, суммарно. В безостановочном людском потоке еще трудно разглядеть отдельные группы гуляющих, как это станет возможным в 4-й картине балета («кормилицы, конюхи, кулецы и др.»).

В интонационно причудливой, волшебной атмосфере «Фокуса» еще ничто не намекает на индивидуальную самостоятельность и разнохарактерность всех трех кукол: Петрушки, Арапа и Балерины.

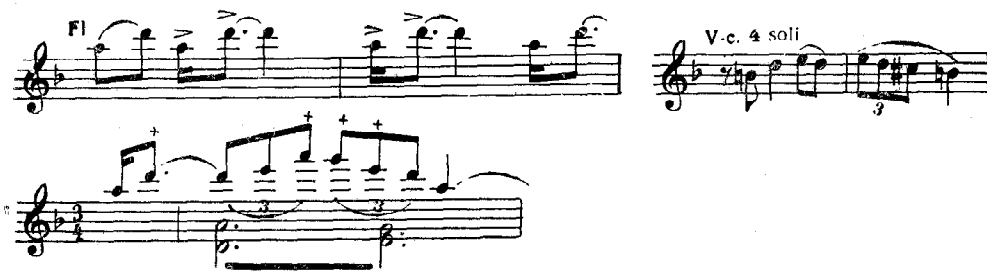
Обе, казалось бы, контрастные образные сферы находят, тем не менее, свой музыкально-смысловой итог в звучаниях «Русской» — заключительном, наиболее целостном и завершенном, разделе общей композиции.

По замыслу, да и чисто количественно (262 такта по отношению к 32 так-

там «Фокуса») преобладает в данной экспозиции образ уличного народного гуляния. Он получает свое структурно завершенное выражение в первом разделе общей композиции (от начала картины и вплоть до «Фокуса»). Поначалу этот раздел может показаться пестрым по тематическому материалу и потому импровизационно свободным по форме.

Однако это впечатление обманчиво. Более внимательное вслушивание в музыкальную ткань приводит нас к мысли, что последовательная смена одних тематических элементов другими, преимущественное возвращение к какому-то одному из них, наконец, одновременное соединение нескольких тем осуществляется строго соразмерно и обусловлено характером музыкального развития единого образа. В этом нас убеждает и анализ каждого из его музыкальных компонентов. Начнем с тематического «состава» данного раздела.

Как известно, основным тематическим элементом 1-й картины становятся две короткие темы-возгласы: крикливая квартовая попевка флейты и ответный мотив четырех солирующих виолончелей. С первых же тактов партитуры Стравинский погружает нас в беспорядочную звуковую «суетню» деревянных духовых. Не сразу в темброво-гармонических созвучиях кларнетов и валторн слух различает восходящие квартовые интонации флейты. И только повторив их четыре раза подряд, как своего рода «призыв ко вниманию», композитор дает прозвучать попевке целиком. Она очень проста и состоит из сцепления двух восходящих квартовых интонаций с последующим неполным их заполнением. Причем в опорных тонах этой попевки вырисовываются контуры гармонического последования тонической квинты и терцового созвучия II ступени (основной и терцовый тоны трезвучия). Этот простейший гармонический мотив как остигатный фон выдерживается на протяжении почти всей картины.



Если лейтмотив Жар-птицы рождался внутри неизменной гармонической конструкции как мелодическое («горизонтальное») воплощение интонационных элементов альтерированного септаккорда, то в «Петрушке» происходит нечто противоположное. Здесь мелодическая попевка формирует, «обрисовывает» простейшую гармоническую конструкцию: сопоставление двух сопряженных ступеней лада I—II. Таким образом, интонационное содержание еди-

ного тематического элемента демонстрируется сразу как бы в двух «измерениях»: в горизонтально-мелодическом и вертикально-гармоническом.

В этом простейшем мелодико-гармоническом комплексе таятся интересные конструктивные возможности, которые и становятся по существу единственным «стимулом-объектом»²⁶ вариантного развития (утверждения) суммарного образа улицы.

Уже в исходном тематическом «зерне» всей сцены заложена та относительная интонационная самостоятельность мелодического и гармонического мотива, основанная именно на их общности, на «параллелизме» их интонационного содержания, на подобии, которые и позволяют, давая им звучать то порознь, то одновременно, создавать многообразные варианты по существу одной и той же темы. Так флейтовая попевка возвращается как неизменный тематический рефрен не менее девяти раз, а ее гармоническое «подобие» — «гармошечный наигрыш» кларнетов и валторн с последующим присоединением арф, не умолкает в течение первых 42 тактов партитуры, а затем то и дело возобновляется в различных фактурных вариантах. Но каждый новый вариант этого тематического комплекса не вытесняет предшествующего. Напротив, все они «сосуществуют» на равных правах, в различном порядке сменяя друг друга.

Мы уже говорили, что гармоническую основу «гармошечного наигрыша» первой картины составляет соотношение тоники и II ступени. По существу это своеобразный органнй пункт тонической квинты в тональности *ре* с неполным мелодическим заполнением. Ладовое наклонение неопределенно, потому что отсутствует терцовый тон гармонии, нет его и в мелодическом варианте темы.

Длительное, ритмически безакцентное «интонирование» аккордовых созвучий на сопряженных ступенях приводит к тому, что они сливаются в единую звуковую *вертикаль*, которая, несмотря на одновременное присутствие в ней двух больших секунд, обладает определенной функциональной устойчивостью — она *тонична*.

С другой стороны, эта гармоническая вертикаль может быть «услышана» и как одновременно звучащее сцепление двух диатонических трихордов.



²⁶ Термин Б. В. Асафьева, примененный им для характеристики формообразующих принципов вокальной музыки Мусоргского.

Интонационная и функциональная устойчивость подобных аккордовых образований нетерцовой структуры опирается на ладовую структуру диатонических попевок, «гармонической реализацией» которых эти созвучия и являются²⁷.

Так в «Петрушке» Стравинский впервые вводит новый тип гармонического созвучия, возникающего не на основе традиционных законов интервального строения аккорда, а в результате своего рода «озвучивания» отдельных участков конкретного ладового звукоряда (чаще всего используются старинные диатонические лады), который в данный момент определяет тональную структуру музыкального эпизода.

Например, «гармошечный наигрыш» деревянных духовых представляет собой созвучание I, II, IV и V ступеней диатонического звукоряда тональности *ре*.

Последующий вариант «гармошечного наигрыша» дополняется новыми ступенями того же диатонического звукоряда тональности *ре* и превращается в сопоставление большого мажорного септаккорда VI натуральной ступени *ре* минора и полного мажорного трезвучия VII натуральной ступени (см. нот. прим. к стр. 96). Причем этот новый вариант «гармошки» дается также в одновременном звучании нескольких фактурных вариантов: мелодические фигуры у арф и аккордовая фактура у дерева, валторн и струнных (см. цифру [2]).

И, может быть, оттого, что и этот гармонический мотив в своих длительных повторениях также предстает сразу в двух обликах — мелодическая фигурация и аккордовое последование, — он так же постепенно сливается в единый фонически характерный гармонический монолит. На этот раз звучит почти весь диатонический звукоряд *ре* минора (от VI до V ступени), из которого исключены полутоновые соотношения ступеней. Поэтому любая «аккордовая комбинация» ступеней данного звукоряда воспринимается слухом как производный гармонический вариант исходного «гармошечного наигрыша». А это позволяет услышать по-иному те тематические элементы, которые поначалу казались совершенно новыми и самостоятельными.

Например, мелодико-гармонический мотив, сценически связанный с зазываниями балаганного Деда (см. цифру [7]), представляет собой не что иное, как ритмический и фактурный вариант исходного тематического мотива, ибо в его гармонической основе звукокомплекс, как бы извлеченный из «гармошечного наигрыша», а в интонационно-мелодической — ритмический вариант флейтовых мотивов.

²⁷ Этот прием, в «Петрушке» лишь намеченный, впоследствии найдет более полное и многообразное выражение в гармонических комплексах «Весны священной».

Strin gendo

Следующий за ним мотив — гармоническая реализация квартовых возгласов флейты (см. цифру [8]).

И словно для того, чтобы подкрепить непосредственную связь этих новых тематических элементов с исходным, Стравинский сразу же дает прозвучать флейтовой теме, сопровождаемой «гармошкой», в том виде, в каком они открывали картину. С этого момента основной (начальный) тематический мотив флейт неизменно сопутствует своему самостоятельно живущему тематическому варианту. Таким образом, один и тот же мелодико-гармонический комплекс в том или ином виде звучит почти не переставая и подчиняет себе другие тематические элементы картины. Мелодии песни «Далалынь, далалынь, по яиченьку» и «Под вечер осенью ненастной» рождаются как бы в «недрах» гармошечных звучаний и выбиваются на поверхность музыкальной ткани с той же трудной постепенностью, что и рассмотренные выше народные напевы 4-й картины, а вслед за тем снова погружаются, исчезают в звучаниях главной темы-фона. Правда, есть некоторое отличие в том, как взаимодействует с темой-фоном старинный волочебный напев и популярная бытовая песня.

Мелодия песни «Далалынь» возникает как органическое продолжение, вариантное развертывание исходного мелодико-гармонического мотива. Это подтверждается прежде всего тесным интонационным родством песни с исходными мотивами флейт (восходящие квартовые возгласы) и виолончелей (поступенное нисходящее заполнение квартового диапазона) см. нот. прим. к стр. 99; вариантным дополнением гармошечного наигрыша звучанием VI и VII ступеней натурального реминорного звукоряда, которые «вводятся в обра-

щение» именно данной песенной попевкой; наконец, тем порядком, в котором флейтовый и песенный мотивы сменяют друг друга:

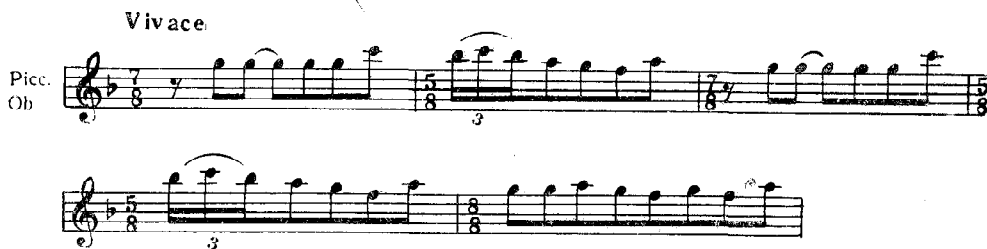
Исходный мотив песни «Далалынь» оказывается включенным в экспозиционное изложение основного тематического рефрена всей сцены, который выступает в структурно завершенной форме трехчастного построения. Мотив флейт, дополняемый мотивом виолончелей (см. цифру [1]), составляет первую часть, мотив «Далалынь» (цифра [2]) — середину, сокращенное проведение флейтового и виолончельного мотивов в одновременном звучании — репризу. Образуется простая трехчастная форма *a b a*, в которой родство тематических элементов *a* и *b* подкрепляется органичностью слияния каждого из них с общим, единым для обоих, гармоническим фоном.

Портому последующее выявление и утверждение тематического элемента *a* (полное изложение мелодии «Далалынь», подкрепленное все тем же «гармошечным наигрышем») воспринимается как своего рода вариант исходного тематического рефрена. По-видимому, не случайно Стравинский обращается здесь к мелодическим оборотам именно старинного напева, обладающего и несравненно большей индивидуальной характерностью, чем привычно стерты обороты популярных городских песен, и вместе с тем, интонационной обобщенностью, связывающей эту песенную мелодию с тематизмом масленичного хора из «Снегурочки» Римского-Корсакова («Прощай, Масленица») и с интонационным строем Песни Еремки из «Вражьей силы» Серова.

Эта песенная тема не обладает той формальной самостоятельностью, которой обладали песни 4-й картины балета. Художественная цель, с которой Стравинский использует «Ах, вы, сени» или «Вдоль по Питерской», состоит в том, чтобы показать слушателю, что «уличная симфония», воспринимаемая как суммарный, но отдельный музыкальный образ, на деле представляет со-звучание многих знакомых мелодий. Художественная цель использования песни «Далалынь» — в другом. Стравинский в данном случае стремится музыкально воплотить целостный образ масленичного гулянья через отдельную мелодически обобщенную тему. Поэтому, рождаясь, подобно названным песенным темам 4-й картины, внутри гармошечного наигрыша, тема «Далалынь» так же, как и флейтовая тема ярмарочных зазывал, становится его мелодическим выражением, воздействуя на него в своем развитии.

Приемы изложения народной мелодии «Далалынь» как будто бы такие же, как и в 4-й картине. Это — все те же имитация и контрапункт, но здесь они становятся в подлинном смысле средством вариантного тематического развития. Развитие темы состоит как бы из двух этапов. Первое изложение темы объединяет в себе черты мелодической имитации и ритмического контрапункта. Стравинский проводит тему песни в басу (у фаготов, виолончелей и контрабасов), сохраняя в точности ритмический рисунок подлинного напева из сборника Римского-Корсакова, но подчиняя его новой метрической организации. Двухдольный ритм напева заключен в рамки трехчетвертного такта. Так создается возможность для разнообразного использования внутритактовых акцентов. Сильная (смысловая) доля последовательно смещается, оказываясь сначала на третьей, затем на второй и, наконец, на первой четверти трехдольного такта (см. нот. прим. к стр. 99).

Это вносит в изложение напева оттенок динамики (мотив песни как будто все время «обгоняет» тактовые черты) и делает его более целенаправленным. Флейты и гобой вступают с имитацией той же темы двумя тактами позже басов. Однако они излагают тему «в уменьшении» (восьмью вместо четвертей) и в ином метроритмическом варианте:

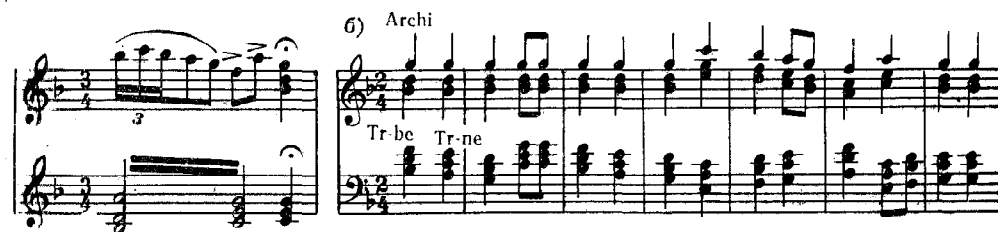


Возникает остро звучащий метроритмический контрапункт, ибо Стравинский одновременно совмещает такты в $\frac{3}{4}$ и $\frac{7}{8}$. Однако по существу, последовательность семидольного и пятидольного тактов со строго выдерживаемой синкопой в начале каждой из метрических групп, дает просто новый вариант совмещения двухдольности, трехдольности, намеченного еще в басовом проведении темы, только в данном случае это соединение двухдольного и трехдольного начал дается последовательно (так сказать, «линейно»):



По-разному «контрапунктически» используется в этих тематических проведениях заложенная в народной мелодии перемещенность сопряженных опорных тонов: звуки *фа* и *соль*.

В басовом проведении темы Стравинский акцентирует звук *соль*, и отсюда общая тональная окраска приближается к *соль* минору. В верхних же голосах и силу ритмических свойств напева акцентным становится *фа*, и вместе с ним общая тональная окраска приближается к *Фа* мажору. Таким образом, в изложении темы привносится и оттенок своеобразного «ладотонального контрапункта», который приводит к гармоническому совмещению двух тонально и функционально самостоятельных аккордов: тонического секстааккорда *соль* минора и доминантового трезвучия *Фа* мажора, которые вместе образуют единую гармонию доминантового нонаккорда к *Фа* мажору (см. нот. прим.). Этим аккордом открывается следующий, так сказать, «гармонический», этап в вариантном развитии народной темы «Далалынь». Она излагается в фактуре параллельных аккордов, причем и темброво и фактурно ясно намечены два аккордовых слоя: у меди фактура параллельных трезвучий, с шестого такта их сменяют параллельные квартсекстааккорды, у струнных — параллельные секстааккорды:



Сохраняя эту фактуру на протяжении двадцатитактного построения (от [5] до [6] цифры), Стравинский демонстрирует новый тип многосоставной гармонии, которая, следуя принципу строго терцового строения аккордов, совмещает в единой гармонической вертикали аккорды различного функционального значения. При этом, оставаясь диатоничной по своей природе, такая составная гармония обладает звуковой плотностью и богатством ладовых оттенков. Например, совмещение в едином звуковом комплексе трезвучия дорийской субдоминанты и тонического секстааккорда рождает интонационно богатую гармонию большого нонаккорда дорийской субдоминанты, которая в условиях *соль* минора звучит как доминанта к VII натуральной ступени лада (гармоническая реализация заложенной в народном напеве ладотональной переменности: *соль* минор — *Фа* мажор). Вместе с тем, этот принцип совмещения двух аккордовых пластов, которые, сливаясь в единую гармоническую вертикаль, сохраняют, однако, свою относительную фактурную и функциональную самостоятельность, как бы демонстрирует своеобразный род «фактурно-гармонического контрапункта». Сначала тема излагается медными духовыми (параллельными трезвучиями) на фоне повторяемого в том же ритме тонического

секстаккорда струнных, а с шестого такта переходит в верхние голоса, к струнным и излагается параллельными секстаккордами. В дальнейшем развитии темы Стравинский облегчает фактуру — это уже не последование параллельных трезвучий и секстаккордов, а движение параллельными секстами. Причем в этой фактуре Стравинский дает заключительное каноническое проведение темы. Оно завершается гармонией доминантового трезвучия к Фа мажору, и последующее сопоставление этого трезвучия с акцентно подчеркнутым звуком *си-бемоль* возвращает нас в тонально-гармоническую сферу гармошечного наигрыша (VI — VII ступени исходного натурального ре минора), а вслед за тем к звучанию третьего по счету варианта тематического рефрена (см. цифры [7] и [8]). Он не обладает мелодической определенностью предстоящего «песенного варианта», но зато непосредственное и теснее связан с исходным мелодико-гармоническим мотивом и даже структурно объединен с флейтовой темой. Таким образом, перед нами снова трехчастная композиция, которая в расширенном виде повторяет ту же заложенную еще в экспозиционном изложении тематического рефрена схему *А В А*. Только теперь тематический элемент *а* развился в самостоятельный крупный раздел (снова, кстати, средний) трехчастной композиции, которую можно изобразить в следующей схеме *А (ава) — ВА¹ (а'а са'а)*. Однако в состав репризного изложения тематического рефрена внезапно вклинивается новый тематический элемент. С трудом пробиваясь сквозь сложный ритмический и фактурный контрапункт «темы-фона», кларнет при гармонической поддержке бас-кларнета и под аккомпанемент флейт произносит печальную фразу популярной песни «Под вечер, осенью ненастной», но уже в следующее мгновение она сменяется общим движением «темы-фона». Однако подобно мотиву песни «Далалынь» — элемент *а* — печальный мотив песни «Под вечер», родившись внутри интонационной структуры тематических элементов *А*, затем обособляется в крупный самостоятельный раздел формы — на этот раз средний, центральный раздел общей композиции всей сцены (до «Фокуса»), которая опять трехчастная. В схеме это должно выглядеть приблизительно так:

A[aba] — B[b'b''] — A[a'asa'a] — [C] — A[a'aa'a] — B — A'

Таким образом и здесь, в сфере формы действует тот же прием постепенного выявления и последовательного вариантного утверждения заранее predetermined композиционного «содержания». Принцип трехчастности определяет композиционное содержание целого (сложная трехчастная форма с чертами рондо) и частей, его составляющих, начиная с простейшего трехчастного построения экспозиционного изложения «темы-фона». В результате, несмотря на различные варианты соединений мелких тематических элементов и многочисленные тематические «наплывы» флейтового рефрена, складывается очень четкая и плотная целостная форма. Это, в свою очередь, подкрепляется логикой тонального становления, так как и в этой сфере действует тот же единый

для всех компонентов художественной формы данного произведения принцип постепенного выявления и последовательного утверждения по существу единого и наперед заданного «тонального содержания».

С первых же тактов Стравинский утверждает тональность *ре*, однако отсутствие терцового тона лишает ее ладовой определенности. Назначением тонального плана и его внутренним содержанием становится процесс постепенного «прояснения» ладового наклонения главной и по существу единственной тональности *ре*²⁸. Причем эта единая тональность *ре* имеет в качестве своей конструктивной основы полный диатонический звукоряд, каждая ступень которого утверждает себя либо как опорный тон какой-либо попевок²⁹, либо как тоника преобладающей тональности целого раздела. Но и Си-бемоль мажор средней части всей композиции (Шарманка) и ладотональная перемена соль минора — Фа мажора в изложении песни «Далалынь» воспринимаются как сугубо подчиненные главной тональности *ре*. А гармонический вариант темы «Далалынь» (цифры [5] и [6]) совершенно естественно целиком «читается» в *ре* миноре (отсюда и характерная дорийская трактовка соль минора — без *ми-бемоль*).

Таким образом, опорными и даже в какой-то степени автономными по очереди становятся решительно все ступени диатонического звукоряда от *ре*, который колеблется между дорийским и натуральным наклонением *ре* минора, с одной стороны, и натуральным и миксолидийским наклонением *Ре* мажора, с другой. Стравинский закрепляет эти ладовые соотношения в рамках единой тональности *ре*, давая гармоническую реализацию начальных квартовых ходов исходной флейтовой попевки: тоника — дорийская субдоминанта *ре* минора и тоника — миксолидийская доминанта *Ре* мажора:



²⁸ О преобладании в 1-й картине «единой ладотональности *ре* минор» говорит А. Альшванг. См.: А. Альшванг. Указ. соч., стр. 330.

²⁹ Например, флейтовая попевка утверждает I и V ступени тональности *ре*. Виолончельная попевка опирается на звук *си-бемоль* (как VI дорийскую ступень тональности *ре* минор или VI натуральную одноименного мажора) и одновременно в ней интонационно подчеркнут звук *ми*. С появлением мотива «Далалынь» гармонической опорой становится *си-бемоль* — VI натуральная *ре* минора, а последующий вариант этого мотива (у флейты и гобоев) вводит интонационно-опорные тоны: *соль* и *фа* и т. д.

Итак, при всем многообразии ладотональных наклонений, в этом наиболее крупном разделе общей композиции 1-й картины, можно все-таки говорить о преобладании в нем объединяющей главной тональности.

Эпизод «Фокуса» останавливает движение-брожение праздничной толпы, переводя наше восприятие в совершенно иную сферу — ладотональную, интонационную, тембровую. Алышванг очень тонко характеризует этот внезапный переход к тонально зыбкому, структурно неопределенному эпизоду как стремление «нарушить стоячую неподвижность ре минора». После сочной материальности гармошек и общего ярмарочного гомона в наступившей тишине раздаются глухие тревожные *pizzicato* контрабасов, затем мрачное ворчание фаготов, и вдруг все словно рассыпается в звящем шелесте челюсты и арфа (см. цифру [30]).

Б. Асафьев очень метко подчеркивал темброво-ритмическую выразительность этого эпизода: «За глухим ударом басов следует всплеск, словно от бросаемого в воду камня. Внимание слушателей гипнотизируется этим мерным чередованием удара и брызг или кругов от него»³⁰.

Интонационная сфера «Фокуса» не менее оригинальна. Трудно говорить о каком-либо мелодически очерченном тематизме (за исключением среднего эпизода — соло флейты) и даже об определенной тональности «Фокуса» в рамках целостной формы. В основе трехчастной композиции «Фокуса» — последовательная смена трех интонационно-опорных тонов. В первой части таким опорным тоном становится звук *фа-диез*. Он настойчиво утверждается в басу (фаготы, контрфагот и контрабасы). В скользящих хроматических интонациях фаготов (параллельными квинтами и квартами) постепенно вырисовываются очертания увеличенного трезвучия (*фа-диез — ля-диез — ре*). В этом есть несомненное сходство с волшебным таинственным миром интонаций Кадзева царства.

Из всего этого таинственно-нестройного звучания внезапно отчетливо «озвучивается» большой нонаккорд, который мог бы быть воспринят слухом как доминантовый нонаккорд к тональности *си*, но вместо разрешения этот аккорд эллиптически переводится в доминантсептаккорд к тональности Ми-бемоль мажор. Начинается соло флейты — середина общей композиции «Фокуса». После таинственных всплесков, шорохов и звонов, в тишине, флейта с комически многозначительными ферматами «сообщает» слушателям несколько ходульных каденций (*T — D — D — T*)³¹:

³⁰ Игорь Глебов. Игорь Стравинский и его балеты. — «Симфонические этюды». Пг., 1922, стр. 309.

³¹ В основе мелодии — мотивы вопросо-ответного строения: первый мотив — восходящее тоническое трезвучие и его ответ — нисходящий доминант септаккорд; второй мотив — зеркальная реприза первого: восходящий нонаккорд доминанты и его нисходящее разрешение в тонику.



Стравинский словно раскрывает перед нами истинную цену этого «чуда», в котором под покровом тайны скрывается обычный фокуснический трюк.

Середина «Фокуса» также кончается прерванным оборотом (остановка на VI пониженной ступени Ми-бемоль мажора). Начинается реприза волшебных звучаний, в которых теперь акцентируется звук *си*. Постепенно из всего этого хаоса звучаний в последовательной смене опорных басовых тонов вырисовываются контуры нисходящего си-мажорного трезвучия *фа-диез — ми-бемоль (ре-диез) — си*. Как потенция, как предполагаемая тоническая опора неосуществившейся тональности *си*, она «застревает» в слуховой памяти, и о ней неожиданно вспоминаешь, вслушиваясь в «политональный» лейтмотив Петрушки (2-я картина).

«Русская» вновь возвращает наше восприятие в лоно диатоники. Правда, главенствующая, так сказать «номинальная», тональность До мажор «Русской», подобно рассмотренной выше тональности *ре* массовой сцены, также вбирает в себя различные ладотональные оттенки и наклонения. Но, несмотря на «многосоставность» тональности *до*, интонационно-ладовый строй «Русской» начисто лишен хроматизмов, он абсолютно диатоничен.

В композиции 1-й картины «Русская» — своего рода образно-смысловой итог, объединяющий динамику движения толпы с элементами нового, более механического ритмического рисунка, присущего кукольным движениям. «Русская» — это своеобразное отражение-повторение только что отзвучавшей сцены народного гуляния. И это закономерно. Русская пляска, которой, по традиции, обычно открывалось кукольное представление ярмарочного театра Петрушки, должна была символизировать участие народного любимца Петрушки в общем ярмарочном веселье. И. Стравинский стремится не столько к тому, чтобы музыкально противопоставить кукольные образы образам народным, сколько показать пляску кукол как органическую часть общей музыкальной картины масленичного гулянья.

Кое-какие черты композиции, приемы развития, особенности лада и гармонии, намеченные в массовой сцене, реализуются в «Русской» с большей конструктивной ясностью. Например, тяготение к рассредоточенной вариантной повторности тематических элементов, благодаря которой в сложной трехчастной композиции массовой сцены ощущались черты рондо, в «Русской» кристаллизуются как классический образец рондо с двумя эпизодами и кодой.

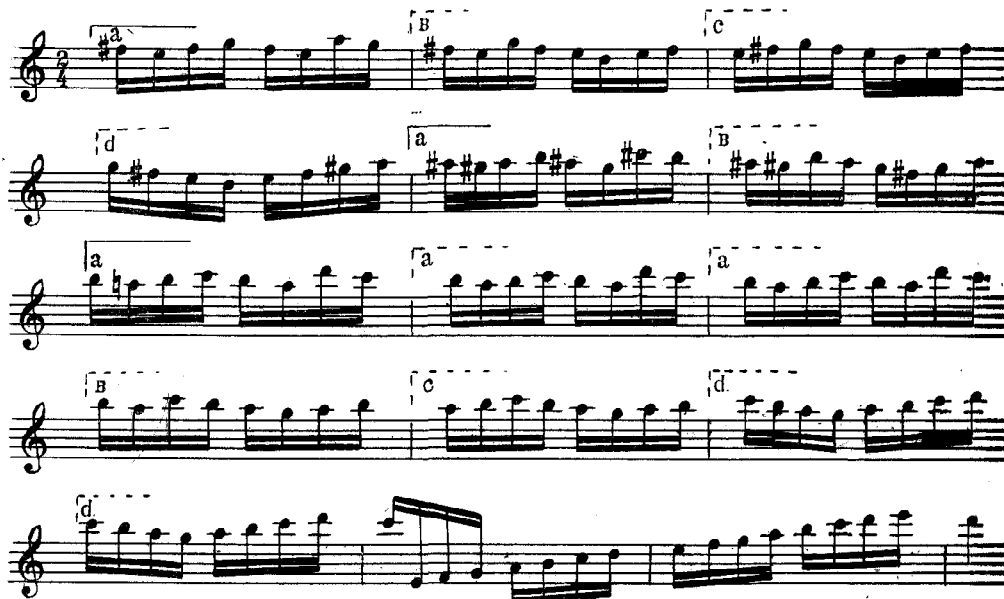
Вообще конструктивная природа музыкального мышления Стравинского обнаруживает себя в «Русской» со всей определенностью. Отсюда ее нарочитая механичность. «Русская» — это пляска кукол, имитирующих подлинную народную пляску. И суть ее в бесконечном эмоциональном нагнетании через пастойчивое повторение-утверждение плясовой темы. Этой русской пляске нет конца, как нет конца кратким, бесконечно повторяемым наигрышам гармоник и балалаек, сопровождающим подлинную народную русскую пляску, наигрышам, которые не могут завершиться, а лишь внезапно, по произволу исполнителя, прекратиться, прерваться. Это свойство русского плясового наигрыша, имевшее глубокие корни в народном инструментальном музицировании, нашло у Стравинского интересное развитие и художественное обобщение.

Действительно, музыкально-конструктивной идее «бесконечного пляса» подчинены буквально все выразительные средства «Русской». Отсюда безраздельное господство принципа повторности в тематической, ритмической, гармонической и фактурной сферах. Общее качество музыкальной конструкции «Русской» находит свое отражение и в строении темы-рефрена. Интонационно-мелодическое «зерно» рефрена представляет собой ритмический вариант начального мотива русской хороводной песни «Ай, во поле липынька».

Рефрен строится на четырехкратном повторении исходного мотива с неизменным метроритмическим акцентом на последнем звуке *си*. В условиях отдельно взятой мелодической попевки, которая «читается» в Соль мажоре, этот звук является терцовым тоном тоники, т. е. устоем. Однако Стравинский гармонизирует мотив в До мажоре, и акцентное *си* превращается в вводный тон, не получающий разрешения. Так создается возможность для бесконечного повторения мотива, приобретающего характер «неустойчивой устойчивости» (явление, характерное для народного плясового наигрыша; сравним первый период «Русской» с народным балалаечным наигрышем):



В тематическом развитии «Русской» преобладающее значение приобретает ритмо-мелодическое варьирование и прием несимметричной повторности. Особенно показательны те разделы формы, в которых тематическое развитие приближается к секвентному. Рассмотрим для примера первый эпизод общей композиции рондо (цифра $\left[\begin{smallmatrix} 35 \end{smallmatrix} \right]$):

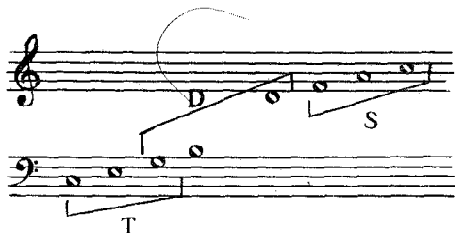


Перед нами эпизод, обладающий несомненными признаками восходящей по тонам секвенции, состоящей из трех звеньев. Но внутри каждого звена про-

исходит безостановочное ритмо-интонационное варьирование, отчего структура звеньев постоянно меняется. Таким образом, в результате ритмо-мелодического варьирования и несимметричности структурного развития мелодических мотивов в атмосферу механической повторности привносится оттенок импровизационности в народном духе. Те же принципы варьированной повторности можно без труда обнаружить и в области гармонического развития (различные «варианты» — перемещения по существу одной и той же «составной» гармонии, пристрастие к параллельному движению аккордов).

Гармония «Русской» абсолютно диатонична. В подавляющем большинстве случаев Стравинский не выходит за пределы использования трех основных функций: $T - D - S$. При этом он стремится подчеркнуть общность всех трех трезвучий, которые в одновременном звучании образуют семитерцовый диатонический ряд.

Схема:



В рамках данного семитерцового ряда, который воспринимается Стравинским как *устойчивое гармоническое единство*, осуществляются многочисленные варианты «совмещенных» гармоний, при которых ни одна из функций не предстает в своем «чистом» виде, начиная от вполне «невинной» гармонии тоники с секстой и кончая шеститерцовым созвучием, объединяющим функции D и S . Особенно показателен заключительный каданс «Русской»:



В первом аккорде субдоминантовые тяготения к доминанте нейтрализуются включением в его состав полной тонической гармонии (ST). Во втором аккорде интонационная направленность доминанты к тонике уравнивается одновременным звучанием полной субдоминантовой гармонией (DS). Различные варианты фактурного расположения, а также обращения этой, по существу

«единственной в «Русской» семитерцовой гармонии До мажора естественно ведут к широкому использованию кварт, септим и секунд. Эти «диссонансные» исчисления воспринимаются слухом как вполне органическое явление терпкой, но функционально-устойчивой диатонической гармонии.

Асафьев видел в «Русской» завязку кукольной драмы: «Ритмы дифференцируются. Налицо — кокетливые ужимки Балерины, ревнивые взметывания Петрушки и грубый топот раздраженного пристава Арапа. Так, в самой ритмике танца мы уже имеем завязь драмы, своего рода пролог, где намечаются линии будущего конфликта и пророчествуется гибель одного из участников его»³². Подобная конкретизация образного содержания «Русской» представляется все же несколько преувеличенной даже с точки зрения сценического воплощения Фокиным этого танца. В музыке Стравинского индивидуальная характерность отдельных тембровых и ритмических интонаций еще мало дифференцирована. Эти интонации возникают лишь в эпизодах рондообразной композиции «Русской». Такова, например, задорная тембровая переключка флейт, корнета, кларнета и гобоя, из которой вырисовывается тема первого эпизода (см. цифру $\left[\frac{34}{1} \right]$), или легкая суховатая тембровая звучность солирующего рояля на фоне пассажей кларнетов, ставшая впоследствии характерной тембровой интонацией Петрушки.

Но в целом, как уже говорилось, музыкально-драматургическая функция «Русской» в композиции 1-й картины иная. «Русская» — своего рода компромиссная форма связи и обобщения контрастных образных сфер: народной праздничности и тайны «фокуса». Естественность и органичность, с которыми «Русская» включается в общую музыкальную структуру массовой сцены, подкрепляются, в частности, и их тональным соотношением.

Если миновать неопределенный в ладовом и тональном отношении эпизод «Фокуса», который служил небольшим интонационно-контрастным интермедом между рассмотренной массовой сценой и «Русской», то окажется, что тональный план всей картины сводится к сопоставлению тональности *ре* массовой сцены и тональности *до* «Русской», то есть своего рода тональной реализации гармонического содержания «гармошечного наигрыша» (I — VII ступени).

Трудно сказать, какой из ведущих формообразующих принципов преобладает в массовых сценах «Петрушки»: «контрапункт» или «гармония». Ибо первый определяет внутреннюю «жизнь» музыкального материала, выступая как преимущественный способ его вариантного развития в интонационном, ладовом, тональном, ритмическом и тембровом смысле, а второй определяет художественную форму, художественную конструкцию целого в самом тесном («составная гармония») и в самом широком значении слова как совокупное «созвучание» крупных тематических пластов, закрепленных в логике тональ-

³² Игорь Глебов. Указ. соч., стр. 309.

ного плана, осуществляемого в строго заданных границах данного диатонического звукоряда.

Вместе с тем, эта четкая и совершенная художественная форма, обладающая способностью организовать и подчинить единой музыкальной идее «созвучания» весь этот мир кипучей, бурлящей жизни, такой многообразной и в то же время обозримой, как бы заключает динамику массового движения в строго статичные рамки. Не случайно самый тип, характер музыкального движения вызывает в памяти невольный образ-символ: ярмарочная карусель. Отсюда известная «рондообразность» общей композиции, преобладающая фактура параллельных аккордов, длительные тематические остиinato. И это закономерно. Ибо композитор не стремится раскрыть внутреннюю драматическую «пружину» массовой сцены и ее динамизма³³. Он просто созерцает то, что объективно попадает в поле его зрения. И делает это сознательно. Принцип отстраненного созерцания, несомненно, присутствует здесь, и отчасти благодаря такому подходу Стравинскому удается различить в этом пестром движущемся потоке жизненных впечатлений и частности, из которых он состоит, и охватить этот людской поток в его образном, отдельном целом.

Этот художественный принцип един для обеих массовых сцен балета. Однако финальная сцена масленичного гулянья обладает по сравнению с экспозицией существенно новыми чертами. И прежде всего это сказывается в композиции. Казалось бы, в 4-й картине действуют те же известные нам принципы взаимодействия темы-фона и народнопесенного материала, о чем уже подробно говорилось в начале главы, и целостный образ народного гулянья так же складывается из цепи отдельных образов, с калейдоскопической быстротой сменяющих друг друга. Но вместе с тем каждый образ-звено несравненно более обособлен тематически, тонально и композиционно, чем в 1-й картине.

Если массовая сцена 1-й картины недостаточно тематически расчленена, внутренне замкнута и динамика ее движения направлена «по кругу», то финальная картина, напротив, композиционно разомкнута и по структуре приближается к оперной сцене. Она легко членится на отдельные закругленные номера, и в их последовательной смене ощущается динамика драматического нарастания как музыкального движения, направленного «вовне»: весь этот пестрый поток образов — веселых и странных, разудалых и зловещих — неудержимо несется навстречу трагической развязке — смерти Петрушки. В отличие от экспозиции, финальная сцена обладает внутренним драматизмом, который обусловлен местом и значением Финала в драматургии всего балета.

Чтобы завершить анализ массовых сцен «Петрушки», отметим еще одну общую черту в эстетическом видении Стравинским народных образов.

Стравинский, как в живописи Кустодиев, воплощает в музыке «Петрушки» обобщенное впечатление от динамизма народной сцены. На этом основании музыкальная критика 1900-х и даже 1920—30-х годов нередко относила

«Петрушку» к явлениям «русского импрессионизма». Между тем обобщенное впечатление от реальных картин народных праздников в живописи Кустодиева и в музыке Стравинского существенно отличается от обобщенного, но глубоко субъективного «impression» французских художников. Ибо импрессионизм созерцает не отдельную форму, в которой предстает перед нами явление, а постоянную игру форм, осуществляемую в каждое данное мгновение жизни реального мира. Художник-импрессионист не отстраняется от созерцаемого им явления, но погружается в него. И в этой погоне за безграничным многообразием оттенков, в которых является нам природа, постепенно теряются реальные очертания предметов, стираются контуры видимой композиции, а причудливая игра света и тени делает неузнаваемой знакомую цветовую гамму. И потому от созерцания, например, «Макового поля» Клода Мопе, освещенного налящими лучами солнца, остается лишь впечатление горячо пламенеющего много цвета, а вместе с ним и смутного томительного ощущения полуденного зноя. А в восприятии интонационно-зыбкой хроматической темы Фавна (Клод Дебюсси), «залитой» дрожащим, вибрирующим звучанием струнных *divisi*, кроется столь же смутное невыразимое желание ощутить до конца: реальность или греза этот чувствительный, но неудовимо-расплывчатый образ Фавна.

Поэтический пафос импрессионистов — в ускользающей чувственной прелести запечатленного мгновения. Пафос русских художников (Стравинского, Кустодиева, Малевича и др.) — в эмоциональном и конструктивном *постоянстве* остановленного и запечатленного «куска жизни». Красота, воплощенная в их искусстве, была достижимой, зримой, материальной; ее можно было созерцать в гармоническом «созвучии» локальных цветовых пятен кустодиевских «ярмарок», в сочном, красочном звуковом сплетении гармошек, балалаек и веселых удалых напевов «Петрушки», в которых пенилась и искрилась жизнь праздничной улицы, дышала отчаянная, озорная, жадная до веселья и удала душа толпы. Эту «пойманную» красоту живой жизни можно было созерцать всесторонне, наполняясь чувством радостного удовлетворения от сознания, что мы можем охватить ее одним взглядом, и потому она уже принадлежит нам и нигде не исчезнет.

Новый балет Стравинского никак не исчерпывался массовыми сценами. При всем мастерстве воплощения образов народного празднества, запечатленных Стравинским по-новому, оригинально и с блеском, они никогда бы не обрели такой силы выражения, если бы композитору не удалось внести в эту атмосферу «чистого» эстетического созерцания элементы глубоко волнующего драматизма.

Балет Стравинского — прежде всего первая русская музыкально-хореографическая драма. Много лет спустя после первой постановки «Петрушки» М. М. Фокин писал в своих воспоминаниях: «Я и сейчас люблю в „Петрушке“ не то, что любил большинство публики. Не необычайная оркестровая звучность, не новые приемы инструментовки, не русские темы, которые часто распеваются любителями и ценителями всего нового и которые на самом деле

³³ Оговоримся сразу: речь идет об экспозиционном показе образов народного гулянья.

но принадлежат Стравинскому, а взяты из очень старых плясок, не имитацию гармоник, выкриков сторожа, шума толпы (...) Нет, чем меня трогает музыка «Петрушки», так это характеристиками Петрушки и Арапа (...). Мне невыразимо приятно, что композитор нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, которые рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки. Сейчас, когда я подбираю слова, чтобы сказать, что такое Петрушка, я чувствую, как слабо слово или как беспомощен я, и еще более ценю красноречие музыки и жеста»³⁴.

Истоки музыкально-сценического образа Петрушки весьма многообразны. Каждый из трех создателей балета — композитор, либреттист и балетмейстер — вносили в образ Петрушки нечто свое, давая повод многообразным толкованиям музыкального спектакля. Как уже говорилось, первоначальный замысел Стравинского (в его пьесе для фортепьяно и оркестра) был связан с образом ожившей марионетки, «сорвавшейся с цепи». Этот «гофманианский» мотив получил развитие в либретто Александра Бенуа: Петрушка страдает под властью жестокого Хозяина-Кукольника и жаждет вырваться на свободу. В более обобщенной форме тот же образно-смысловой мотив — Петрушка-узник (пластическое уподобление птице, бьющейся в клетке) стал едва ли не ведущим в хореографии Фокина (2-я картина).

Другой источник образа Петрушки открылся его создателям на путях конкретизации характера Петрушки как характера национального. Дерзкий и насмешливый «забавник», неприменимый участник русской ярмарки, любимец публики — вот каков Петрушка.

Обдумывая сюжет кукольной драмы, Бенуа сознательно искал характерные маски русского народного кукольного театра. Отсюда образ Арапа. Экзотическая, пестро одетая кукла Арапа — довольно традиционный персонаж русского театра Петрушки. Появляясь на сцене, Арап заявляет Петрушке и почтенной публике о своей готовности «арапские песни петь и арапские пантомины играть». По ходу сюжета Петрушка обычно берется выучить Арапа русским песням. Петрушка насмехается, он распекает песню и, лихо отплясывая, отбивает такт дубинкой по голове бедного Арапа. Этот сюжетный мотив русского кукольного представления, по уже с совсем другим значением использован Фокиным в постановке «Русской пляски» из 1-й картины балета, во время которой Петрушка, уловив момент, несколько раз ударяет неповоротливого Арапа дубинкой.

Правда, в представлениях Петрушки отсутствует образ Балерины. У Петрушки есть невеста, и в любовных делах он не знает соперников. Появление Балерины разом меняет все дело: Петрушка превращается в отвергнутого любовника, а неповоротливый, но импозантный (заграничный) Арап неожиданно оказывается его счастливым соперником. И тогда драчливый потешник



А. Бенуа. Петрушка.
Эскиз костюма к балету «Петрушка».
1911 год.

³⁴ М. Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера. М.—Л., 1962, стр. 278—279.

Петрушка начинает уступать место печальному неудачнику Пьеро. И все встает на свои места. Перед нами старая как мир драматическая ситуация традиционного треугольника: Пьеро, Коломбина и Арлекин.

Кем же на самом деле является Петрушка в партитуре Стравинского и хореографии Фокина? Он заключает в себе и первое, и второе, и третье: марионетку и трепетную страдающую душу, пленника и борца, дерзкого смельчака и робкого влюбленного. Главное же, он — олицетворение искусства (театр), которое дарит себя людям без остатка и, изжив до конца, умирает, чтобы завтра родиться вновь.

Но, может быть, многое из того, что говорилось об образе и характере Петрушки, не выходит за пределы творческих замыслов либреттиста и балетмейстера, сценической интерпретации или произвольных толкований сюжета. И, может статься, музыкальное содержание этого образа и не обладает теми свойствами глубокого художественного обобщения, которые охотно приписывались «Петрушке» одними критиками и столь же непоколебимо отвергались другими.

Ранее мы уже касались первоначальных истоков образа Петрушки. Однако конфликт между солирующим инструментом-виртуозом и оркестровой «массой» (в концертной пьесе Стравинского) в балете выходит далеко за пределы тембрового и технического единоборства. Теперь в основу драматического конфликта ложится контрастное противопоставление жанрового и тематического материала. Искуснику-виртуозу Петрушке тематически противостоит его антипод — тяжеловесный и тупой Арап, а всем трем куклам «жанрово» противостоит мир людей, атмосфера народного праздника. В разгар работы над балетом Стравинский писал Бенуа: «Когда я сочинял Петрушку и не думал еще, что из его квартиры вырастут 3 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 его переживания, до которых никому нет дела»³⁵.

В условиях сюжетного замысла всего балета бывшая концертная пьеса Стравинского переосмысливается как своеобразный «лирический» монолог Петрушки. Музыкальный тематизм Петрушки связывается теперь не только с партией солирующего рояля, но и с партией всего оркестра. Поэтому грозные фанфары труб и тромбонов из силы враждебной, подавляющей блестящее, но непрочное мастерство фортепианных пассажей (образ «игрушечного плясуна, сорвавшегося с цепи»), превращаются в окрепший негодующий голос самого Петрушки. Характеристичность пластического жеста, которую гениально нашел М. Фокин для хореографического воплощения Петрушки, конечно, заложена в музыке Стравинского, но вовсе не исчерпывает всего музыкально-

го содержания 2-й картины. «Мы рассказали о страданиях Петрушки каждый своим языком», — справедливо замечает балетмейстер³⁶. Но все же композитор и хореограф исходили в своих художественных решениях из единой основы — новизны образного содержания.

Порой всю индивидуальную неповторимость образа Петрушки сводят к так называемой «кукольности», которая «регламентирует» формы его жизнепонимания, а человеческое начало, ожившее в нем — любовь, гнев, отчаяние, — механизмирует и превращает в карикатуру.

Нам представляется, что подобная точка зрения отчасти объясняется воздействием сюжета, которому критика прошлых лет уделяла много внимания и с увлечением толковала на разные лады. Определенную дань этому увлечению сюжетом «Петрушки» отдал и Б. В. Асафьев (особенно в «Симфонических этюдах»).

Необычность, своеобразие музыки и хореографии 2-й картины («У Петрушки») кроются, на наш взгляд, в явлениях более общего порядка, а значение Петрушки как нового образа представляется более широким.

С «Петрушкой» впервые на сцену русского музыкального театра выходит лирический герой в образе острохарактерного персонажа. В этом смысле «Петрушка» при всех своих эксцентрических выходах (черты характерной театральной пантомимы вместо условной балетной и слияние ее с танцем, нарочитая «амелодичность» музыкального тематизма) остается одним из последних отпрысков романтического искусства. Этот сугубо романтический «мотив» разлада, душевной раздвоенности и взаимного непонимания, как единственной формы связи между одинокой личностью и безликой людской массой, находит в музыке Стравинского и в хореографии Фокина новое выражение, новый смысловой акцент.

Органическое сочетание в одном образе ярко выраженного жанрового начала и лиризма всецело определяет характер музыкального тематизма Петрушки. Но прежде всего, Петрушка — это вечный персонаж балаганного театра, он — кукла-актер, и притом артист своего дела. Поэтому эстетическая суть этого образа включает в себя как одну из необходимых сторон «артистизм» Петрушки, его мастерство виртуоза. Отсюда выбор и неизменное постоянство фактурных средств, как преимущественно виртуозной фортепианной фактуры различных видов арпеджированных пассажей.

«Фанфарность», восходящее и нисходящее движение по звукам больших, малых, увеличенных и уменьшенных трезвучий вообще составляет особенность тематизма Петрушки и, по-видимому, имеет свои «интонационные» корни в традиционной фанfare Кукольника, которая в иных случаях возмещала начало кукольного представления. В этом смысле лейтмотив Петрушки — восходящий фадиез-мажорный секстаккорд с наложенным на него восходящим до-мажорным трезвучием — при всей своей необычности — не только выраже-

³⁵ Письмо И. Ф. Стравинского А. Н. Бенуа от 2/15/II 1911 г. — Гос. Русский музей. Отдел рукописей. Архив А. Н. Бенуа, Ф. 137, ед. хр. 1585, л. 6.

³⁶ М. Фокин. Указ. соч., стр. 278.

ние «душевной раздвоенности» (политональное соединение Фа-диез мажора и До мажора), как об этом иногда принято говорить, а, скорее, типичная эксцентрическая «маска» Петрушки-забавника, балаганного шута.

Много лет спустя после написания «Петрушки» Стравинский признавался, что смысл лейтмотива Петрушки в том, чтобы апатировать публику.

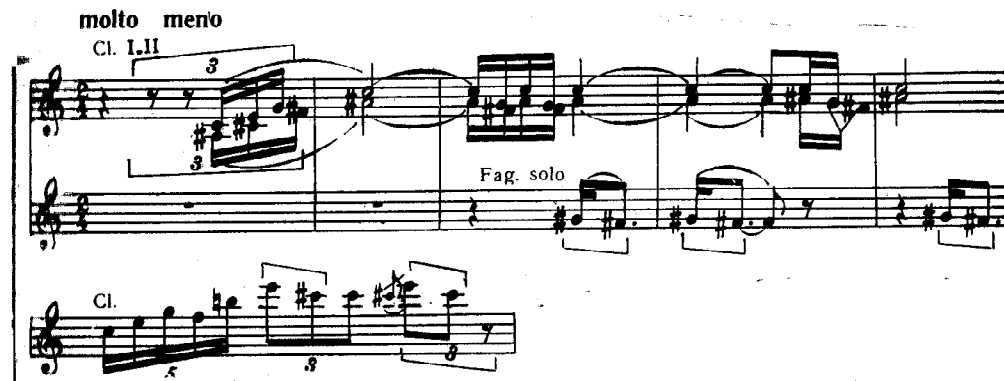
Казалось бы, образ Петрушки, подобно образу Жар-птицы, рождается и живет лишь в оркестровых тембрах. Так же, как и лейт-интонация Жар-птицы, тематизм Петрушки опирается на неизменную гармоническую конструкцию. И вместе с тем, различие художественных результатов настолько велико, что никому не приходит в голову сближать эти образы. И это не только потому, что Стравинский для характеристики Жар-птицы и Петрушки использует разные тембровые краски, но и потому, что в этих двух случаях оркестр выполняет разные художественные функции.

Если в «Жар-птице» оркестр «живописует» образ — объект эстетического созерцания, а сама Жар-птица — музыкальное олицетворение живописно-пластического начала, то в сцене «У Петрушки» оркестр предоставляет нам возможность услышать голос Петрушки. В первом случае оркестр «описывает», «показывает» нам чудесную птицу, во втором — создает человеческий характер. Подобно тому как М. Фокин в стихию танца вплетает приемы характерного мимического театра и тем достигает предельной драматической выразительности, превращая танцовщика в драматического актера и сохраняя в актере танцовщика³⁷, Стравинский вносит в причудливую атмосферу забавной фанфарности и виртуозного блеска выразительную характерность речевой интонации.

Конечно, для характеристики Петрушки Стравинский выбирает какие-то определенные индивидуальные тембры (по преимуществу это соединение рояля с деревом: рояль и кларнеты, рояль и флейта), но вместе с тем ни один из названных инструментов не уподобляется герою, не становится единственным, исключительным «тембром его голоса». Тембровые интонации различных инструментов превращаются в своего рода выразительно-смысловые оттенки «речи» оркестра, ибо, если так можно выразиться, оркестр произносит «монолог» от лица Петрушки.

Характерно речевое начало тематизма Петрушки обнаруживается, в частности, в кратких интонациях-вздохах или интонациях-стонах, которыми, как правило, завершаются его наиболее эксцентрические выходы. Таковы, напри-

мер, глухие, уныло стонущие секунды фагота, сопровождающие лейтмотив Петрушки, или беспомощно жалкие интонации нисходящей малой терции в знаменитой кульминационной каденции кларнета:



Композиция 2-й картины балета условно складывается в трехчастную репризную форму. Крайние ее части основаны исключительно на материале лейтмотива Петрушки, середина объединяет три эпизода: Adagietto, Andantino и Allegro. Это хрупкий замкнутый мир петрушкиной лирики, мир трогательных грез и неумных восторгов влюбленного Петрушки. Объединяющим началом в композиции всей картины служит тональный план. Причем тональное развитие в данном случае выступает и как средство драматической характеристики образа. Все это, в свою очередь, находится в тесной связи с тонально-гармонической основой тематизма Петрушки.

Уже давно стало принятым считать лейтмотив Петрушки началом политональных образований в музыке. «Политональной» эту тему, как известно, называл и сам композитор.

Действительно, тематический мотив двух кларнетов представляет собой характерный пример политонального «наложения» восходящего до-мажорного трезвучия на восходящей фа-диез-мажорный секстаккорд. Однако политональный эффект — не единственное и, быть может, не самое главное интонационное свойство лейтмотива Петрушки. Главное интонационное качество знаменитого «Крика Петрушки», секрет его неповторимой музыкальной выразительности таится в особенностях найденной Стравинским звуковой структуры, которая сочетает в себе свойства линейно-мелодической конструкции, ладового звукоряда и единого гармонического комплекса.

Как уже говорилось, тема Петрушки представляет собой взаимодействие двух кратких разнотональных мотивов, которые, не будучи абсолютно иден-

³⁷ Великолепный танцовщик и первый исполнитель роли Петрушки, Вацлав Нижинский, по свидетельству очевидцев, «с такой силой умел передать страдания замученного узника, его отчаяние, ревность, страстную жажду свободы, ненависть к тюремщику, что присутствовавшая на спектакле Сара Бернар воскликнула: «Мне страшно, я вижу величайшего актера в мире». Цит. по кн.: «Материалы по истории русского балета», т. II. Л., 1939, стр. 178.

тичными, тем не менее как бы подражают и дублируют друг друга. Это «уподобление» двух фанфарных кларнетных мотивов весьма условно. В нем есть нарочитая неточность, своего рода смещение близких понятий. И дело здесь далеко не в одной политональной природе мотивов. Стравинский объединяет действительно сходные в интонационном отношении мотивы, но объединяющая их основа — в условном уподоблении трезвучия сектаккорду, фанфарного мотива, построенного на белых клавишах фортепьяно, — похожему фанфарному мотиву на черных клавишах. В результате возникает такая «двухслойная» структура, которая по своему смыслу более всего напоминает известный тип фактурного удвоения одноголосной темы. Нам приходилось встречаться с разными приемами удвоения одноголосья и у Стравинского, и у его предшественников. Но там, как правило, действовал принцип гармонического параллелизма, т. е. обязательного подобия созвучий (вспомним, например, фактуру параллельных трезвучий в изложении песни «Далалынь» или фактуру параллельных тритонов в изложении песни «Ах, вы, сени»). В лейтмотиве «Петрушки» перед нами — образец удвоения элементарного мелодического мотива посредством *неподобных созвучий*. Ни один из кларнетных мотивов не является мелодически определяющим в этом необычном двухголосье. Каждый из них может рассматриваться и как основной, и как производный. На первый план здесь выступает интонационно и ритмически организованное последование гармонических интервалов (уменьшенная терция — малая терция — малая секунда — уменьшенная терция). Это своеобразное гармоническое двухголосье и образует линейную конструкцию лейтмотива. Причудливая, ни на что не похожая мелодия петрушкиной фанфары формируется из тех призвуков, которые возникают как непосредственный результат акустических и динамических свойств данной цепочки интервалов. Выше мы уже говорили о том, что интонационный и жанровый облик темы Петрушки рождает отдаленную ассоциацию с традиционной хрипловато-гнусавой фанфарой Кукольника, сзывающего народ на представление. Конкретная, индивидуальная интонация петрушкиной фанфары как раз и определяется богатством и разнообразием призвуков, которые она в себя вбирает. В ней чудится и хрип, и свист, и почти физически ощутимое «трение» двух взаимодействующих слоев этой необыкновенной гармонической мелодии.

Но, как уже было сказано, лейтмотив «Петрушки» есть одновременно и политональное созвучание двух аккордов. Причем, постоянство структуры лейтмотива, при котором опорные тоны и образованные на них созвучия взаимодействуют между собой преимущественно «по вертикали», ведет к тому, что в нашем слуховом восприятии оба разнотональных аккорда постепенно сливаются в единую шестизвучную гармонию. На эту гармоническую слитность политонального мотива «Петрушки» впервые указал А. Альшванг. «Никто из описывающих данный символ как образец политональности, — писал он, — не заметил того, что образующийся при этом шестизвучный аккорд имеет значение

ладотональной основы всего эпизода (имеется в виду первый раздел 2-й картины. — И. В.), а также ряда других последующих эпизодов и в качестве таковой в объяснении политональностью не нуждается»³⁸. И снова эта гармоническая вертикаль рождает в нашем слуховом восприятии двойственную ассоциацию. С одной стороны, единый шестизвучный аккорд представляет собой одновременно озвученный ладовый звукоряд, в пределах которого осуществляется музыкальное движение тематического мотива. С такой точки зрения названный гармонический комплекс обладает функциональной устойчивостью сложной тоники шестизвучного лада, гармонической реализацией, основанием которого и является данная тоническая гармония³⁹. С другой стороны, гармоническая структура всей этой шестизвучной вертикали легко принимает облик малого мажорного нонаккорда с одновременным звучанием натуральной и пониженной квинты. Острота и интонационная напряженность, присущие данной гармонической структуре, рождает ассоциацию с доминантовой гармонией к тональности *си*.

В самом деле, будь этот мотив единичным случаем совмещения двух аккордов и не попади тематический материал 2-й картины в обшемзыкальное русло всего произведения, тема Петрушки воспринималась бы как образец политональной «независимости», а также фактурной, структурной и интонационной «амансипации» двух трезвучий. Но поскольку появлению лейтмотива в балете предшествовала развернутая массовая сцена, из которой слушатель уже мог свободно заключить о том, что составная гармония у Стравинского не случайность, а принцип и что, как бы причудлива ни была эта гармоническая «постройка», она обычно покоится на прочном фундаменте ясной и вполне однозначной тональности, инерция слуховой памяти, по аналогии с предыдущим, заставляет нас настойчиво искать тональной опоры и в политональном лейтмотиве Петрушки. И наш слух ищет. Не может не искать. Уже хотя бы потому, что ожесточенное упорство, с которым этот лейтмотив «мечется по оркестру», перебегая от кларнетов к роялю до тех пор, пока ему, наконец, удастся вывести из равновесия весь оркестр, заставляет нас ждать выхода из этого бесконечно нагнетаемого интонационно-динамического напряжения. И когда, вырвавшись из оков гармонической вертикали, этот лейтмотив обретает «мелодический облик» в последовательном изложении составляющих его трезвучий (трубы, корнет-а-пистоны, тромбоны), интонационная и функциональная направленность отдельных тонов обоих трезвучий уже не оставляет сомнений:

³⁸ А. Альшванг. «Петрушка». — Избранные сочинения в двух томах, т. I. М., 1964. стр. 358.

³⁹ О функциональной устойчивости шестизвучного аккорда говорит и А. Альшванг, называя его «тонику дважды мажорного лада». (См.: А. Альшванг. Указ. соч., т. I, стр. 358.)

Pist.
Tr-be

fff Piano

Мы начинаем ощущать в гармоническом содержании лейтмотива Петрушки преобладание фа-диез-мажорного трезвучия, которое образует басовый фундамент политональной гармонической вертикали, и в соединении с мажорным трезвучием на звуке *до* начинает ощущаться как доминантовый нон-аккорд к тональности *си*. Схема.

Вот когда вспоминаются контуры *си*-мажорного трезвучия, смутно вырисовывавшиеся в ладотональных блужданиях «Фокуса». Стремление к тону *си* в первом разделе композиции 2-й картины еще не подкреплено разрешением в тональность *си*. Только на краткий миг один из пассажей фортепьяно застревает на этом звуке (см. цифру 50 такт пятый), но уже в следующий момент он снова поглощен своеобразным «интонационным единоборством» двух трезвучий, которое остановлено прерванным кадавсом в гармонию III ступени тональности *си*. В трех следующих друг за другом танцевальных эпизодах (Adagietto, Andantino, Allegro) звук *си* чаще всего предстает как мелодически опорный тон. Однако тональность эпизода в конечном счете определяется гармоническим сопровождением. Так, например, мотив солирующего фортепьяно (Adagietto) явно тяготеет к тональности *си* с дорийской секстой (звук *соль-диез*). Однако органнй пункт ре-мажорного трезвучия сообщает тональности всего эпизода оттенок лидийского Ре мажора. Во втором эпизоде (Andantino) тема «Танца Петрушки» еще более настойчиво утверждает тональность *си*. В теме солирующего английского рожка (по сюжету — это мысль

об Арапе) *си*-минорная мелодия омрачается оттенком фригийского минора. Но опять органнй пункт *ми* в гармоническом сопровождении ведет к тому, что тональность *си* постепенно переосмысливается как подчиненная, «доминантовая» по отношению к *ми* минору-мажору флейтовой темы (цифра 55).

В последнем эпизоде (Allegro) тональность тематического мотива колеблется между *Ми* мажором и *ми* минором, но гармоническим основанием ей служит до-мажорное трезвучие. К концу эпизода гармоническое сопровождение вбирает в себя все звуки до-мажорного звукоряда, в то время как стремительные гаммообразные мотивы флейт и скрипок приобретают оттенок фригийского *ми* минора. Тональное развитие обрывается внезапно, словно «наткнувшись» на гармонию уменьшенного вводного септаккорда с одновременным, резко диссонирующим звучанием *си-бемоль* у кларнета и *си-бикара* в гармонии. Причем этот *си-бикар* «пересиливает», и, повторив несколько раз свое *си-бемоль*, кларнет сдастся. Его выразительная каденция устало опирается на звук *си*, тот самый устойчивый *си*, разрешению в который так упорно сопротивлялись лейт-гармонии Петрушки:

Cl. V-c. Piano

Характеристика Петрушки была бы совершенно недостаточной, если бы мы прошли мимо лирических сторон образа. Лирика Петрушки так и осталась неощенной. В свое время ее попросту не расслышали. И это не удивительно. После грандиозных эмоциональных разливов рахманиновских концертов, после напряженно-экстатических созерцаний скрябинского симфонизма

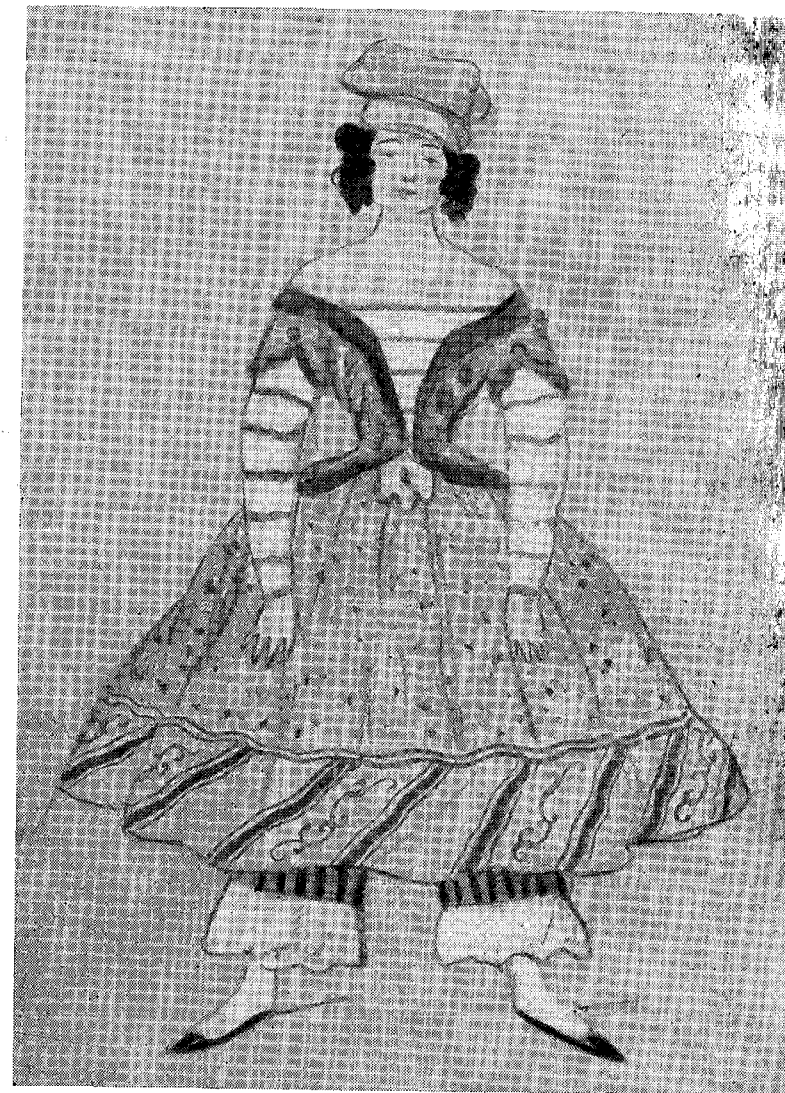
музыка Петрушки показалась в лучшем случае изобретательной, но уже менее всего эмоциональной и лиричной. А между тем вместе с Петрушкой в русском музыкальном театре появился на свет новый тип лирики: хрупкой, пронзительно-нежной и беззащитной, робко ютящейся на подмостках балагана, в атмосфере циркачества и эксцентризма.

Эпизоды средней части 2-й картины посвящены образам грез и мечтаний Петрушки о его возлюбленной — Балерине. Флейта меланхолически распевно «произносит» минорный вариант темы Балерины:

Andantino

Оркестр замолкает, и только рояль, прислушиваясь к голосу флейты, потихоньку грезит, продолжая плести кружево своих замысловатых хроматических группетто. Но вот появляется и сама Балерина, и рояль с аккуратной методичностью «выстукивает» довольно стандартный образец мелодической каденции в «русском духе»:

Meno mosso



А. Бенуа. Эскиз костюма Балерины к балету «Петрушка». 1911 год.

Это и есть тема Балерины в своем «подлинном» виде. Реальная Балерина совсем не так загадочна и поэтична, как это грезится влюбленному Петрушке. И характерно, что с ее появлением лирическим мечтаниям Петрушки приходит конец. Близость Балерины убивает в нем поэта, и перед нами снова Петрушка-паяц, Петрушка-эксцентрик. Весь следующий эпизод Allegro (дифра [56]) оркестр, торопясь и захлебываясь, с каким-то безумным упоением твердит на разные лады лейтмотив Балерины. Он так же не похож на «подлинник», как и меланхолический флейтовый вариант. Но в отличие от последнего, новый вариант темы нарочито немелодичен и как бы распадается на два самостоятельных элемента: начальный, «стучащий», и подвижный, моторный, который неизменно возвращается ко все той же начальной интонации «вдальблывания» опорного звука *ми*. И опять все начинается сначала:



Подобно исходному мотиву «Русской», этот мотив также не знает конца, и в эпизоде Allegro использован все тот же принцип варьированной повторности.

В интонационной направленности этого непосредственного обращения Петрушки к Балерине многое идет от речевой выразительности. Настойчиво повторяя один и тот же примитивный мотив и с каждым разом все более воодушевляясь, Петрушка словно стремится в чем-то убедить Балерину. И это бесплодное стремление высказать нечто бесконечно более важное, чем то, что способен вместить в себя повторяемый Петрушкой примитивный мотив, рождает невольную ассоциацию с песней-сценкой Мусоргского «Светик Савишна».

Однако в суетливой переключке дерева и меди, в пассажах арфы и фортепиано и, наконец, в механическом, словно чьей-то неведомой рукой заведенном кружении скрипок и флейт, безраздельно завладевших моторным элементом темы, есть нечто и от типично «петрушечной» удалы. Петрушка готов бросить к ногам «прекрасной дамы» и весь свой восторг, и все свое искусство виртуоза, начиная от изысканно сложных пассажей фортепиано и кончая дешевыми глиссандо труб.

Но и этот душевный взлет Петрушки кончается падением «на землю». Балерина уходит, а восходящие пассажи флейт, скрипок и арф с размаху «разбиваются» об аккорд оркестрового tutti. И после печальной импровизации



Ж. Барбье. Арап, Балерина и Петрушка.
1914 год.

кларнета наступает «реприза» душевных страданий и гневных протестов Петрушки. Но если в экспозиционном разделе картины Петрушка находил утешение и временное душевное равновесие в мечтах о Балерине, то в репризе такая возможность у него отнята. Его душевное смятение ищет выхода вовне. Петрушка жаждет слиться с живым и праздничным миром ярмарки. В отчаянии он высовывается из своей каморки, но внешний мир оглушает Петрушку чудовищным всепоглощающим скрежетом гигантской гармошки. Так устанавливается новая форма связи между миром людей и миром кукол.

В 1-й картине мы видели кукол глазами веселящейся праздничной толпы, во 2-й на мгновение увидели толпу глазами Петрушки, и отсюда тянется нить к новому в 4-й картине.

*

Следующая картина балета знакомит нас с двумя другими персонажами кукольного театра. По сравнению с многоплановой емкостью музыкального образа Петрушки тематизм Арапа и Балерины представляется более плоскостным и однозначным. Особенно у Балерины.

В первоначальных замыслах Бенуа Балерина должна была стать «воплощением вечной женственности», непостижимо загадочной женской души, которая, оставаясь холодной к искренним душевным порывам Петрушки, ищет любви у тупого и равнодушного Арапа. Но в процессе художественной реализации этих замыслов образ Балерины заметно изменился. Фокина привлекала главным образом антитеза двух характеров: Петрушки и Арапа. Балерина

для него «хорошенькая глупенькая куколка» и больше ничего. Ее роль в музыкально-хореографической драматургии вполне служебна. Она — повод для конфликтного столкновения двух ярко индивидуальных характеров. Пустышка Балерина, по Фокину, олицетворение женского легкомыслия. Она бесконечно банальна и, может быть, оттого столь неотразимо привлекательна, ибо все ее очарование заключено в той непринужденной и изящной манере, с которой она обнаруживает тривиальность своей натуры независимо от того, играет ли она на корнете забавные экзерсисы или всем своим существом «растворяется» в чувствительно-сладостных напевах ланнеровских вальсов (*pas de deux*).

Стравинский с большим вкусом и мастерством запечатлел в своей музыке эту забавно-парадоксальную смесь пошлости и непосредственного обаяния.

В предшествующей картине мы видели Балерину глазами влюбленного Петрушки. Стравинский успел лишь намекнуть нам (в фортепьянном изложении лейтмотива Балерины) на весьма заурядную интонационную сущность ее тематизма. 3-я картина не оставляет сомнения по этому поводу.

Музыкальный образ Балерины весь соткан из мучительно знакомых мелодических оборотов, настолько привычных, стертых, что слушатель невольно начинает «страдать» от постоянного и безнадежного желания вспомнить, откуда же взяты эти много раз слышанные мотивы.

Музыкальный тематизм Балерины сродни площадным мотивам ярмарочных увеселений. В своеобразный «музыкальный интерьер» ориентальных ритмов и мелодических оборотов сцены «У Арапа» Балерина вносит прямолинейную непосредственность уличных интонаций: здесь и хриплые нестройные звуки шарманки (вальс), и барабанная дробь, и отголоски военной духовой музыки (танец Балерины). Глуховатым, чуть заунывным мотивам низких кларнетов (тема Арапа), томной и угловатой пластике «Танца Арапа» (см. цифру 65) Балерина противопоставляет грубоватую открытость пронзительной тембровой интонации корнет-а-пистона и четко размеренную акцентность двухдольного ритма, отбиваемого малым барабаном.

Allegro



Мелодия этого сольного танца Балерины весьма примитивна. Жанровые черты, отдаленно напоминающие характерные обороты военной духовой музыки⁴⁰, сочетаются в ней с схематизмом экзерсиса. Движения Балерины точны и кукольно-механичны, но «работает» она безупречно. Однако парочитай пародийность этого «танца обольщения» вовсе не «низводит» мелодию корнета до уровня сценически прикладной музыки. Не обладая оригинальностью интонационно-тематического содержания, эта мелодия вместе с тем представляет собой образец сложнейшей виртуозной каденции и, демонстрируя технические возможности корнета, требует от исполнителя безукоризненного профессионального владения инструментом. Это сочетание музыкального примитива и технической сложности имеет для Стравинского определенный выразительный смысл. Балерина для него не только образ пустой и легкомысленной балаганной красоты, но и своего рода олицетворение искусства, пусть «низкого», «площадного», но все же искусства. Этот же важный образно-смысловой оттенок содержится и в забавной стилизации ланнеровского вальса. Пародийное *pas de deux* Балерины и Арапа, изобилующее остроумными оркестровыми имитациями балаганной музыки с ее душещипательной лирикой и дешевым шиком не лишает этот номер самостоятельной художественной ценности. Фагот имитирует хриплую шарманку, воспроизводя самую избитую гармоническую фактуру примитивного аккомпанемента (разложенные трезвучия: T — VII — VII — T). Чувствительная мелодия вальса поручена корнету, причем между мелодией и аккомпанементом нет полной ритмической согласованности: корнет ведет тему в размере $\frac{3}{4}$, а фаготы аккомпанируют в шестидольном ритме (см. цифру 71).

Возникает эффект «нестройного» звучания, а вместе с ним и атмосфера уличной механической музыки (старая расстроенная шарманка).

В середине вальса (*Allegretto*) стилизованное звучание флейт и арф, поражающих колокольчикам музыкальной шкатулки, время от времени «перекрывается» крикливыми нисходящими арпеджио корнет-а-пистона, пародирующими дешевые таперские каденции-«росчерки» на концах фраз. А когда в эту остро характерную жанровую атмосферу уличного вальса включаются ритмически и тонально несогласуемые с ней мотивы ритуального танца Арапа, упорно сохраняющие свою двухдольную структуру вопреки трехдольному ритму, традиционный балетный любовный дуэт приобретает откровенно пародийный смысл (см. цифру 72).

Разумеется, Стравинский сознательно вводит в характеристики Арапа и Балерины элементы музыкальной пародии, но он ни на минуту не забывает, что имеет дело с типическими персонажами-масками народного русского театра. Куклы ярмарочного балагана — носители народных художественных традиций. И какой бы символический смысл мы ни пытались бы вложить

⁴⁰ А. Альшванг находит в этой мелодии жанровые признаки военной польки. См.: А. Альшванг. Указ. соч., т. I, стр. 374.

в сюжетные перипетии кукольного представления, следует помнить, что перед нами мастерская стилизация (одной из форм народного искусства. В ней есть изящество и остроумие и те самые «восторг и ирония», о которых так пронизательно писал Бенуа и благодаря которым самые избитые и ходульные детали балаганного быта приобретают в партитуре Стравинского значение подлинного искусства.

По сравнению с Балериной тематизм Арапа обладает значительно большей интонационной характерностью и самостоятельностью. В нем есть известные черты ориентализма, особенно в ритуальном танце Арапа («восточный колорит» дуды кларнета и бас-кларнета). Но индивидуальные особенности тематизма Арапа, его музыкальный характер выявляются главным образом по контрасту с Петрушкой.

М. Фокин неоднократно выражал свое восхищение меткостью и точностью найденных Стравинским музыкальных характеристик Петрушки и Арапа. Именно в музыке Стравинского, с ее неповторимой индивидуальностью тембровых интонаций и острой изменчивостью ритма, искал он опоры для контрастных хореографических решений. «Меня... интересовало дать выражение их (Петрушки и Арапа. — И. В.) характеров в совершенно противоположной пластике. Главная разница: Арап — весь «en dehors», Петрушка — «en dedans». Никогда мне не приходилось чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой постановке. Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя. Взято ли это из жизни? Конечно, да. Взято из жизни для самой нежизненной кукольной пантомимы. Кукольные движения на психологической основе!»⁴¹

Действительно, если тематизм Петрушки — весь в движении и его тембровая сфера — облегченные суховатые звучности высокого регистра флейт и фортепьяно, то тематизм Арапа, напротив, малоподвижен, «приземлен» и вместе с тем постоянно сотрясаем глухими внутренними ударами-толчками литавр, большого барабана, тарелок и других инструментов ударной группы. А тупой и отрывистый, «лающий» ритм лейт-темы Арапа в сочетании с резким диссонантным мотивом трех труб (триольное движение параллельными квинтами и квартами) рождает ощущение беспокойного раздражения. Даже усилия Балерины не могут полностью вывести Арапа из этого привычного состояния. Зато в схватке с Петрушкой затаенное раздражение Арапа, его «дурной характер» находят выход. Ритмы Арапа завладевают всем оркестром. Крикливые, назойливо повторяемые форшлагги деревянных духовых (вся группа тройного состава) полностью вытесняют «фанфару» Петрушки. Наступает кульминационный момент в развитии кукольной драмы, и Стравинский показывает нам новый этап отношений между миром кукол и миром людей (театр и публика), возвращая нас снова на ярмарочную площадь.

⁴¹ М. Фокин. Против течения. Л., 1962, стр. 287.



А. Бенуа. Арап.
Эскиз костюма к балету «Петрушка», 1911 год.



4-я картина — своего рода «образная реприза» 1-й картины балета. Тот же пестрый поток образов, та же сквозная, объединяющая роль «гармошки», и, вместе с тем, что-то в этой «симфонии» уличного праздника неумовимо изменилось. Она словно утратила внутреннее равновесие. Знакомая музыка ярмарочных увеселений зазвучала по-иному: более напряженно и от этого чуть-чуть тревожно. В ней появился новый выразительно-смысловой оттенок: одержимость карнавальными стихиями, веселой и пугающей.

Если образ масленичной карусели 1-й картины находил себе аналогию в глубочайшем композиционном равновесии цветовых и ритмических созвучий кустодиевских «Ярмарок», то напряженная динамика 4-й картины — этот стремительный, неведомо куда несущийся людской поток — невольно сближается с иступленным полыханием красок маяковского «Вихря» и странной, напряженно манящей экспрессией, казалось бы, насквозь декоративных «Каруселей» Сацунова. Это все та же русская масленица, но увиденная в тех формах и пределах, в которых она доступна для обозрения из каморки Петрушки. Заметим, что подобное ощущение рождается из собственно музыкальной драматургии произведения, из вслушивания в партитуру и, может быть, даже вопреки сценической интерпретации, в которой этот «драматический нерв» финала отчасти утрачивается.

В одной из последних опубликованных «бесед» с Р. Крафтом Стравинский прямо выражал свою неудовлетворенность сценическим решением 4-й картины: «Другая моя мысль состояла в том, что Петрушка должен подглядывать через дыру в его каморке, следя за танцами четвертой картины, и мы, зрители, должны видеть их также как бы его глазами. Мне никогда не нравилась танцевальная карусель, заполнявшая всю сцену в кульминационный момент драмы. И фокинская хореография оказывалась двусмысленной в самый ответственный момент»⁴².

Если в 1-й картине мы наблюдали праздничную толпу как бы со стороны, то в финале мы вдруг почувствовали, что этот людской поток стремительно надвигается прямо на нас и, уже почти настигнув, проносится мимо. И мы видим попеременно то разгоряченные пляской лица кормилиц, то устрашающе приблизившиеся к нам кучерские сапожищи. Но раз от разу, от номера к номеру в нас крепнет сознание неотвратимости столкновения. Отсюда музыкальная идея приближения, возрастания масштабов и, наконец, гиперболизации образа. Интонационное, ритмическое, фактурное и композиционное становление 4-й картины всецело подчинено этой идее.

Первое, что сразу же обращает на себя внимание, — это большее по сравнению с 1-й картиной уплотнение фактурной и гармонической ткани, ясность

⁴² I. Stravinsky and R. Craft. Memories and commentaries. London, 1959—1960, p. 34.

лада и гармонии. Это заметно уже во вступлении к картине. От неопределенности ладового наклонения (мажор-минор) не осталось и следа: это очевидный Ре мажор с ясно выявленным терцовым тоном. Гармоническое содержание гармошечного наигрыша обрело очень четкие контуры: это сочетание тонического трезвучия Ре мажора с малым вводным септаккордом VII ступени. В изложении гармошечного наигрыша сразу же занят весь оркестр. Преобладает параллельное или расходящееся движение параллельными терциями и трезвучиями во всех оркестровых голосах. Единообразное направление всех горизонтальных линий оркестра создает такое ощущение, как будто тысячеликий «людской массив» движется то вправо, то влево, а, в общем, топчется на месте. Ритмический и интонационный мотив «топтанья», становится одним из тех приближающихся, увеличивающихся в объеме образов, на развитии которых строится общее драматическое нарастание массовой сцены. От простейшего музыкального образа-ассоциации («развертываемый и свертываемый „кузов гармошки“». — Б. В. Асафьев), через задорное притоптывание русского плясового напева «Ах, вы, сени» (кормилицы) к устрашающему образу-гиперболе (гигантский кованый сапог) в каноническом проведении тяжеловесного «втаптывающего» мотива кучеров.

Танец кучеров с конюхами — кульминация общего драматического нарастания массовой сцены. Кажется, еще немного, и мы не устоим перед натиском этого истового, железом кованного пляса. Но вот в эту тяжеловесную вязкую ткань, подобно свежему порыву ветра, врывается кружащаяся тема ряженых. Ряженные — музыкально-смысловая кода всего произведения. Значение и функция этого номера чем-то перекликаются с «Поганым плясом Кашея царства» из первого балета Стравинского. Появление ряженных все спутало, завертело, закружило и стремительно поспеало навстречу развязке. Конструктивно танец ряженных повторяет, подытоживает музыкальное развитие предшествующей сцены. Быстрая и целенаправленная смена образов-эпизодов (от индивидуально характерной маски Черта к суммарному образу всеобщего пляса, который является тематической реминисценцией мотивов 1-й картины).

Интенсивное тональное развитие ведет от Ре мажора начальной темы ряженных через Ми-бемоль мажор и Ля-бемоль мажор к заключительному До мажору (вспомним об особом, «конструктивном» значении сопоставления тоналностей *ре* и *до* в массовых сценах «Петрушки»).

Происходит постепенное и столь же целеустремленное уплотнение фактуры от легких кружащихся фактурных мотивов, рассыпанных в оркестре, к плотной гармонической фактуре «составных» аккордов заключительного раздела танца (цифра [124]), постепенное «упрощение» ритма (от полиритмического сочетания темы Черта и оркестрового фона к оstinatному ритму всеобщего пляса); наконец, гармоническое развитие танца ряженных, которое от широкого использования органных тонических пунктов ведет к заключительной хроматической цепочке доминантсептаккордов (см. шесть тактов до цифры [125]). Это очень интересный и выразительный момент танца. На фо-

не оstinatно проводимого до-мажорного мотива флейт, гобоев и скрипок, гармонизованного трезвучиями, хроматическое движение басов словно пытается «нащупать» искомую, хорошо сочетаемую с этим мотивом гармонию доминантсептаккорда, и когда в процессе этого хроматического восхождения оркестр внезапно «озвучивает» лейт-гармонию Петрушки, резкий пронзительный звук засурдиненной трубы останавливает пляс:



Развитие традиционной кукольной драмы достигает такой предельной точки напряжения, что оказывается способным завладеть всеобщим вниманием. Петрушка, этот балагур и забавник, гибнет от руки Арапа. И пораженная толпа впервые видит своего любимца без привычной шутовской маски. Трепет гаснущих альтовых флажолет, чуть слышные выдохи флейты пикколо, прощальные интонации солирующего кларнета, и вдруг чудо: ангельский голос скрипки, преображающий мотив Петрушки в проникновенную и возвышенную мелодическую фразу.

Смерть Петрушки — образец человечнейшего лиризма, редкий у Стравинского. И глубоко прав был Асафьев, когда писал в «Симфонических этюдах»: «Я удивляюсь, как укоры совести, которые сыпались на защитников „Петрушки“ за то, что они принимают типичнейшую стилизацию, выдуманную для усаждения искаленных парижских вкусов, за подлинное, жизненное, искреннейшее сочинение, фальшивый жемчуг за зерно, найденное на дне морском, — как укоры эти могли вообще появиться при наличии хотя бы одного только такого музыкального мига, как смерть Петрушки!»⁴³

Трагическая развязка кукольной драмы останавливает ярмарочное гулянье. Представление марионеток окончено, но вместе с ним приходит конец праздничному веселью. Народ начинает расходиться. Кукольник тащит сломанную куклу Петрушки за кулисы. И вдруг, прорезая вечернюю тишину пустеющей площади, поверх слабых прощальных отголосков гармошки, дерзко и вызывающе звучит фанфара Петрушки (см. цифру [132]). Можно сломать куклу, но нельзя уничтожить Петрушку. И дразнящая фанфара, которой заканчивается это произведение, словно берет на себя дерзость утверждать, что ничто не

⁴³ Игорь Г л е б о в. Симфонические этюды. Пг., 1922, стр. 313.

кончено, «жив курилка» и еще много раз будет дразнить и потешать, любить и ревновать, бороться и умирать на потеху и в назидание народу.

Любопытно, что после окончания очередного представления в русском театре Петрушки, которое всегда заканчивалось смертью Петрушки, на сцене появлялась кукла-паяц и обращалась к публике со следующей речью: «Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается — другое начинается. Пожалуйста, заходите, Петрушку посмотрите»⁴⁴ — и т. д.

В этом смысле весьма симптоматично еще одно признание композитора все из той же «беседы» с Р. Крафтом: «Дух Петрушки, в соответствии с моим замыслом, и есть подлинный Петрушка, и его появление в финале делает Петрушку предшествующих сцен просто куклой. Его жест не есть, как часто говорилось, жест торжества или протеста, но попросту «длинный нос», показанный публике. Значение этого жеста никогда не было достаточно ясным в фокинской постановке»⁴⁵.

И это не случайно, ибо в музыкально-хореографической драме «Петрушка» слились два противоположных художественных темперамента: Стравинский, с его поразительным умением слышать «единство» и объективную «гармонию» в звуковом многообразии жизненных впечатлений, и пламенный певец романтического разлада — Фокин.

Бенуа был глубоко прав, когда писал о том, что «восторг и ирония... так органически сплелись в партитуре „Петрушки“, что их отделить друг от друга нельзя», ибо «Стравинскому, как истинному художнику, одинаково дорога и стихийная красота толпы, «природы», и красота одинокой, рвущейся ко всем и всеми оставленной души индивидуума»⁴⁶. Драма Петрушки и равнодушие праздничной толпы — конфликт, который композитор и балетмейстер разрешают по-разному. У Фокина то обстоятельство, что героями спектакля становятся ожившие куклы и трагическая развязка происходит на глазах хмельной и веселой толпы, делает кукольную драму романтически заостренной и сообщает ей почти патетическое звучание. Наперекор пьяной гульбе фокинский Петрушка — гимн романтическому искусству, способному вдохнуть жизнь, любовь и страдание даже в деревянную куклу. И пусть его герой гибнет, у него, как у подлинно романтического героя, нет иного выхода, но искусство останется жить и тогда, когда сфера его деятельности будет строго очерчена. Оно останется высоким и патетичным даже в балагане или перестанет существовать вовсе. Такова установка Фокина.

Стравинский же, напротив, склоняется перед натиском времени. Он прощается с романтическим героем в последнем его прибежище — балагане. У Стравинского романтическое искусство ютится на грубо сколоченных подмостках площадного театра, только там его место, и отныне там оно и пребу-

дет. Но, став площадным, искусство приобрело стойкую жизнеспособность, оно научилось защищаться и не давать себя в обиду. Оно вкусило сладость искусного обмана и познало власть и свободу лицедейства.

Идея театра, лицедейства, художественной мистификации приобретает в творчестве и эстетике Стравинского большое принципиальное значение, но позднее, в «Петрушке» она лишь намечена. И «длинный нос» Петрушки в финале балета — это просто небольшое предостережение почтенной публике: сострадая несчастному искалеченному паяцу, помните, что все это искусный трюк, фокус. Он вас дурачит, этот паяц, и он еще переживет вас. Вы только что были не на шутку взволнованы его внезапной смертью, а вот он уже на крыше театра, и строит рожи, и дразнит. Он вовсе не погиб. Он продолжает жить.

«Мысль воскресить дух Петрушки принадлежала мне, а не Бенуа, — вспоминал впоследствии композитор. — Я придумал музыку в двух тональностях из второй картины, как дерзкий вызов публике со стороны Петрушки, и я хотел, чтобы диалог труб в двух тональностях в финале балета показал, что дух Петрушки по-прежнему дразнит публику. Я гордился и горжусь этими последними страницами более чем любой другой частью партитуры»⁴⁷. Мотив лицедейства, как искусного мастерства — изначальный. На нем по существу основан замысел всего произведения. Преобразованный последующей коллективной обработкой, он все же остался как один из существенных мотивов в музыкальной драматургии.

Театр и его роль в русских народных праздниках, непостижимая тайна искусства и зримая материальность уличного быта, наконец, конфликтное столкновение двух начал: объективного мира реальной жизни и субъективного мира искусства, «фокуса» — тема, которая нашла многоплановое выражение и в музыке и в хореографии «Петрушки». Но спектакль усилил и подчеркнул в музыке Стравинского те ее свойства, которые, несмотря ни на что, делают образ главного персонажа балета одним из человечнейших созданий композитора.

Мы уже говорили, что Фокина более всего занимала реальная жизненность драматической ситуации кукольного представления. Для него куклы менее всего были лицедеями. Недаром он придавал такое значение поискам пластического выражения характеров («кукольные движения на психологической основе!»). Поэтому в спектакле тема — искусство и жизнь — приобретает еще один важный подтекст. В кукольном представлении отражена реальная жизнь людей, отражена с той иллюзорной достоверностью, которая на какой-то краткий миг объединяет актера и зрителя неразрывной цепью, называемой правдой искусства. Таким моментом в кукольной драме «Петрушка» была смерть главного персонажа. И как раз по этой линии идет своеобразный «водораздел»: народ и куклы в 1-й и 4-й картине.

⁴⁴ О. Цехновицер, И. Еремин. Театр Петрушки. М., 1927, стр. 71.

⁴⁵ I. Stravinsky and R. Craft. Op. cit., p. 34.

⁴⁶ А. Бенуа. Художественные письма. — «Речь», 4 августа 1911 г.

⁴⁷ I. Stravinsky and R. Craft. Op. cit., p. 34.

Пока иллюзия реальных форм жизни, запечатленная искусством, не выходит за рамки внешнего подобия (куклы лихо отплясывают «Русскую» наподобие людей), Фокусник со своим театром живет в мире русской ярмарки. И как бы внезапно и таинственно ни было его появление, все, что он способен предложить почтенной публике, не более чем банальный балаганный фокус. Кукольный пляс — подражание людскому веселью, подражание очень меткое, но по той же причине механически карикатурное.

Театр порождается жизнью. Таковы действительные отношения, в которые объективно вступают праздничная толпа и Кукольник с марионетками. Поэтому принцип «отстраненного созерцания», который действует в художественном воплощении массовой сцены, способствует своего рода «объективизации» образного содержания 1-й картины.

В финале происходит нечто обратное. Волею художника, по пути от 1-й к 4-й картине, мы успели заглянуть за кулисы кукольного театра, а потом, приблизившись вместе с Петрушкой к краю рамп, глянули в тысячеликое лицо толпы и в смятении отшатнулись. Мы вдруг увидели это неистовое веселье и гульбу глазами одиноко противостоящего им Петрушки. И тогда забавная ярмарочная карусель обернулась грозной вакханалией вырвавшихся наружу стихийных сил толпы. Народные образы 4-й картины предстают в субъективно отстраненном виде. Не потому, что они на самом деле таковы, а потому, что так их видит Петрушка. Единственной силой, которой на миг удается сломить, остановить этот безудержный разгул толпы, оказывается сила искусства. Искусства, которое, рассказывая вечную как мир историю любви, ревности, страданий и гибели, творит «вторую реальность», заставляя зрителей жить по ее законам и не желать верить, что перед ним только актеры.

Так и в балете Стравинского — Фокина. Толпа, потрясенная смертью Петрушки, не хочет верить, что перед ней кукла, пабитая опилками. И хотя Кукольник спешит заверить публику, что все это только «фокус», атмосфера угарного, хмельного ликования непоправимо нарушена. Праздник окончен. Народ расходится по домам. Реализм кукольной драмы одерживает победу над стихией, на мгновение пробуждая в толпе благородное и человечейшее чувство сострадания ко всем «без вины виноватым», ко всем «униженным и оскорбленным». В этом смысле «Петрушка» Стравинского — Фокина продолжает гуманистические традиции отечественного искусства от Пушкина и Гоголя до Чехова и Достоевского.



«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

«Музыка „Петрушки“ стала первым вестником „новой жизни“. И Стравинский на ней не остановился», — писал Б. В. Асафьев в своей «Книге о Стравинском»¹.

Действительно, смелость и новизна политональной структуры тематизма Петрушки, напряженная устойчивость и динамизм многозвучных «диатонических» гармоний «Русской» и массовых танцев Финала, весьма нетрадиционный отбор и использование фольклорного материала, наконец, поиски новых приемов становления крупной симфонической формы в народных сценах балета — все это, вместе взятое, создало прочную базу для дальнейших творческих дерзаний композитора. Тем не менее следующий опус Стравинского превзошел все ожидания. «Скачок» к «Весне священной» был настолько велик, ее музыкальная концепция являла собой столь очевидное новое качество в художественном освоении мира, что композитор мог сказать с полным основанием: «„Весна священная“ почти ничего не предшествовало непосредственно»².

¹ Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., 1929, стр. 33.

² Стравинский о России, музыкантах и музыке. — «Америка», 1963, № 76, стр. 26.

Успех «Петрушки» ободрил молодого композитора и укрепил его веру в свои силы. «Я проникся полным доверием к собственному слуху как раз перед началом работы над партитурой «Весны священной»³, — подчеркнул Стравинский в одной из бесед с Р. Крафтом. И это оказалось совсем не лишним. В самом деле, надо было обладать безграничным доверием к собственному слуху и неуклонной волей к открытию новых музыкальных ценностей, чтобы в грандиозном созвучии плотных звуковых масс, в причудливом сплетении русских архаических попевок, парадоксальных ритмов и разнообразнейших тембров услышать новую гармонию и заставить слушателей поверить в ее подлинность и красоту.

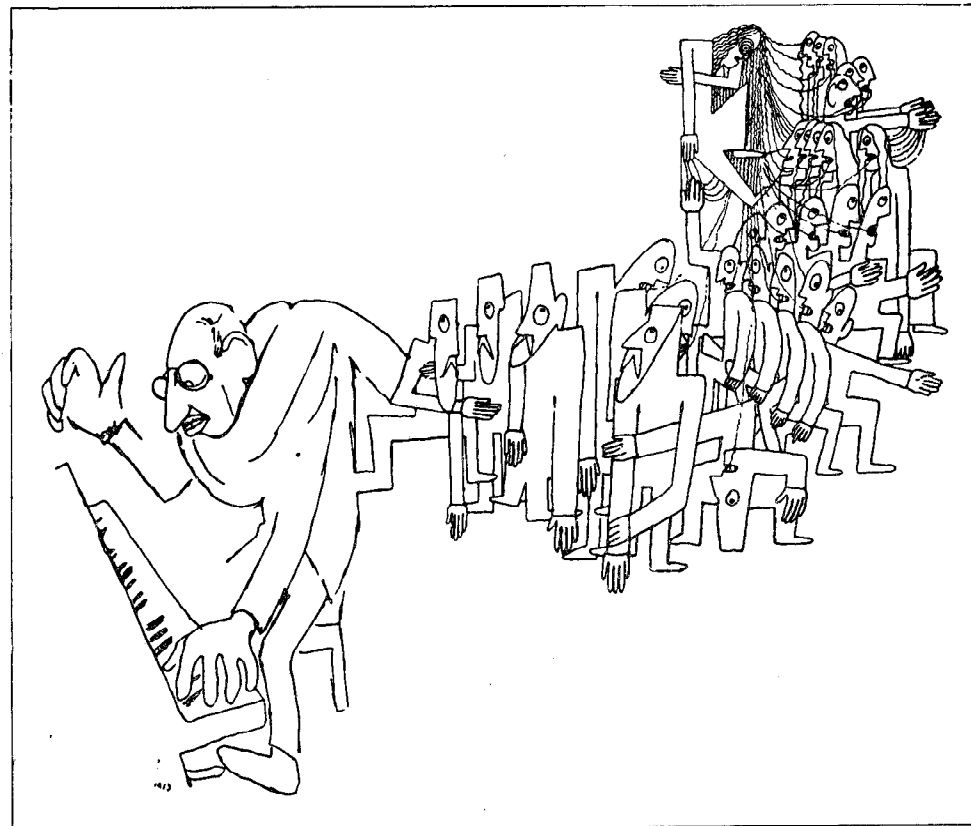
Нельзя сказать, что это удалось Стравинскому сразу. Премьера «Весны священной» в парижском сезоне 1913 года обернулась публичным скандалом. Свист, шиканье, откровенный смех и бранные выкрики сопутствовали спектаклю от начала до конца. И возмущенный композитор принужден был оставить зрительный зал в самом начале 1-й картины. «Музыка была так знакома, так дорога мне, и я не мог понять, почему люди протестуют против нее заранее, даже не выслушав ее», — вспоминал композитор впоследствии⁴.

Русские газеты пестрели корреспонденциями из Парижа с подробными описаниями этой необыкновенной премьеры. «Часть зрителей-французов (...) буквально металась под бичами этой небывалой музыки, жестоко уязвленная горечью мнимой мистификации, захлебываясь мстительной враждебностью к исполнителям, заглушая оркестр злорадными протестами. Иные выражали одобрение не менее вызывающе, но без твердости...»⁵

Лондонские гастроли дягилевской труппы, которые явились продолжением «сезона» 1913 года, проходили в той же атмосфере возмущенного непонимания и отрицания за музыкой и хореографией каких-либо художественных достоинств. Музыку Стравинского пазывали «безумием», не находя для нее иных эпитетов, кроме «отвратительная», «жесткая», «грубая», а новое направление в балете объявили «грубым, безобразным и детским»⁶.

Признание пришло к «Весне священной» годом позже, на первом концертном исполнении этого сочинения под управлением Пьера Монте в зале Casino de Paris. Композитор был полностью вознагражден за испытания прошлого года. И если на театральной премьере «Весны» Стравинский вне себя от ярости выбежал вон из зала, то на этот раз покоренные слушатели устроили восторженную овацию и вывели его на руках как признанного победителя. Вряд ли это было случайным стечением обстоятельств.

Сценическая судьба «Весны священной» оказалась далеко не такой легкой и удачной, как судьба ее более счастливых предшественников.



Ж. Кокто. Стравинский исполняет «Весну свявленную».
Париж. 1913 год.

Фокинский «Петрушка», родившись в 1911 году, дожил до наших дней. Первая постановка «Весны священной» после премьеры 1913 года никогда более не возобновлялась. Понадобилось восемь лет, прежде чем Дягилев рискнул опять включить этот балет в программу сезона 1921 года, но уже в новой сценической версии Л. Ф. Мясина. За это время симфоническая сюита из балета успела обойти весь мир и, завоевав всеобщее признание, превратилась в одно из классических произведений современного концертного репертуара. Обо всем этом следует помнить, когда полвека спустя мы задумываемся над объективными причинами недолговечности парижского спектакля 1913 года.

³ Стравинский о России, музыкантах и музыке, стр. 26.

⁴ Там же.

⁵ А. Левинсон. Русский балет в Париже. — «Речь», 3 июня 1913 г.

⁶ Русская музыка за границей. — «Русская музыкальная газета», 31 августа 1913 г.

«Весна священная», какою она предстала на сцене Театра Елисейских полей 29 мая 1913 года, принадлежала не только Стравинскому. Она была и воплощением живописно-декоративных замыслов известного художника и превосходного знатока языческой славянской древности — Н. К. Рериха, и вторым по счету балетмейстерским опытом прославленного танцовщика Вацлава Нижинского.

Казалось бы, ни один из соавторов «Весны священной» не давал повода усомниться в глубине и силе личного творческого дарования. Тем не менее спектакль получился по меньшей мере спорным. По-видимому, создатели балета не смогли достичь подлинного синтеза своих художественных устремлений.

Что же представляла собой парижская премьера как музыкально-сценическое целое и как соотносился музыкальный замысел «Весны священной» с пластическим и живописным решением спектакля?

Замысел «Весны» возник у Стравинского еще в ту пору, когда он дорисовывал последние страницы «Жар-птицы».

В своей «Хронике» композитор рассказывает о том, как его воображению явилась «картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву, чтобы снискать благосклонность бога весны. Это стало темой «Весны священной»⁷. Образ был чисто зрительным, мимолетным и не вызывал еще определенных музыкальных ассоциаций. Но в самой идее жертвенного танца, суть которого — в полном физическом и духовном «самоисчерпании», таилось нечто присущее музыкальному мышлению Стравинского. Недаром его воображение уже вызвало к жизни стихийный образ Пляса, в котором «исходят» сказочные обитатели Кашсева царства.

Весной 1910 года, перед отъездом в Париж на премьеру «Жар-птицы», Стравинский впервые беседовал с Н. К. Рерихом о замысле нового балета. Тогда же был набросан и первоначальный план либретто, а 15 июля 1910 года в «Русском слове» уже появилась короткая рекламная заметка: «Академик Н. К. Рерих, молодой композитор „Жар-птицы“ И. Ф. Стравинский и балетмейстер М. М. Фокин работают над балетом под названием „Великая жертва“, посвященным древнеславянским религиозным обычаям. Содержание и постановка Рериха»⁸. Однако, как известно, прошло три года, прежде чем сочинение было написано и увидело свет. За это время изменилось не только название произведения (первоначальное название стало заголовком 2-й части балета), но и состав авторов — Фокина заменил Нижинский, а сам Стравинский успел сочинить и поставить другой балет, принесший ему всемирную славу.

В 1910 году образы весеннего языческого ритуала манили автора «Жар-птицы» своей неизведанностью. Казалось, они дарили неограниченные возмож-

ности его музыкальной фантазии. Но целое виделось еще в тумане, а последовательное осуществление замысла представлялось длительным и трудным.

Иначе обстояло дело с живописно-декоративным замыслом балета. Для Н. Рериха образный мир «Весны священной» был родной стихией, органическим продолжением его живописных исканий: «Все ищем красивую древнюю Русь»⁹. В таких его картинах, как «Поморяне», «Утро» (1906), «Каменный век» (1910), «Человечьи праотцы» (1911), по существу уже намечена живописная атмосфера языческой весны с ее ликующим солнцем, цветущей зеленью лугов и яркой, праздничной красочностью древнерусских костюмов. Могучий и прекрасный мир языческих образов и обычаев северной Руси был своеобразной творческой «вотчиной» художника, «державой Рериха», как порой говорили его современники. Поэтому совершенно естественно активное участие художника в составлении балетного либретто.

«Весна священная» лишена сюжета. Она представляет собой ряд групповых сцен, воплощающих различные древнеславянские обряды и обычаи: весенние гадания, девичьи хороводы, умыкание невесты, поклонение Земле и другие, венчаемые торжественным и мрачным обрядом жертвоприношения в честь бога весны.

Пантеизм, присущий художественному видению Рериха излюбленная им тема гармонического единения древнего человека с природой, оказались особенно созвучными музыкальному замыслу Стравинского: «В „Весне священной“ я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного»¹⁰, — писал композитор. Идея пробуждения и беспредельного роста жизненных сил становится у Стравинского основой музыкального содержания «Весны» и стимулом ее симфонического развития.

Декорации и костюмы «Весны священной» запечатлели характерные стилистические черты искусства Рериха, в котором поэтическая стилизация первобытных форм жизни сочетается с углубленным изучением памятников седой старины: «Пусть памятники стоят не страшными покойниками, точно иссохшие останки..., но живут и вносят в жизнь лучшие стороны прошлых эпох»¹¹.

Ученый и живописец, поэт и археолог естественно и органично уживались в этом интереснейшем русском художнике. Поэтому и в оформлении спектакля причудливо сплетаются этнографическая достоверность и поэтическая метафора. Исчезнувший лик древнего мира влечет Рериха своей неразгаданной тайной — и отсюда своеобразный мистический оттенок, который приобретает, например, декорация 2-й картины балета («Великая жертва»). Вот как описывает начало 2-й картины А. Я. Левинсон: «Зеленоватый полумрак облачной

⁹ Н. Рерих. Подземная Русь. Собрание сочинений, кн. 1. М., 1914, стр. 207.

¹⁰ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной». — «Музыка», 1913, № 141, стр. 489.

¹¹ Н. Рерих. Восстановления. Собрание сочинений, кн. 1. М., 1914, стр. 96.

⁷ И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 71.

⁸ «Русское слово», 15 июля 1910 г.

северной ночи; святилище; высятся шесты с черепами. Тут нежданно расцветает эпизод, полный благоуханного лиризма: девушки в красных одеждах с ангельским жеманством иконописных жестов, плечом к плечу ведут круговой хоровод. Рассеявшись, они ищут какой-то мистический путь»¹² (Тайные игры девушек. Хожение по кругам).

Декорации и особенно костюмы Рериха были оценены по достоинству. Почти все рецензии отмечали изысканность и красоту его цветовых решений. О первой сцене (Весенние гадания. Пляски щеголих) один из рецензентов писал: «Но когда среди белых групп выплывает группа «щеголих» в красных сарафанах (не раздутых по-современному, а сподзающих, как туника на византийских фресках) того красного цвета, который можно назвать «малывивским», получается впечатление, за которое готов простить все несовершенства! И от противоположения этой красной группе сильно выигрышают другие, с белыми узорными туниками, белыми рубахами на мужчинах, остроконечными войлочными шапками и лаптями»¹³.

Суровая, «застылая» красота северорусского пейзажа (в декорации 1-й картины балета), с ярко зеленеющими холмами, студеной синевой первых внешних вод и тяжело «нависшим, точно каменным небом»¹⁴, по-своему созвучна музыкальному тематизму «Весны священной»: ее свирельным наигрываниям и старинным северным напевам, «закованным» в ряды «тяжело-звонких» (выражение Асафьева) и массивных гармоний.

Если дошедшие до нас эскизы костюмов и декораций Рериха позволяют в известных пределах судить об оформлении первого спектакля «Весны священной», то об ее хореографии остается лишь строить догадки. Постановка Нижинского породила множество разноречивых толков. Над ней так и осталась тяготеть печать скандала, подробное описание которого в мемуарах современников нередко полностью вытесняет характеристику самого спектакля. Разумеется, балетмейстерский опыт Вацлава Нижинского еще ждет своего исследователя, но даже самое общее ознакомление с непосредственными свидетельствами очевидцев спектакля, нашедшими отражение в прессе тех лет, приводит нас к мысли о том, что укоренившееся мнение относительно полной неудачи или даже провала первой сценической версии «Весны» не вполне справедливо. Многие критики, не пожелавшие принять хореографию Нижинского, тем не менее признавали впечатляющую яркость и оригинальность спектакля. Даже такой принципиальный оппонент «нового балета», как А. Я. Левинсон, вынужден был отдать должное «прихотливой, но внушительной воле поваторов»¹⁵, сумевших на третьем представлении балета сломить сопротивление публики и подчинить ее своему художественному влиянию.

По замыслу авторов балета хореография изысканного действия должна была нести отпечаток первобытной эпохи. Поэтому какие-либо признаки классического танца были полностью удалены из балета. «В этом балете, — если только балетом его можно назвать, — писал С. М. Волконский, — властвует не *па*, а *жест*. И жест — длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный»¹⁶. В характере этих массовых жестов и движений современники угадывали остро стилизованную пластику жестов и поз византийской живописи. Недаром один из критиков, пытаясь определить стиль хореографии Нижинского, употребил метафорическое выражение «иконописный кубизм». Намеренная архаизация пластического рисунка балета с его нарочито угловатыми жестами, напряженной скованностью и одновременно экзотичностью поз (склоненные или, напротив, резко запрокинутые головы, согбенные спины, согнутые колени, вывернутые во внутрь ступни ног) способствовала впечатлению той подспудно нагнетаемой экспрессии, которой была проникнута вся атмосфера спектакля.

Характеризуя именно эту атмосферу и общий дух спектакля, А. Я. Левинсон, отвергавший художественный замысел «Весны священной», писал: «Точно обезличенные культом, чуждые индивидуальных побуждений, пляшущие передвигаются стесненными группами, локоть к локтю. Над ними всемерно царит какое-то неотвратимое припуждение, искривляющее их члены, тяготеющее над согнутыми шеями. Чувствуется, что иные движения, более свободные и гармоничные, для них запретны, потому что были бы кощунственны. Во всем этом психологическое правдоподобие очевидно. И эта тяжелая мистическая одурь, владеющая пляшущими, отзывается у зрителей болезненным и острым, я сказал бы, физиологическим недовольством»¹⁷. Бесспорно, ритуальное начало заложено в музыке, и роль его в симфонической драматургии «Весны священной» весьма существенна, о чем мы еще будем говорить в дальнейшем. Но у Нижинского, судя по отзывам, ритуальное начало преобладает, заслоняя по мере существенную в музыке Стравинского идею роста и весеннего брожения. И это, по-видимому, связано с хореографическим воплощением ритмической стороны музыки.

Очевидцы считали отличительным свойством и несомненным достоинством хореографии Нижинского ее полное ритмическое соответствие музыке.

Об этом писали столь несхожие по своим эстетическим взглядам критики, как А. Левинсон, В. Светлов и С. Волконский. Последний — страстный пропагандист модных тогда идей Жак-Далькроза — прямо указывал, что «только у Далькроза» он видел «такое тесное, до полной слиянности тесное, сочетание музыки и движения»¹⁸. Здесь не было ничего удивительного: постановку

¹² А. Левинсон. Указ. соч.

¹³ Н. Костылев. Наше искусство в Париже. — «Русская молва», 24 мая 1913 г.

¹⁴ А. Левинсон. Указ. соч.

¹⁵ А. Левинсон. Указ. соч.

¹⁶ С. Волконский. Русский балет в Париже. 1913—1914. — В кн.: «Отклики театра». Пг., 1914, стр. 48.

¹⁷ А. Левинсон. Указ. соч.

¹⁸ С. Волконский. Указ. соч.

Нижинского консультировала специально приглашенная Дягилевым ученица Далькроза — Мари Рамбер.

Конечно, музыкальная стихия массовых действ весеннего языческого ритуала, открытая и запечатленная Стравинским в новых полиритмических формах, ставила перед постановщиком небывалые задачи. Музыка «Весны священной» несла в себе ярко выраженное волевое начало, ее властные повелительные ритмы обладали огромной силой непосредственного воздействия. Поэтому совершенно естественно, что первый хореограф оказался в полной и добровольной зависимости от ритмической структуры произведения Стравинского.

Сам композитор представлял себе «сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений. Только финальная «Священная пляска» предназначалась солистке. Музыка этого фрагмента, ясная и четкая, требовала соответствующего танца, простого и легко схватываемого»¹⁹. Можно предположить, что в определенных пределах это авторское желание нашло отражение в хореографии Нижинского. Иначе Стравинский, вероятно, не назвал бы Нижинского незадолго до премьеры своим «идеальным пластическим сотрудником»²⁰. Действительно, по свидетельствам очевидцев, пластическое воплощение различных ритмических схем музыки Стравинского удалось балетмейстеру. Почти все рецензенты ссылались в качестве примеров на танцы юношей из «Весенних гаданий» с их шагом на месте и резко подчеркнутыми синкопическими акцентами, сцену всеобщего оценивания перед началом финального танца 1-й картины, когда вместе с тяжелыми и отрывистыми ударами оркестровых аккордов весь кордебалет, стоя на месте, в течение нескольких секунд вздрагивал всем телом. Впечатляла также эффектная заключительная пляска Избранницы, которую прекрасно исполняла танцовщица Мария Пильд. Вот как описывал этот танец Левинсон:

«Бледная и неподвижная, под белой повязкой, Избранница стоит в кругу старцев. Колени сдвинуты, носки повернуты внутрь. Внезапная конвульсия бросает в сторону окостеневшее в резком изломе тело. Под свирепыми толчками ритма, оглушенная пронизывающими звучностями оркестра, она мятется и корчится в экстатической и угловатой пляске»²¹. Усилия балетмейстера, таким образом, оказались почти исключительно направленными на то, чтобы найти пластический эквивалент ритмическому содержанию музыки Стравинского. Хореография Нижинского очень чутко и изобретательно реагировала на музыкально-ритмические «детали», воплощая в движениях и жестах длительность и силу звука, ускорение и замедление темпа, синкопы и акценты. Но

даже самые горячие апологеты Нижинского вынуждены были признать, что «посредством ритма он отрывает реальное движение от действительности, и делает его не только объектом искусства, но искусственным, почти автоматически образным»²².

Хореография Нижинского как бы обнажила и схематизировала ритмический костяк музыки «Весны», и отчасти способствовала распространению мнения о том, что Стравинский «низвел музыку до голого ритма». Во всяком случае, первым слушателям и зрителям «Весны» ритм «показался единственным элементом, который можно воспринять непосредственно»²³.

Первая сценическая версия «Весны священной» была, несомненно, повторской по существу своих приемов и прежде всего по принципиально новому для того времени типу взаимодействия музыки и хореографии. В этой области Нижинскому удалось найти много нового и интересного. Вместе с тем, постановка Нижинского, судя по отзывам, не обладала необходимой законченностью и органичностью художественного целого. Композитор считал серьезным недостатком хореографии Нижинского излишнюю переусложненность пластическими деталями. Волконский, который, напротив, высоко оценивал работу балетмейстера, тем не менее, также сетовал на мозаичность хореографического целого и на известное динамическое однообразие пластических приемов Нижинского. По-видимому, точно следуя музыкально-ритмической конструкции балетмейстер создал своего рода «пластический слепок» музыки Стравинского, но не поднялся до самостоятельной хореографической концепции балета. Но, может статься, музыка «Весны священной» по существу и не нуждалась в сцене? Впоследствии сам композитор не однажды высказывал мысль о том, что созданное им произведение по природе своей скорее симфоническое, нежели театральное. В самом деле, музыка «Весны» раскрывала перед слушателями ошеломляюще новый и чрезвычайно емкий звуковой мир, непригодный для пассивного «слухового созерцания». Она настойчиво требовала напряженного слушательского внимания и активного постижения ее самостоятельной музыкальной сущности. Постановка же с навязчивой наглядностью фиксировала лишь отдельные стороны музыки, обедняя и делая однозначным более глубокий и обобщенный смысл ее образов. Так, например, парижская постановка подчеркнула в музыке «Весны» те ее черты, которые при первом восприятии этого сочинения ошибочно принимались за стилизаторские. Современники услышали в «Весне священной» безраздельное господство ритма, остроту и «неблагозвучие» непривычных слуху гармоний, нарочитое использование архаических ладовых образований.

Эти качества музыкального языка Стравинского поднимались на щит или с негодованием отвергались с одних и тех же позиций. «Весна священная» —

¹⁹ И. Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 92.

²⁰ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 491.

²¹ А. Левинсон. Указ. соч.

²² Н. Минский. Праздник весны. (Письмо из Парижа). — «Утро России», 30 мая 1913 г.

²³ R. Siohan. Stravinsky. Paris, 1960, p. 44.

это мучительные потуги на прозрение полузвериной души прачеловечества и его зоологической религиозности», «архаизм, сомнительной подлинности», «вполне сознательное музыкальное распутство»²⁴, — задыхался от возмущения А. Н. Римский-Корсаков. «Жесткая, колючая, глыбистая музыка «Весны»... стремится войти в дух «синкретической» эпохи, соответствующей сюжету», «как иначе можно выразить в музыке первобытность и стихийность, как не сочетанием резких самодовлеющих диссонансов с примитивными конструкциями из голых унисонов, кварт и квинт?»²⁵ — восклицал весьма заинтересованный музыкой «Весны» В. Г. Каратыгин.

Итак, новый балет Стравинского был единодушно признан явлением музыкального неопрimitивизма, единственная художественная цель которого — стилизация первобытных доисторических форм жизни. Конечно, «Весна» давала основания для подобных суждений, и все же идейно-художественный смысл этого произведения, его музыкальное существо были намного глубже и значительнее, чем «просто» пафос примитивизма или самоценная стилизация архаики.

По той же причине, несмотря на явную близость музыкальных образов общему замыслу либретто и оформления спектакля, музыка «Весны» в целом лишена того «миriskуснического» ретроспективизма, который, несомненно, присутствует в искусстве Рериха. И это обстоятельство имеет принципиальное значение. Ибо если «Петрушка» и в особенности «Жар-птица» по-своему запечатлели дух и атмосферу «Мира искусства», то с появлением «Весны священной» Стравинский по существу порывает с идейно-творческой концепцией этой художественной группировки.

Стихия народного праздника, динамика движения толпы, открытая композицией в массовых сценах «Петрушки», по-прежнему влечет его интересными возможностями симфонических обобщений, но сам мирискуснический принцип созерцания «частностей», произвольно выхваченных «кусков жизни» более не удовлетворяет его замыслам.

По-видимому, период сочинения «Весны» совпал с тем ответственным и важным моментом в жизни и творчестве Стравинского, когда окончательно сложилось его мировоззрение и возникла острая потребность найти новые формы музыкальных обобщений, пригодных для воплощения целостной художественной концепции мира. Отсюда инстинктивное стремление к укрупнению формы, которая в «Весне» приобретает черты симфонического цикла.

Работая над «Весной священной», композитор прекрасно сознавал значение переживаемого им момента. Он писал «симфонию весеннего произрастания» и пробуждения новой жизни и с волнением прислушивался к нараста-

²⁴ А. Римский-Корсаков. Балеты Игоря Стравинского. — «Аполлон», 1915, № 1, стр. 50, 51.

²⁵ В. Каратыгин. «Весна священная». — «Речь», 16 февраля 1914 г.

нию творческой энергии в нем самом. Это было радостным предвкушением открытия: ему грезились новые горизонты. И, ощущая в себе этот рост и созревание творческих сил, Стравинский писал А. Римскому-Корсакову: «Божь мой, какое счастье мне, когда я услышу это! Приезжай, дорогой, — только приезжай! Даже говорить не надобно, а только послушать это. Кажется, я допустил некоторое самохвальство. Но если ты услышишь, то ты поймешь то, о чем мы с тобой должны поговорить. Как будто 20 лет, а не 2 года прошло со времени сочинения Жар-птицы!»²⁶.

Стремительная эволюция Стравинского была до известной степени отражением бурной и напряженной жизни русского искусства предвоенной поры, когда активность во всех областях художественной культуры достигала такой интенсивности, что один творческий год можно было смело приравнять целому десятилетию.

Народные массы России, пережив беспросветную почу столыпинской реакции, пробуждались навстречу новому дню и собирали силы для новых битв и испытаний. И этот глухой, но уже обретающий ритмическую мерность шаг миллионов отдавался в ушах далеким гулом неумолимо надвигающейся грозы.

Россия 1912 года переживала начало нового могучего революционного подъема.

Как бы ни относились различные слои русской художественной интеллигенции к революции, все без исключения чувствовали ее приближение, все были захвачены тревожным и радостным ожиданием грядущих перемещений.

Стихия, величественная и неодолимая, прекрасная и пугающая, подобная весенней грозе, разрушительной и очищающей — вот как рисовалась Революция воображению многих русских художников предвоенной поры. В воздухе, «пресыщенном электричеством» (Блок), снова реял гордый дух горьковского «Буревестника». «Уже ощутим был запах гари, железа и крови»²⁷, — писал Блок. В напряженной атмосфере русской художественной жизни, полной идейных штатаний, брожения умов и непримиримых столкновений, в нестройном хоре глашатаев различных художественных направлений, от убежденных реалистов до мистиков и футуристов, все отчетливее начинает звучать голос, призывающий к созданию монументального искусства — «соперника по захвату биения современной жизни»²⁸.

Образ Родины и ее грядущей судьбы приобретает в предвоенном искусстве особое напряженно-патетическое звучание. Он видится как обобщенный образ-монумент, могущий слить воедино историческое прошлое России, ве-

²⁶ Письмо И. Ф. Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову, Кларан, 1912 год. — Ленинград, Институт театра, музыки и кинематографии. Рукописный отдел. Фонд Б. 8. Архив А. Н. Римского-Корсакова, разд. VII, № 532.

²⁷ А. Блок. Собрание сочинений, т. 3, стр. 296.

²⁸ В. Дмитриев. «Купание красного коня». — «Аполлон», 1915, № 3, стр. 17.

ликую смуту ее настоящего и то вечное и незблемое, что хранит в себе имя — Родина.

Поиски обобщенного «преображения натуры» в живописи Петрова-Водкина, («Купанье красного коня»), проникновение эпических фольклорных образов в русскую лирическую поэзию (от А. Блока до В. Хлебникова), своеобразная лиризация эпического начала в творчестве Рахманинова, грандиозные замыслы неосуществленной «Мистерии» Скрябина, идея «соборной» природы русского искусства Вячеслава Иванова — все эти характерные явления русского искусства предвоенной поры так или иначе несут в себе общую тенденцию к монументализму. Суть этой тенденции, предел заложенных в ней устремлений — создание всеохватных, «вместительных» форм искусства, способных запечатлеть образ мира в его единстве.

В предисловии к поэме «Возмездие» А. Блок писал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»²⁹. Его источник Блок видел в ритмическом нарастании «мускульной энергии», которой, по его мнению, была пропитана вся современная жизнь России. И вот этот-то принцип «единого музыкального напора», формирующий законченное художественное целое, находит яркое и своеобразное выражение в симфонической концепции «Весны священной» Игоря Стравинского.

Стравинский назвал свое произведение «картинами языческой Руси», и этот подзаголовок в какой-то мере отразил характер музыкальной драматургии балета. Сочинение лишено конфликтного драматизма, стимулирующего активное сценическое действие. В нем нет «событий», формирующих сюжет. Извечно повторяемые действия весеннего языческого ритуала осуществляются в строго заданных границах данного обряда или обычая, их смысл и направленность predetermined заранее. Отсюда постоянство эмоционально-образного содержания и известная замкнутость отдельных номеров «Весны». Отсюда же присущий им жанровый оттенок музыкальной картинности.

Вместе с тем, в пределах каждого данного эпизода и в их последовательной смене Стравинскому удается добиться интенсивного музыкального развития, и вся эта цепь музыкальных картин оказывается крепко спаянной постепенным динамическим нарастанием.

Обе части произведения («Поцелуй Земли» и «Великая жертва») построены по сходному принципу «динамического crescendo», которое находит свой «предел» в заключительных номерах каждой части («Выплясывание земли» и «Великая священная пляска»). Эта целенаправленная динамическая устремленность музыкальной формы сообщает «Весне» ту «непрерывность музыкального тока», которая, по мнению Б. В. Асафьева, составляет одну из определяющих черт симфонического мышления вообще.

Что же является основой и стимулом музыкальной драматургии «Весны священной» и какова природа ее симфонизма?

Как уже говорилось, ведущая, объединяющая мысль этого произведения, по утверждению автора, связана с идеей музыкального роста, с образами нарождающихся жизненных сил, «которые могут расти и развиваться до бесконечности»³⁰. Стихия безграничного музыкального становления — вот главный пафос «Весны священной», которым проникнуты ее образы, особенности тематизма и характер динамических средств. Здесь же источник ее симфонизма.

Художественный принцип «множественности в единстве», который получил свое отражение в симфоническом созвучии различных образно-тематических элементов массовых сцен «Петрушки», находит в «Весне» свое продолжение, но уже в качественно иных формах. Если в «Петрушке» почти исключительно господствовал принцип вариантной повторности (принцип повторения-утверждения вместо развития-изменения), то в «Весне» тот же метод вариантного раскрытия образного содержания обогащен элементами сквозного «симфонического действия». Претворение симфонических принципов у Стравинского весьма своеобразно, и об этом красноречиво свидетельствует оркестровое Вступление к 1-й части «Весны».

Б. В. Асафьев назвал эту оркестровую прелюдию «симфонией весеннего произрастания». Действительно, тематизм Вступлений словно напоен звуками ранней весны: свирельными наигрышами, птичьим гомоном. Композитор говорил, что в прелюдии он «задумал показать пробуждение природы — почесывание, попискивание, возню птиц и зверей»³¹. Эта картина весенней природы достигает почти иллюзорной зримости благодаря особой выразительнейшей трактовке оркестра.

На первый взгляд, вся драматургия этой миниатюрной «утренней симфонии» строится исключительно на едином темброво-динамическом нарастании: от одиноко звучащего соло фагота, через постепенное наполнение музыкальной ткани новыми голосами оркестра к кульминационному tutti. Прием не новый, особенно в симфоническом воплощении образов рассвета, достаточно вспомнить знаменитый «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского. Однако у Стравинского он приобретает новое качество, ибо связан с особой ролью тембра как средства образной характеристики.

Нам уже приходилось касаться этого вопроса, когда мы рассматривали самоценную выразительность тембровых красок в образе Жар-птицы или персонификацию голосов оркестра в «Петрушке». Вступление к «Весне» — образец предельной независимости тембров: за каждым из солирующих инструментов (это преимущественно различные виды деревянных духовых) закреплена самостоятельный тематический элемент.

²⁹ А. Блок. Указ. соч., стр. 297.

³⁰ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 490.

³¹ Стравинский о России, музыкантах и музыке, стр. 26.

Таким образом, взаимодействие солирующих («эмансипированных») тембров — их последовательная смена или контрапунктическое наложение — есть одновременно процесс тематического развития.

Тематизм Вступления не отличается мелодической яркостью. За исключением начального соло фагота, для которого Стравинский использует подлинный народный напев литовского происхождения, все прочие тематические образования не выходят за рамки кратких, чаще всего однотактных, мотивов-наигрышей, повторяемых либо без изменений, либо, что случается чаще, с элементами метро-ритмического варьирования. Все они так или иначе близки по духу и строю своим интонаций, так как происходят из единой жанровой основы: тематические элементы прелюдии суть варианты пасторальных интонаций. Такова, например, старинная попевка трихордного склада в теме английского рожка, типичное для пасторальных тем интонационное обыгрывание трезвучия или восходящие квартовые ходы двух гобойных тем:



Масштабы этих тематических образований так скромны, а мелодический облик столь мало индивидуален, что «тембровое лицо» мотива превращается едва ли не в первостепенный признак тематической характеристики. Действительно, слушая Вступление мы воспринимаем его тематическое развитие как последовательную смену или взаимопереходы индивидуальных тембров. Солирующий инструмент очерчивает границы темы. Таким образом, мы имеем дело с явлением тембрового тематизма и с использованием «интонационных» качеств тембра как конструктивного средства, что находится в непосредственной связи с особенностями симфонического становления всей формы.

Вступление открывается задумчивым свирельным наигрышем фагота. Это самая устойчивая мелодическая форма из всех тематических элементов Вступления, единственная тема-мелодия, обладающая известной самостоятельностью и обобщенностью музыкального содержания. Образ пастушеской свирели — это и атмосфера утра, и символ пробуждения природы, и своеобразная имитация ее голосов и звуков. Недаром даже самый непримиримый критик «Весны» — А. Н. Римский-Корсаков считал эту начальную мелодию настоящей находкой Стравинского: «Первая же фраза в „Весне“ рождает какое-то трепетное предвкушение ласковой весенней пасторали»³²:



В основе ее — краткий мотив, который посредством метро-ритмического варьирования движется «по горизонтали», вырастая в протяженную мелодическую фразу. Подобным способом мелодия может удлиняться до бесконечности, не меняя своей интонационной сущности. И, вслушиваясь в эту постоянную, устойчивую мелодическую форму, композитор словно начинает различать те стихийные голоса и звуки природы, которым этот пастушеский наигрыш обязан своим существованием. Сначала внутри ля-минорного напева фагота рождается короткий подголосок валторны. Он вводит в атмосферу натурального ля минора с опорным терцовым тоном (до), «перечащий» звук до-диез (см. два такта до цифры [1]).

Появление мажорной терции одноименной тональности ля создает одно из характернейших звуко сочетаний «Весны» — интервал уменьшенной октавы, который, вопреки своей острой диссонантной нестройности, тем не менее не разрушает устойчивую интонационную структуру мотива. Оба терцовых тона тональности ля связаны единством своей функции как определенной ступени лада. До-диез валторны — это как бы «неверное отражение»³³ натураль-

³² А. Римский-Корсаков. Балеты Игоря Стравинского. — «Аполлон», 1915, № 1, стр. 53.

³³ Столь же «неверное», «искаженное», как тень предмета или опрокинутое отражение его в воде.

ного *до* фагота, но поскольку в наигрыше фагота *до* — интонационно опорный тон, то и *до-диез*, появившись в подголоске валторны, на метрически сильных долях такта, постепенно также закрепляется как своего рода «производный» опорный тон в гармонии, а затем становится исходным звуком нового тематического элемента — наигрыша английского рожка:

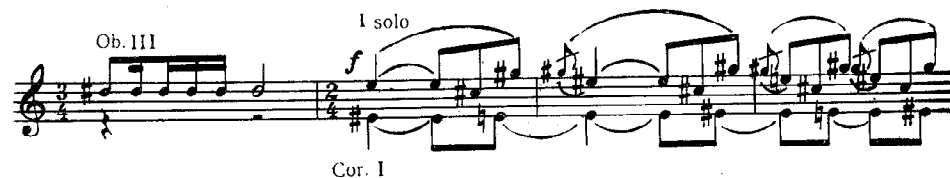


Мотив английского рожка очень скоро полностью вытесняет тему фагота, и начинается интенсивный рост музыкальной ткани. В изложении темы английского рожка действует то же импровизационное метро-ритмическое варьирование, в результате которого происходит последовательная смена опорных тонов внутри попевки, последней опорой оказывается звук *ре-диез*. Гобой перехватывает этот звук октавой выше и задает тон следующему тематическому мотиву (см. цифру [4]).

Рамки звукового пространства раздвигаются — музыкальная ткань расцветает новыми тембровыми интонациями: вздрагивают короткие *pizzicato* скрипок и альтов (первое появление струнных в партитуре, до этого момента и гармонический фон, и тематические соло исполнялись исключительно деревянными духовыми), застывают протянутые гармонии валторн, звуковую ткань прорезывает резкая трель кларнета. И на этом ожившем, словно вздохнувшем фоне возникает новый хроматический наигрыш малого кларнета в соединении с настойчивой ритмоформулой гобоя:



Новый тематический элемент — крохотный пасторальный мотив гобоя, ему мягко, но настойчиво «перечит» валторна — непосредственно вытекает из предшествующей ритмоинтонации гобоя:



Устанавливается тональность *до-диез* с переменной терцией (*ми-диез* — *ми*). Затем ненадолго возвращается тема английского рожка, сопровождаемая контрапунктирующим мотивом альтовой флейты (см. цифру [6]), и все растворяется в ползучем параллельном движении квартовых гармоний. Так завершается своего рода экспозиция весенней симфонии. Далее следует небольшой раздел, отмеченный признаками тематической разработки (переключки вычлененных мотивов английского рожка и малого кларнета). Но вместо ожидаемой репризы появляется новый, и на этот раз последний, тематический элемент: фанфарная попевка гобоя в миксолидийском *Фа* мажоре на фоне оstinатного мотива альтовой флейты в миксолидийском *Ре* мажоре:



Снова начинается интенсивное тембровое заполнение звукового диапазона, которое приводит к синтетической репризе-кульминации, объединяющей в одновременном созвучии все тематические элементы Вступления (за исключением темы фагота):

В. Гросс. Вешние хороводы.
1913 год



Звучание дополняется непрерывным фоном пассажей высокого дерева, басы уплотняются введением фаготов и контрфаготов, острые малые секунды валторны синкопически перемежаются с *pizzicato* контрабаса. Все это окутано необыкновенно разряженной воздушной атмосферой глissандо и флажолетто струнных, разделенных *divisi* (см. цифры 10 11).

Это грандиозное, звенящее и трепещущее звуковое целое обладает единственным качеством: предельным динамическим напряжением. Композитор погружает нас в напряженно гудящую атмосферу звукового пленара, напоянного шелестом, звоном, щебетом. И этот нестройный разноголосый хор пробуждающейся природы отзывается в слуховом восприятии радостным весенним гулом. Остро чувственное, поразительное по своей точности и тонкости звуковое воплощение «весеннего произрастания», достигнув кульминационной точки динамического напряжения, застывает на мгновение, а затем, словно «снимается» возвращением начальной темы фагота. И, казалось бы,

интенсивный процесс музыкального становления на деле никуда не приводит, не рождает никакого принципиально нового образного качества.

Вариационное развитие начального мелодического образа в «Рассвете на Москве-реке» Мусоргского вело к его симфоническому преобразению. Мусоргский ощущал картину рассвета как целенаправленный процесс — от сумрака к солнечному свету, и сумел придать вариационному циклу внутреннюю непрерывность симфонического становления. В «утренней симфонии» Стравинского эта непрерывность становления музыкальной ткани совершенно очевидна. Начало интонационному движению оркестровых голосов положено внутри первой же тематической ячейки. Каждый новый тембровый мотив вырастает из предыдущего и дает основание последующему. Образуется крепко спаянная цепь тематических элементов-звеньев, очерченных с конструктивной ясностью и связанных общностью интонаций. Но, раз возникнув, каждый следующий тематический мотив остается жить в своем первоначальном неизменном виде.

Суть музыкальной конструкции Вступления — в последовательном *размещении* этих нарождающихся тембровых мотивов, которые, раздвигая границы звукового диапазона, как бы заполняют некое звуковое пространство. «Музыкальный материал возрастает, распухает, расширяется. Каждый инструмент здесь как почка на коре векового ствола, он является частицей великого целого»³⁴, — писал сам композитор.

Этот «пространственный симфонизм» Вступления коренится в самом подходе Стравинского к проблеме музыкального развития, в его ином, по сравнению с классиками, ощущении «непрерывного музыкального тока».

Содержание классического симфонизма как музыкального процесса — всегда завоевание нового качества, все равно путем ли борьбы и преодоления или путем последовательного созидания.

Для Стравинского образная концепция весеннего ритуала сама по себе лишена активного направленного действия. Поэтому ему гораздо важнее воплотить в музыке «состояние» роста, нежели обрисовать его процесс. Идея музыкального роста осуществляется во Вступлении как количественное «накопление» музыкального материала, ибо весеннее «состояние природы» обладает для Стравинского неким постоянным эстетическим качеством. Поэтому образы и настроения «Весны священной» отмечены общим свойством внутреннего динамического напряжения, источник которого в *нестройности* становящихся, но еще не установившихся музыкальных форм. Эта напряженная нестройность, которой проникнуты все компоненты художественной формы (интонационные, ладовые, гармонические, ритмические, структурные и т. д.) приобретает в «Весне священной» значение важного *эстетически ценного* качества. И об этом следует помнить, анализируя политональные комплексы, неодно-

³⁴ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 490.

родные многосоставные гармонии и синкопические, акцентные ритмы произведения.

Музыкальное состояние роста, становления, столь безупречно запечатленное во Вступлении, находит затем ряд вариантных воплощений в образах людских действий весеннего ритуала.

«Весна священная» объединяет как бы несколько образных сфер. Стихия беспредельного роста новых жизненных сил, «которые могут расти и развиваться до бесконечности», находит свое наиболее яркое выражение в мускульной энергии мужских плясок и игр. Эта образная сфера «Весны» запечатлена преимущественно в ее 1-й части.

«Думается мне, что я проник в тайну весенних, лапидарных ритмов и почувствовал их вместе с действующими лицами нашего детища», — писал композитор Н. К. Рериху, сочиняя «Весну священную»³⁵.

Властный пульсирующий ритм «Весенних гаданий», сокрушительный поток туттийных аккордов «Игры умыкания», тяжело-звонкая «игра» гармонических мотивов меди в «Игре двух городов» и, наконец, кульминационный взрыв — «освобождение ритма»³⁶ в «Выплесывании земли» — таков путь развития мужских образов-сцен «Весны».

Музыкальный тематизм этих образов опирается на своеобразную «стихию ритма», которая находится в постоянном активном взаимодействии с различными гармоническими образованиями и оркестровыми тембрами. Один из характерных примеров подобного взаимодействия — начальные такты «Весенних гаданий».

После свободного ритмического варьирования свирельных наигрышей-импровизаций Вступления Стравинский словно обрушивает на нас напряженно пульсирующую дробь равномерных ритмических ударов.

На смену графически отчетливым мотивным линиям солирующих деревянных духовых приходит оstinatно повторяемый многозвучный гармонический комплекс, интонируемый всей массой струнных в напряженной фактуре двойных нот *non divisi*.

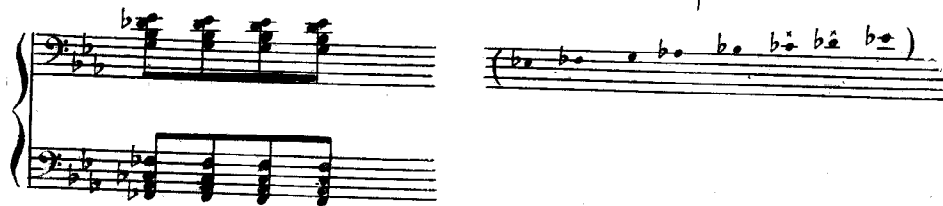
Подобно кульминационному эпизоду Вступления, музыкальная ткань начального раздела «Весенних гаданий» не содержит в себе никаких иных выразительных свойств, кроме очевидного крайнего динамического напряжения, но характер и смысл его иной. Динамика Вступления создавалась своеобразной иллюзией звуковой объемности и связана с ощущением беспредельно расширяющегося звукового пространства. Динамика «Весенних гаданий», напротив, рождается иллюзией предельного сокращения звукового объема и уплотнения музыкальной ткани. Вся энергия звукового материала как бы собрана в плотные ударные комплексы ритмо-тембро-гармоний. Композитор объе-

³⁵ Письмо И. Ф. Стравинского Н. К. Рериху от 6 марта 1912 года. — «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 61.

³⁶ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 491.

диняет и концентрирует в них различные виды динамической выразительности.

Гармония демонстрирует остро диссонантное созвучие двух аккордов, находящихся между собой в полутоновом соотношении: это квинтсекстаккорд малого мажорного септаккорда от звука *ми-бемоль* и фа-бемоль-мажорное трезвучие. Многозвучная, «составная» гармония «Весенних гаданий» становится, пользуясь термином Ю. Н. Холопова, своего рода «сложной тоникой» всего эпизода. Тем не менее, преобладает в ней *ми-бемоль-мажорная* окраска и поэтому сложный гармонический комплекс приобретает значение одновременно озвученного звукоряда мелодического *Ми-бемоль* мажора со II низкой ступенью:



Фактура тесного расположения обоих составляющих аккордов делает общее звучание предельно плотным, а «тембровая интонация» струнных сообщает этому гармоническому комплексу тот особый экспрессивный оттенок звучания, который невольно ассоциируется с напряженной вибрацией туго натянутой струны. И все эти средства динамики служат единственной цели воплощения образного ритма, который призван, по выражению Стравинского, «обозначить... биение пульса Весны»³⁷. Однако и этот «ритмический образ», согласно общей концепции автора, отмечен чертами становящейся формы. Поэтому единообразное движение струнных время от времени нарушается появлением резко акцентируемых аккордов меди на слабых долях тактов, и равномерный ритмический пульс восьмых как бы сотрясаем внутренними акцентами-толчками. Так внутри равномерного ритма длительностей постепенно вырисовывается новый неравномерный ритм акцентов³⁸. Синкопический ритм медных духовых рождает и новую неперIODическую структуру переменных метрических групп:

$\frac{2}{8}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{4}{8}$; $\frac{5}{8}$; $\frac{3}{8}$ (см. цифру [13]).

Начальные такты «Весенних гаданий» — характерный для Стравинского образец полиритмии, причем более активное акцентное начало этого единого

³⁷ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 490.

³⁸ Это наблюдение впервые сделано В. Холоповой в статье: «Внимание ритму!». — «Советская музыка», 1964, № 6.

комплекса создает конструктивную основу для последующих ритмо-интонаций тематических мотивов фаготов:

Правда, у попевки фаготов есть и еще один, более непосредственный интонационный предвестник — стремительный нисходящий мотив малых флейт и малых кларнетов (см. нот. прим. к стр. 159).

Первый мелодический мотив фаготов еще совершенно неотделим от породившего его ритмо-гармонического фона. Однако взаимодействие темы фаготов с опорным гармоническим комплексом «Весенних гаданий» имеет более существенное значение. Оно обогащает общее звучание новыми интонационно-ладовыми оттенками. Попевка фаготов в сочетании с составной гармонией струнных усиливает в последней ми-бемоль-мажорную окраску. Квинтсекстаккорд малого мажорного септаккорда обретает устойчивость тонической гармонии Ми-бемоль мажора, а конечный звук мотива — *соль* — воспринимается как терцовый тон тональности. Одновременно интонационная и метрическая опора на звуке *соль* придает мотиву фаготов оттенок фригийского *соль* минора:



Вместе с тем, наличие в общем гармоническом комплексе Ми-бемоль мажора полного аккорда II низкой ступени (резвучие на звуке *фа-бемоль*) способствует созданию ладовой атмосферы звукоряда Римского-Корсакова (тон — полутон):



Но это лишь первые тематические «пробы». Попевка фаготов путем активного взаимодействия с ритмо-гармоническим фоном постепенно преодолевает присущую ей ладовую многозначность и интонационную неопределенность и обретает, наконец, индивидуальный мелодический облик в четких жанровых контурах плясового напева. (Сравним первый вариант темы «Весенних гаданий» и начало «Пляски щеголих»):



И здесь мы сталкиваемся с очень характерным явлением постепенного и трудного становления музыкального тематизма «Весны священной».

Нередко рождение тематического мотива — кульминационный момент в общем динамическом развитии музыкального материала. Именно так происходит в следующей «мужской сцене» «Игры умыкания».

Если тематический мотив фаготов вырастал из полиритмической конструкции начальных тактов «Весенних гаданий», то источник тематизма «Игры умыкания» коренится в динамике политональных гармоний. Первые же такты «Игры умыкания» обрушиваются напряженным tremolo многозвучного аккорда струнных (опять фактура двойных нот non divisi), которые опираются на плотный звуковой массив меди (восемь валторн и четыре трубы). Остро диссонантный гармонический комплекс представляет собой сцепление двух септаккордов доминантовой структуры, построенных на звуках *до* и *ми-бемоль*.

В этом тесном кольце напряженно застывших доминантовых гармоний тревожно бьются мотивы-зова малой трубы и деревянных духовых. Они окрашены тональностью *re*, с оттенком миксолидийского мажора:

Presto

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. Picc.
Tr be Picc.
Tr-be
Cor.
Archi non div.

ff marcatisissimo

Взаимодействие составной гармонии фона с мелодической темой рождает сложный интонационно-ладовый комплекс, который «сливает» различные ладотональные предпосылки в русло единой тональности *re*. Получается соединение двух гармонических функций, отражающих два ладовых оттенка общей тональности: миксолидийский и натуральный мажор. Это трезвучие VII ступени миксолидийского *Re* мажора и альтерированный терцквартаккорд вводного септаккорда VII ступени натурального *Re* мажора

Терцовая структура этого сложного гармонического комплекса позволяет воспринимать его и как однозначную гармоническую функцию, и наш слух невольно «выстраивает» составляющие его аккорды в единый терцовый ряд малого нонаккорда доминантовой структуры с одновременным использованием натуральной и альтерированной (пониженной) терции³⁹.

Возникает уже знакомый нам по Вступлению резко диссонирующий интервал уменьшенной октавы. Терпкая нестройная интонация, рожденная в недрах

³⁹ Длительная опора на эту составную гармонию сообщает ей черты интонационной устойчивости. Многозвучный аккорд принимает на себя тоническую функцию.

данного созвучия, становится и своеобразным конструктивным «стержнем», вокруг которого вращается гармоническое варьирование, и характерным фоническим признаком, объединяющим различные по значению аккорды на основе структурного подобия. Названные интонационно-гармонические свойства начального раздела «Игры умыкания» коренятся в особенностях его образного содержания. Мужские образы «Весны» — это наиболее концентрированное выражение «интонационной нестройности», а гармония — именно та область, где это общее качество музыкально-образного становления обнаруживает себя наиболее рельефно.

Гармония «Игры умыкания» необыкновенно динамична, но динамизм этот особого рода. Его корни — в накоплении острой диссонантной интонационности в условиях функционально устойчивой гармонии.

Почти все гармонические комплексы начального раздела «Игры» обладают структурными признаками доминантовых нонаккордов. Вместе с тем, они лишены функциональных признаков доминанты. Ни разу не происходит разрешения доминантовых тяготений в соответствующую тоническую гармонию. Более того, смена одной «доминантовой» гармонии другой также не складывается в последовательную цепь доминантсептаккордов, которая бы, создавая эффект накопления неустойчивости, включала бы и момент частичного разрешения функциональных тяготений (принцип вагнеровского гармонического ряда). Стравинский строит интонационно-динамическое нарастание на сопоставлении структурно подобных гармоний. Причем, как уже говорилось, индивидуальная характерность гармонии, например одновременное использование одной и той же ступени в натуральном и альтерированном виде, также превращается в неизменный структурный признак. Действительно, все употребляемые здесь нонаккорды содержат характерный интервал уменьшенной октавы, который возникает как созвучание то натуральной и пониженной терции, то натуральной и пониженной квинты:

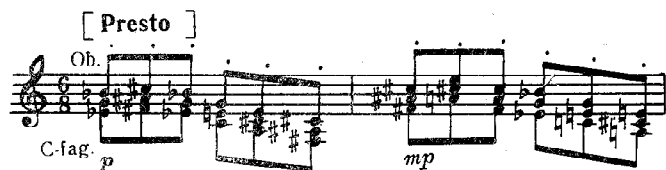
V-ni
V-le
V.c.

Таким образом, функциональная сторона доминанты превращается в своего рода конструктивное средство, и каждый гармонический комплекс, обладая интонационной напряженностью доминантовой структуры, многозначностью заложенных в нем ладотональных предпосылок и терпкой остротой интервальных сочетаний, представляет собой как бы замкнутый звуковой мир, некую

«постоянную величину», которая как неизменное конструктивное целое перемещается композитором на различные высотные уровни музыкальной ткани.

Общее звуковое нарастание осуществляется в этих строго заданных пределах теми же знакомыми средствами постепенного уплотнения музыкальной ткани. Гармоническая «вертикаль» становится все более многозвучной, «выстраивая» в единый ряд те аккорды, которые до того давались в последовательном сопоставлении («по горизонтали»).

Так, например, гармонические фигурации — движение басовых голосов по звукам мажорных трезвучий — в результате развития превращаются в замкнутый малотерцовый ряд больших трезвучий:



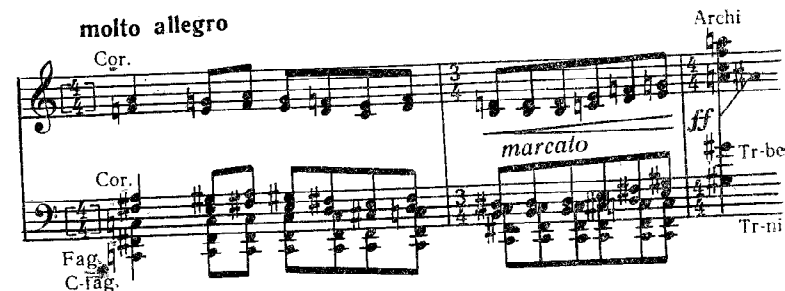
Весь смысл этого процесса — в накоплении динамической энергии, способной преодолеть сопротивление гармонического материала и создать новую мелодическую форму, которая бы органически сочетала в себе и конструктивную ясность простой и вышуклой темы, и динамическое качество «интонационной нестройности». Так рождается тематический мотив *tutti* духовых — своеобразная динамическая кульминация всей сцены. Стравинский использует краткую попевку, из которой посредством метро-ритмического варьирования конструирует целое мелодико-тематическое построение:



Реализуя интонационное единство созвучания натурального и альтерированного тона, рожденного внутри «составных» гармоний предшествующего раздела, Стравинский проводит тематический мотив также в «двухслойной» фактуре параллельных терций, при которой резкий «нестройный» интервал уже знакомой нам уменьшенной октавы (здесь он записан как большая септима) возникает попеременно то в нижнем и среднем, то в верхнем и среднем голосах этого необычного четырехголосья:



Подобный фактурный прием изложения тематического материала применяется к «Весне» неоднократно. Еще более отчетливое выражение он получает в начальной теме «Игры двух городов», которая является более четким ритмическим вариантом мотива «Игры умыкания»:



Фактура параллельных терций, секст, квинт и кварт широко использовалась в «Петрушке». Но даже острая фактура параллельных тритонов в изложении темы «Ах, вы, сени», не достигала того особого интонационно-динамического эффекта, которым отмечены мотивы обеих «игр». Интонационно-гармонический строй этих мотивов достигает предельной диссонантной остроты и «нестройности» звучания, которые тем не менее каким-то чудом не убивают мелодического содержания темы. Эта особенность тематизма «мужских образов» «Весны» не осталась незамеченной первыми же слушателями и критиками произведения.

Мясковский писал о гармонической «загадочности» тематизма «Весны», но вместе с тем отмечал и то, что «тематические элементы ее настолько выпуклы и характерны, что стоит лишь преодолеть свирепые муки первого ознакомления, чтобы далее не только все чаще возвращаться к «Весне», но и почувствовать к ней самую искреннюю если не любовь, то, во всяком случае, приязнь»⁴⁰.

Асафьев, анализируя тему «Игры двух городов», искал объяснение ее интонационной сущности в логике интервальных сочетаний. Он называл дублирование основной мелодической линии мотива в терцию и сексту «приемом восполнения голоса посредством его «тени» или отражения»⁴¹. Это очень тонкое и точное определение несколько метафорического склада не нашло дальнейшего развития у Асафьева. Он подметил и описал явление музыкальной стилистики в тематизме «Игры двух городов»: «Верхний голос сцеплен с нижним в отношении большой терции (децимы), а средние тоже в отношении б. терции друг к другу, но обращенной в малую сексту. Это сцепление обусловлено, в свою очередь, желанием хроматически нестро сопоставить две играющие партии путем почти сплошь перекрестного чередования б. и м. терций в каждой из колонок»⁴² (см. нот. прим. к стр. 163).

Таким образом, Асафьев видел источник интонационного своеобразия мотива и его логическое оправдание в фактуре и даже находил ей отдаленные аналогии в традиционных «параллелизмах» русского народного многоголосья.

Строение тематических элементов «Игры умыкания» и «Игры двух городов» привлекло внимание и Каратыгина. О последнем он писал: «Получается курьезнейшая чередующаяся фальшь. То 1-й и 3-й голоса скользят на септиму (ум. октаву. — И. В.), в то время как четные голоса дают чистую октаву, то фальшивят эти последние, а нечетные звучат в октаву»⁴³. Однако объяснение и логическое «оправдание» мотива Каратыгин, в отличие от Асафьева, ищет не в характере интервальных сочетаний, рожденных данной фактурой изложения, а в политональной сущности мотива. Действительно, и мотив «Игры умыкания», и мотив «Игры двух городов» проводятся одновременно в двух тональностях и в одинаковой фактуре параллельных терций. Тема «Игры умыкания» построена на соединении Фа-диез мажора и соль минора (фа-дубль-диез минора), а тема из «Игры двух городов» — на созвучии Фа мажора и фа-диез минора. Вводя для характеристики гармонического стиля «Весны» по тем временам еще новый термин «политональность», Каратыгин особо подчеркивает музыкально-логическую оправданность подобного приема у Стравин-

ского: «В области политональных созвучий он проявляет изумительную находчивость и логику. Не какие угодно тональности он смешивает, а всегда такие, чтобы они по той или другой причине оказались для сознания слушателя, если возможно, крепче сцепленными взаимно»⁴⁴. Каратыгин не вдается в дальнейшие объяснения по поводу изложенной мысли. И для нас его наблюдение важно и ценно не только потому, что автор смотрит в корень явления, но и главным образом как свидетельство непосредственного слухового восприятия после первого прослушивания нового произведения.

На чем же основано «сцепление» таких тональностей, как Фа-диез мажор и фа-дубль-диез минор или Фа мажор и фа-диез минор? По-видимому, композитор почувствовал их родство на основе общего терцового тона мажорного и минорного трезвучий, находящихся между собой в полутоновом соотношении, и услышал их как *одноименные тональности*.



Такая «расширительная» трактовка понятия одноименного мажора-минора, которая включает в число родственных одноименных тональностей не только тональности с общим основным и квинтовым тоном при полутоновом смещении в ту или иную сторону терцового тона, но и тональности, связанные общей терцией при полутоновом смещении основного и квинтового тона, по существу использовалась уже в практике композиторов романтической школы. Об этом убедительно говорится в статье Л. А. Мазеля о тональных планах произведений Листа⁴⁵. Развивая ту же мысль, С. С. Скребков, оповываясь на примерах из творчества Прокофьева, вводит даже понятие «смещенной» тоники, которая — результат не модуляции, а своего рода «альтерации»⁴⁶. («Повышенная» и «пониженная» тоника, не выходящая за пределы единого тонального уровня.) Все эти явления связаны общими свойствами ладо-тональной перемешанности, которая в классической гармонии находила свое выражение в последовании и сопоставлении аккордов и тональностей.

Стравинский идет по пути дальнейшего расширения общеевропейской системы мажора-минора и создает новый тип «комплексной» тональности, обладающей не только единством мажорных и минорных предпосылок, но и сложным интонационным объединением «натурального» и «альтерированного» устоя⁴⁷ и характерными признаками старинных диатонических ладов. В обоих

⁴⁰ П. Мясковский. О «Весне священной» Иг. Стравинского. — «Музыка», 1914, № 167, стр. 107.

⁴¹ Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 53.

⁴² Там же, стр. 53.

⁴³ В. Каратыгин. Указ. соч.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Л. Мазель. О расширении понятия одноименной тональности. — «Советская музыка», 1957, № 2.

⁴⁶ С. Скребков. Как трактовать тональность? — «Советская музыка», 1965, № 2.

⁴⁷ В связи с этим интонационно-гармоническим «слипением» натуральной и альтериро-

мотивах мажорная попевка окрашена лидийским наклоном, а ее минорное, смещенное на полтона «отражение» имеет дорийский оттенок (см. нот. прим. к стр. 163).

Интонационно-ладовая многозначность «совмещенных» мелодических и фактурных линий мотива интересует композитора прежде всего как явление новой гармонии. И это имеет прямое отношение к образно-смысловому значению тематизма «Весны». Стихийная «нестройность» жестких многосоставных созвучий «Игры умыкания» и особенно «Игры двух городов» обладает для Стравинского все тем же эстетически ценным качеством становления «трудной», динамически напряженной гармонии в широком, обобщающем понимании этого слова.

Непосредственный образный смысл этой новой гармонии отстаивал и сам композитор. Он утверждал, что в отличие от Шенберга или Берга сочинял «Весну», не руководствуясь никакой музыкальной-композиционной системой. «Я опирался только на собственное ухо. Я прислушивался и записывал услышанное»⁴⁸.

«Можно лишь поражаться верности чутья Стравинского в обращении с этими новыми и неслыханными звуковыми нагромождениями. Его памеренный выбор резких, диссонантных созвучий смущал и восхищал новое поколение любителей музыки»⁴⁹, — писал Копленд.

Существует точка зрения, согласно которой главным гармоническим открытием «Весны» считается своего рода «эмансипация диссонанса». Такого мнения придерживаются, например Роман Влад, Аарон Копленд и некоторые другие исследователи музыкального стиля Стравинского.

На наш взгляд, подобное утверждение верно лишь отчасти. Настойчивый искус, которому подвергает наше слуховое восприятие композитор, неукоснительно вводя, например, в состав аккордов остро диссонирующий интервал уменьшенной октавы (иногда он записывает его и как большую септиму), ведет не к интонационному обособлению этого диссонанса на почве его «неслияния», а, напротив, к органическому созвучанию с остальными элементами единой гармонической вертикали и даже известному «растворению» в ней. Композитор как будто стремится убедить нас в том, что, например, властный крижистый мотив медных духовых, останавливающих ритм движения «Игры двух городов», построенный на последовании аккордов, основной или терцовый тон каждого из которых удвоен его же «смещенным» на полтона «отражением», звучит совершенно естественно и, главное, гармонично:

ванной ступени возникает интересный фонический эффект, который Б. М. Ярустовский очень метко называет «диссонирующим мерцанием» (см. его монографию «Игорь Стравинский». М., 1963 г.).

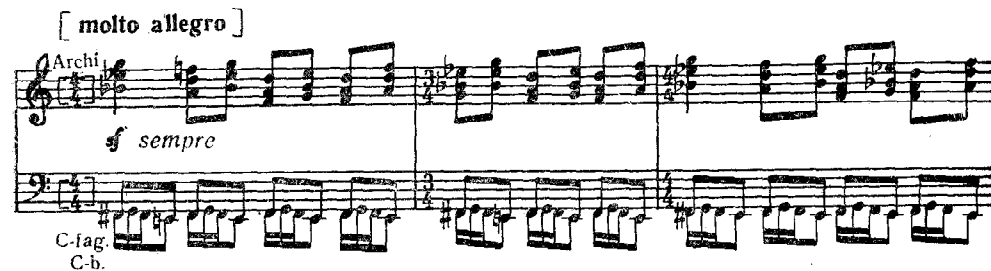
⁴⁸ Игорь Стравинский о России, музыкантах и музыке, стр. 26.

⁴⁹ A. Copland. Our new music. New York — London, 1941, p. 60.



Этому немало способствует и «многослойная» фактура оркестровой ткани. Верхние, более ясно слышимые слои фактуры делают более отчетливым звучание диатонических терций и заключительного квартсекстаккорда. Диссонирующие тоны как бы «обволакивают» этот ясный диатонический остов сетью призывков. Диссонанс перестает быть фактором, нарушающим гармоническое равновесие, из функционального признака гармонии он превращается в ее динамический признак.

Но динамизм гармонических мотивов обеих игровых сцен обнаруживает себя не только в «диссонирующих мерцаниях» составных аккордов. Он проявляется и в активном переменном ритме ладовых акцентов. Таков еще один гармонический вариант рассмотренной нами тематической попевки обеих «игр» — воинственный мотив медных духовых, соединяющий в себе напряженную динамику ритма «Сечи при Керженце» и неуловимое интонационное сходство с «богатырским» тематизмом Бородина:



Мускульная энергия этого мотива, изложенного в плотной фактуре параллельно движущихся аккордов, находит выход в своеобразной ладово-фонической «игре» мажорных и минорных трезвучий. Посредством метроритмического варьирования, все время перемещающего метрический и динамический акцент с одного трезвучия на другое, создается ощущение ладотональной перемешанности. Сначала сочетание ми-бемоль-мажорного и ре-минорного трезвучий создают атмосферу лидийского Ми-бемоль мажора (I и трезвучие VII ступени с лидийским *ля-бикаром*), затем, с введением третьего аккорда — *ля-бе-*

моль-мажорного квартсекстааккорда, наиболее опорным в ритмическом и динамическом отношении становится ре-минорное трезвучие. Тогда ладотональная окраска мотива приобретает оттенок фригийского ре минора с пониженной V ступенью [получается интересный эффект смещенной («пониженной») доминанты ре минора]. Таковы некоторые специфические черты гармонии и ритма, тесно связанные с тематизмом мужских образов балета.

Однако динамические средства гармонии и ритма, столь органически присущие интонационно-жесткому, напряженному тематизму мужских игровых сцен, как бы преобразуются и обретают новый художественный смысл, попадая в иную образную сферу и вступая во взаимодействие с народнопесенным мелосом девичьих игр и хороводов.

Нежный и поэтичный мир женских образов «Весны священной» принадлежит к числу самых проникновенных лирических творений Стравинского и, бесспорно, составляет одну из наиболее привлекательных сторон произведения. «Особый аромат, особую силу придает музыке „Весны“ весьма убедительно вкрапленный в общую ткань ее элемент мягкой, действительно весенней ласковости, чисто славянской безмятежно-спокойной задумчивости и задушевности. Эти ответы на угловато-сумрачном общем фоне придают целому необычайную обаятельность и делают „Весну“ произведением хотя точно вытесанным из камня, но на редкость жизненным, свежим и волнующе-привлекательным», — писал Н. Я. Мясковский⁵⁰.

Жесткие образы — носители мелосного начала в музыке «Весны». После довольно нейтрального колорита «народных» диатонических попевок тематизма Ивана-царевича и нарочитого использования наиболее избитых бытовых песен в «Петрушке» Стравинский впервые обнаруживает глубокий интерес к самобытному интонационному строю старинных русских напевов. В отличие от предшествующих балетов, «Весна священная» лишена прямых заимствований. Вместе с тем, композитору удается воссоздать подлинный дух и характер народной мелодики.

Тематизм «Внешних хороводов» и «Тайных игр девушек» поразительно точно воспроизводит интонационную структуру древнейших, так называемых «календарных», песен с их вариантной повторностью по существу одной и той же лаконичной, но мелодически характерной поевки чаще всего трихордного склада⁵¹.

Мелодии «Весны священной», за немногими исключениями, лишены широкого лирического распева. От них веет свежестью и непосредственной выразительностью весенних зачилок и старинных игровых песен. Не случайно задумчивая тема двух кларнетов, открывающая сцену «Внешних хороводов», соединяет в себе черты лирической поевки старинной свадебной песни «На

⁵⁰ Н. Мясковский. «О „Весне священной“ Иг. Стравинского», стр. 107.

⁵¹ См.: Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество. М., 1955, вып. 1, глава VI.

море утушка» с типично «зазывной» интонацией «веснянки». Кстати, этот характерный трихордный оборот с опорой на нисходящую малую терцию стал впоследствии одним из главных тематических мотивов «Свадебки» именно в таком настойчиво-призывном значении «утешной» (выражение Асафьева) игровой песни «Не кличь, не кличь, лебедушка». Есть в теме «Вешних хороводов» и что-то от известной колядки из сборника Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»:

Tranquillo
Cl. Picc.
Cl. b

Moderato

На мо-ре у-туш-ка ку-па-ла-ся, на мо-ре се-ра-я
по-лос-ка-ла-ся по-лос-ка-ла-ся.

Не кличь, не кличь — ле-бе-душ-ка, не кличь в по-ле бе-ла-я

г

За ре-кой о-гонь го-рит, на скамье дев-ка си-дит.
Ка-ле-да, ма-лё-да!

Другой пример интонационного сходства лирического тематизма «Весны» с народной песней — напев альтавой флейты из «Тайных игр девушек». В нем характерное обыгрывание квартового диапазона находит отдаленную аналогию с мелодическими оборотами Апрельской песни, записанной А. В. Рудлевой в Смоленской области (см.: Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1, стр. 26):

Più mosso
Fl. solo

Умеренно

Вы ду-н(и) - те, вет-ры, вы ду-н(и) - те, буй-ны,
Ай-, лю-ли, лю-ли, вы ду-н(и) - те буй-ны.

Однако близость народным первоисточникам — не единственное художественное качество лирических образов «Весны». Общие эстетические принципы, которых мы уже касались, анализируя Вступление и тематизм мужских игровых сцен, накладывают свой отпечаток и на эту образную сферу произведения. Лирика «Весны» хрупка и непрочна, как нежные слабые ростки первой весенней зелени, ей так же свойственна «нестройность» становящейся формы. И это особое ощущение весенней лирики заметно отличает Стравинского от его учителя и автора поэтической «весенней сказки» о Снегурочке. Снегурочка Римского-Корсакова была недолговечным, но совершенным цветком природы, и ее мелодические «лики», один другого краше, поражали простодушных берендеев чудесной силой «нездешней» красоты. Девичьи образы «Весны священной» не обладают совершенством и законченностью развернутой мелодической характеристики, в них нет еще полной гармонии. Они влекут и пленяют обещанием красоты, той мгновенной озаряющей красоты, которая сообщает неуловимую женственную прелесть и грацию уловатым и скользящим движениям подростка, а беззаботный гомон веселых юных голосов одухотворяет внезапной интонацией задумчивой девичьей песни. Начальные

эпизоды 2-й части балета (Вступление и Тайные игры девушек) запечатлели этот образ «нарождающейся красоты»⁵².

Б. В. Асафьев очень тонко определил музыкальную сущность Вступления как «симфонизм пробуждающейся (...) девичьей души»⁵³. Подобно «утренней симфонии», открывающей 1-ую часть произведения, Вступление ко 2-й части — тоже своего рода «процесс-состояние». Но если пафос «музыкального роста» первой прелюдии заключается в динамике созвучания различных тематических элементов — тембровых мотивов и кратких ритмоинтонаций, сливающихся воедино и образующих некую динамически насыщенную звуковую атмосферу, в которой, по существу, еще нечему оформляться в мелодическую тему, то весь смысл и содержание музыкального развития второй прелюдии — зарождение и постепенное утверждение песенной мелодии, которая становится затем главной темой «Тайных игр девушек».

Вступление поражает своим необыкновенным оркестровым колоритом: тусклым, сумеречным, разреженно-воздушным и вместе с тем напряженным. Мягко и приглушенно звучат протянутые трезвучия валторн; тускло поблескивая и шелестя, движутся причудливые аккорды флейт и кларнетов, их очертания смутны, а функциональный смысл кажется иррациональным. Временами холодноватый тембр высокого регистра деревянных духовых прорезается дребезжащим звучанием засурдиненных труб, вспыхивают флажолетто струнных. А над всем этим застывшим и одновременно трепещущим звуковым фоном тихо реют мелодические интонации будущей песенной темы. Она рождается постепенно, опираясь на квинтовый топ ре-минорного трезвучия валторн, и развивается как бы вопреки интонационно-гармоническому строю деревянных духовых. Сначала мы улавливаем едва различимый тонкий и хрупкий голос флейты *piccolo*, произносящий начальную секундовую интонацию. Затем дрожащие, зыбкие флажолетто струнных очерчивают диапазон мелодии, и намечают общую направленность ее печально ниспадающих интонаций (см. цифру [80]).

Этот первоначальный мелодический облик темы, еще очень неясный, зыбкий, готовый вот-вот исчезнуть, потеряться за вереницей гармоний труб и гобоев. И, словно для того, чтобы удержать «мелодическое видение» будущей темы, не дать ему слиться с гармоническим фоном, композитор наделяет этот тематический элемент тональной самостоятельностью.

Мелодия вместе с гармонией валторн утверждает ре минор с опорой на квинтовый тон (ля). Тональная сфера гармонического фона деревянных духовых лежит полутоном выше. Взаимодействуют политонально уже не два подобных фактурных слоя, излагающих одну и ту же тематическую попевку, а два различных компонента художественной формы — мелодия и гармония.



Н. Рерих. Девушка.
Эскиз костюма к 2-й картине балета
«Весна священная».

⁵² И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 490.

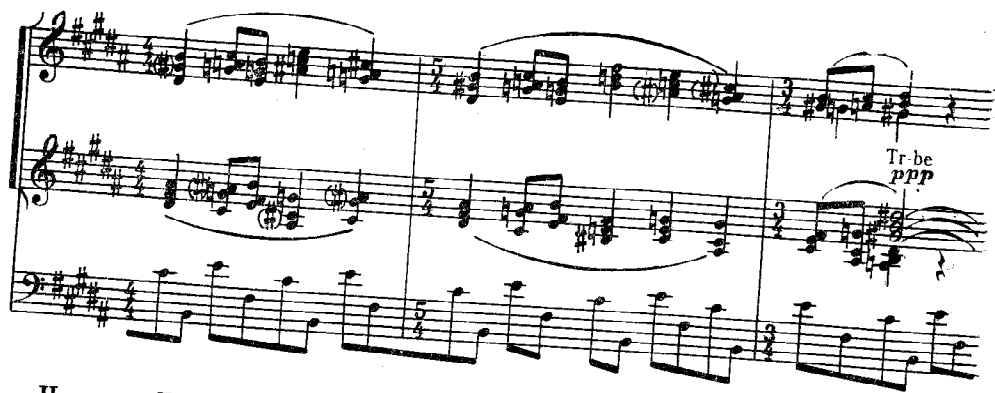
⁵³ Игорь Глебов. Игорь Стравинский. — В сб.: «Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла». Л., 1926, стр. 24.

Смысл этого политонального взаимодействия мелодии и гармонии остается таким же, как и во всех, ранее рассмотренных случаях. Каждому звуку мелодии обязательно «соответствует» его смещенное на полтона «отражение», включенное в состав сопровождающих гармоний:

Largo

Становление напева проходит во Вступлении через несколько тонально-гармонических вариантов. После ре-миного проведения альтовая флейта излагает тему в фа-диез миноре на фоне соль-минорных гармоний четырех гобоев. Затем квартет солирующих альтов представляет ее в составе преимущественно доминантовых гармоний тональности *ми-бемоль*, тоническая гармония которой так и не появляется. Последнее проведение темы тремя валторнами намечает сферу *ми* минора. И, наконец, шесть солирующих альтов на фоне *pizzicato* виолончелей излагают весь семитактный напев «Тайных игр», окрашенный мажоро-минорным колоритом объединенной тональности *си*:

Andante con moto



Начало «Тайных игр девушек» — это как бы итог мелодико-гармонического становления темы, осуществленного во Вступлении. Отсюда ее относительное ладотональное равновесие и гармоническая устойчивость.

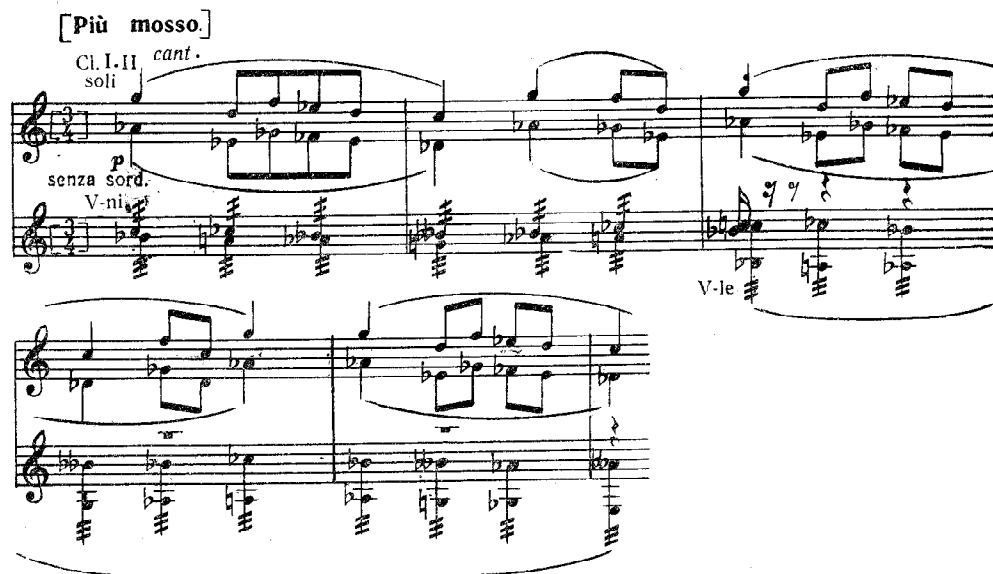
Трихордные попевки, на которые опирается вариантное развертывание напева, используют только общие звуки си-мажорного и си-минорного звукорядов. Поэтому между мелодической линией и сопровождающей гармонией не возникает очевидных ладотональных противоречий. Но в целом гармонический строй темы насыщен динамикой диссонирующих призывков. Типичное для аккордики Стравинского созвучие натуральной и альтерированной ступени, постоянно рождающее «нестройные» интервалы уменьшенной октавы и увеличенной примы в средних голосах гармонии, ведет к известной нивелировке функционального смысла аккордов. И, может быть поэтому, самым индивидуально характерным аккордом темы становится исходная тоническая гармония, объединяющая в одновременном звучании си-мажорное и си-минорное трезвучия (см. нот. прим. к стр. 173, такт первый).

Вообще стихийная «нестройность» интонаций свойственна тематизму женских образов, несмотря на явную мелодическую природу и народнопесенное происхождение. Однако использование диссонансов в игровых сценах 1-й части и в начальных эпизодах 2-й служит разным художественным целям.

Если остро диссонирующий интервал уменьшенной октавы придавал плотной фактуре составных аккордов «Игры умыкания» и «Игры двух городов» особый фонический эффект динамически насыщенного «полнозвучия», то полнотональное взаимодействие мелодии и гармонии или трудное созвучие двух разнотональных мелодических линий Вступления и «Тайных игр» имеет характер острого интонационного столкновения.

Грузные многозвучные гармонии тематизма обеих «игр» 1-й части балета включали в свой состав и интонационно ассимилировали отдельные «перечашие» тоны. Во Вступлении и «Тайных играх» частую мелодию, как целостная форма, рождающаяся и утверждающая свою интонационную самостоятельность, «перечит» гармоническому фону и противится слиянию с ним. Все это сооб-

щает тематизму «девичьих сцен» новый динамический оттенок. Диссонирующая нестройность созвучий наполняет тематические элементы тем особым напряжением внутренних «биений», которое, кажется, вот-вот разрушит форму. Создается своеобразное ощущение, будто звуковая структура, не выдержав внутреннего напряжения, может каждую секунду разбиться вдребезги. В интонационно уравновешенную атмосферу старинных диатонических попевок Стравинский вносит пронзительную, звенящую хрупкость становящейся формы. Так, например, фактура параллельных больших септим в изложении второго тематического элемента «Тайных игр» (дуэт кларнетов звучит одновременно в до миноре и ре-бемоль миноре) как бы подчеркивает ломкую непрочность этих графически ясных, не «несозвучных», борющихся мелодических линий, окутанных призрачным хроматическим скольжением тремолирующих скрипок:



Диссонирующие интервалы-призывки (малые секунды и большие септимы), сопутствующие каждому звуку мелодии (до-диез-минорное проведение той же темы гобоем и фаготом в октаву — цифра [95] партитуры), способствуют ее интонационному обособлению, подчеркивают хрупкую стойкость этой темы в борьбе за сохранение самостоятельной мелодической формы. И когда дуэт деревянных духовых смешается сочным унисонным звучанием струнных, результат этого взаимодействия-столкновения темы и диссонирующего фона станет очевидным. Мелодия «осиливает» интонационную «нестройность»

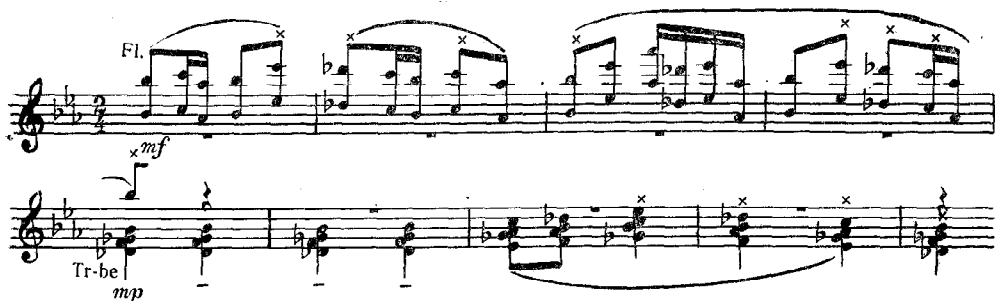
сопровождающего фона и становится господствующим, определяющим компонентом формы, единственно различимым и воспринимаемым слухом в общем звуковом целом.

Казалось бы, сопоставление двух образных сфер «Весны» — стихийной удали мужских игр и нежной лирики девичьих хороводов — таит в себе возможность необходимого музыкального контраста, который мог бы послужить основой конфликтной драматургии. Однако же этого не происходит. Музыкальное действо «Весны священной», вырастающее из последовательной смены контрастных эпизодов-звеньев, лишено явных конфликтных столкновений и движимо иными стимулами. Сопоставляя, например, интонационно-ритмические контрасты «Игры умыкания» и «Внешних хороводов» (1-я картина) или «Тайных игр девушек» и «Величания избранной» (2-я картина), Стравинский, по-видимому, не склонен искать в них непримиримого противоречия. Напротив, он ощущает обе образные сферы как контрастные формы воплощения единого содержания. Вся 1-я часть «Весны», построенная на сопоставлении «мужских» и «женских» игровых сцен, гораздо убедительнее говорит об их общности, об их взаимопроникновении и внутреннем единстве, нежели о конфликтном столкновении. Об этом прежде всего свидетельствуют различные формы тематических связей.

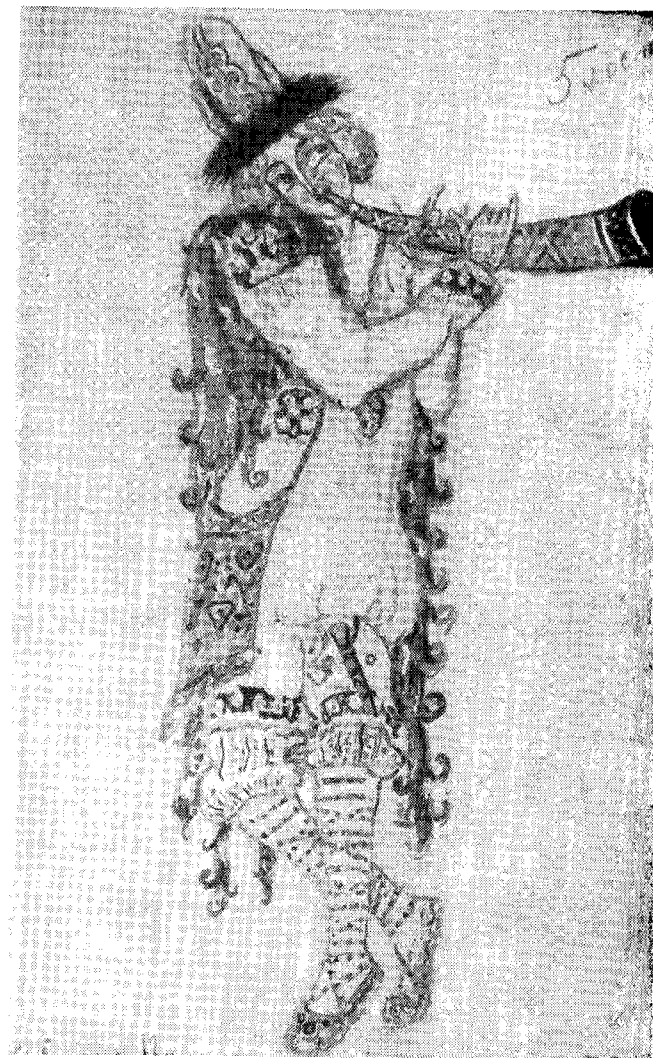
Тематические элементы, возникающие по ходу музыкального развития внутри «Весенних гаданий и плясок щеголих», демонстрируют вариантное становление по существу одной ритмо-интонационной формулы. Последование динамических акцентов в начальных тактах «Гаданий» формирует ритмическую структуру тематического мотива фаготов (см. нот. прим. к стр. 157).

На интонационно-ладовой основе (нисходящий дорийский тетрахорд) этого мотива родится плясовой наигрыш валторны (щеголихи) (см. нот. прим. к стр. 159).

А он, в свою очередь, дает начало новому мелодико-ритмическому варианту — архаической попевке хороводного напева:



Эта особенность музыкального развития, образующего единую цепь тематических вариантов-звеньев, соответствует общим конструктивным принципам «Весны», — мы уже касались их, анализируя Вступление к 1-й части, — когда



П. Рерих. Парень
Эскиз костюма к балету «Весна священная».
1910—1912 годы. (?)

каждый новый тематический элемент, опираясь на предшествующий, дает основание последующему. Однако вариантное становление тематизма «Весны священной» не ограничено рамками отдельного номера-сцены, оно распространено на всю музыкальную конструкцию в целом.

Композиционные приемы массовых сцен «Петрушки» с их особыми способами экспозиции новых тематических элементов находят в «Весне» свое продолжение. В ней также каждый следующий тематический мотив рождается в недрах предшествующего «инородного» музыкального материала и порою имеет несколько «заходов», прежде чем становится основой самостоятельной музыкальной сцены.

Архаически суровый напев «Вешних хороводов» (третий эпизод языческого действия) рождается в атмосфере оstinatно пульсирующего ритма «Гаданий» и кружащихся мотивов «Пляски щеголих» (первая сцена балета):

[Tempo giusto]

а тема «Шествия Старейшего Мудрейшего» формируется внутри попевочной структуры «Игры двух городов»:

[Molto allegro]

Кульминационный «туттийный» мотив духовых в «Игре умыкания» находит свое вариантное подтверждение в начальном разделе «Игры двух городов»:

[Presto]

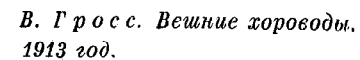
Взволнованные триольные мотивы струнных, обрываемые жесткими судорожными аккордами tutti из «Игры умыкания», переключаются в предпрелизный раздел «Вешних хороводов»:

[Presto]

а мажорный ритмический вариант центральной темы «Вешних хороводов» пускает прочные корни в «Игре двух городов»:

Тематические связи между эпизодами-номерами 2-й части предстают в более опосредованном виде, однако общая цельность и плотность формы едва ли не усиливается. Композиция 2-й части четко делится на два раздела, каждый из которых завершается сильной динамической кульминацией: «Величание Избранной» и «Великая священная пляска». Обе кульминации роднит напорчатая метрическая неравномерность и остро акцентный ритм синкоп. Отдаленное интонационное сходство можно ощутить и между медленными эпизодами. Ладовый трихордный склад попевок «Тайных игр девушек» находит свое вариантное выражение в попевке заклиниваний из «Действа старцев». Принцип динамического crescendo, который лежит в основе композиции обеих частей балета, действует и в пределах каждого из составляющих их сцен-эпизодов. И здесь снова со всей очевидностью проявляются специфические черты музыкального становления, присущие творческому мышлению Стравинского. Мы уже говорили о них, анализируя симфонизм Вступления к 1-й части. Так же, как и там, музыкальное развитие внутри отдельных номеров не есть процесс, результатом которого становится новое образное качество, а динамическое состояние неизменного образа. Так, например, вариантно-тематическое развитие «Весенних тадалий» приводит к сильной динамической кульминации, когда, подобно «Русской» или «Танцу кучеров» из «Петрушки», неистовый мотив пляса (попевка щеголих) охватывает весь массив оркестрового tutti, но не будучи никуда направлен, ибо «музыка не движется, — как писал Асафьев, — а только крутится, как колесо вокруг оси»⁵⁴, силится лишь исчерпать динамическую энергию плясового движения, «состояние пляса». Это уже знакомый нам по «Петрушке» прием «бесконечного пляса», который может быть только остановлен, прерван, прекращен посредством вмешательства извне. Именно таким «внешним толчком» к перемене ритма, к переводу действия в русло какого-то иного «динамического состояния», становится вторгающийся сокрушительный ритм начальных «гармонизованных ритмо-формул» (выражение Асафьева) «Игры умыкания».

⁵⁴ Игорь Г л е б о в. Книга о Стравинском, стр. 47.



Нежный, печальный напев «Тайных игр девушек» сменяет и растоптан тяжёлыми, равномерно отбиваемыми ударами литавр, барабана и струнных — переход к «Величанию избранной», а таинственные тембровые голоса альтовой флейты и низкого регистра английского рожка (Действо старцев) исчезают в иступленных ритмических конвульсиях «Великой священной пляски».

181

ческого нарастания. Однако «сюитность» «Весны священной» в силу особенностей ее музыкальной концепции обретает черты симфонического цикла, а ведущий вариантный принцип становления формы обогащается признаками сквозного музыкального действия. Не случайно строение сцен-эпизодов всегда разомкнутое, а наплывы (они частично есть и в «Петрушке») подкреплены тематическими арками, переброшенными из одного номера в другой.

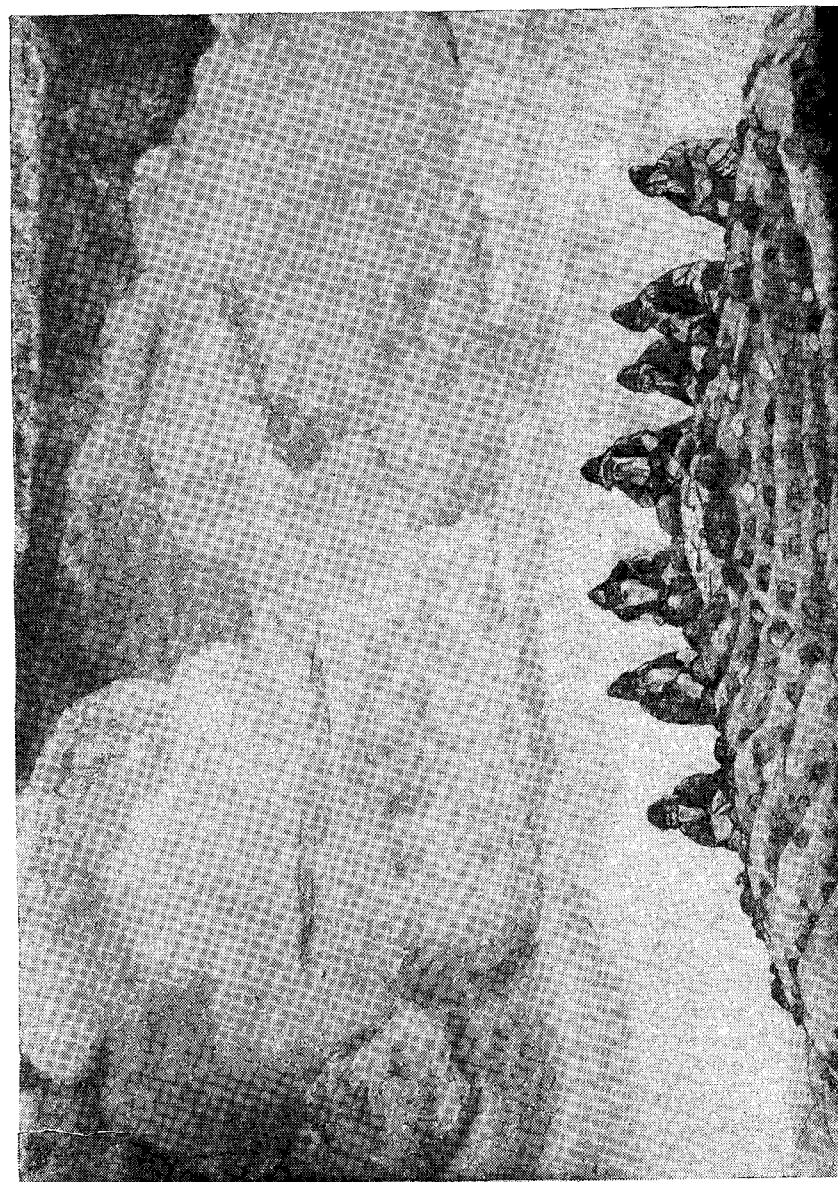
Различные проявления тематических связей лишний раз убеждают нас в том, что, казалось бы, контрастные образные сферы «Весны» имеют общую природу. Стихия роста, напряженность трудного становления формы присущи и хрупкому мелосу девичьих сцен, и синкопическому ритму грузных «глубистых» темброгармоний мужских игр. Вместе с тем, в особенностях музыкального развития, в вариантном «преображении» родственных тематических попевок и в четкой целенаправленности, с которой они смешивают друг друга, ощущается присутствие каких-то внутренних сил, придающих сквозной характер форме целого. Что же является внутренним движущим стимулом музыкального становления «Весны священной»?

Вернемся снова к замыслу «Весны». Идеино-художественная концепция Стравинского опирается на соотношение реальной жизненной стихии образов весеннего обновления, образов «зачатия всемирного» и их «отраженного» «упорядоченного» воплощения — в последовании обрядовых действий языческого ритуала. И если музыкальное содержание стихийных плясок и игр суть различные варианты единого по качеству «весеннего состояния» роста, то языческий ритуал — это та внешняя форма, та конструкция, которая принимает эту стихию в свое лоно, обуздывает, подчиняет ее себе и тем самым сообщает ей видимость направленного действия. Соотношение двух начал — непосредственно стихийного и ритуального — становится главным стимулом симфонической концепции произведения. И вот здесь мы подходим к характеристике еще одной образной сферы «Весны священной».

Буйной удали мужских силовых поединков и поэтичной лирике вешних хороводов противостоит таинственный, «шаманский» мир «старцев-человечьих праотцев». Они также принимают участие в празднике весеннего обновления, внося в атмосферу стихийного брожения и роста извечный суровый *порядок* обычаев и законов древнего культа. Архаизм интонационно-ладовых оборотов и четкая размеренность ритма — вот основа музыкального тематизма этой образной сферы «Весны».

Тема-образ «Шествия Старейшего Мудрейшего» вырастает из лаконичной трихордной попевки, лишенной каких-либо иных индивидуальных черт, кроме предельно сжатой тембровой интонации двух солирующих туб и завораживающей силы ритма *basso ostinato*.

Асафьев отмечал образную и интонационную близость мужских игровых сцен и «Шествия Старейшего Мудрейшего». Он писал: «Грубые, неотесанные массивы звучаний в первой части «Весны священной» скопляются по мере движения действия от весенней прозрачной симфонии и от женских забав и



П. Рерих. Страницы.
Эскиз декорации 2-й картины
балета «Весна священная».

плясок к выявлению мужского начала, все более властного, все более и более крижистого, а в лице «старейшины рода» — почти окаменевшего, ушедшего в землю, как столетний дуб или как поросшая мохом каменная глыба⁵⁵. Как и всегда у Асафьева, характер и образный смысл музыкального развития 1-й части найден и определен очень метко. Нам хотелось лишь подчеркнуть в этих образных связях и существенный момент качественного различия. Многозвучной аккордовой фактуре тематических мотивов и стихийным ритмическим перебоим неравномерных акцентов «Игры умыкания» и «Игры двух городов» тематизм «Старейшего Мудрейшего» противопоставляет унисонную фактуру остинатной попевки и прочную неизменность четкого маршевого ритма.

Можно говорить об известном интонационном родстве тематизма «старцев» и с мелосом женских образов «Весны». Их объединяет общность жанровой природы: в обоих случаях мелодические попевки опираются на характерную ладовую структуру древнейших обрядовых песен. Такова, например, тема «заклинания» из «Действа старцев-человечьих праотцев», которая, подобно кларнетной «закличке» «Вешних хороводов» или мотиву альтовой флейты из «Тайных игр девушек», построена на карьированном повторении одной и той же типично «зазывной» попевки старинных «календарных» песен:

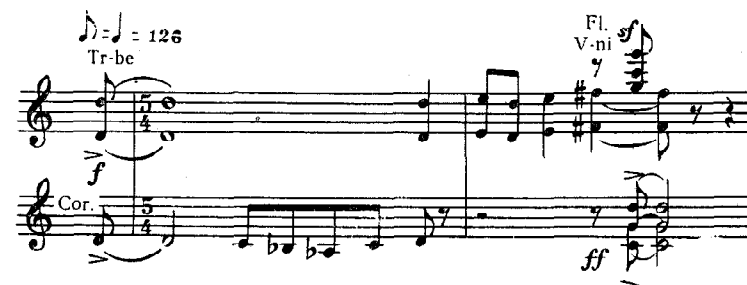


Эти интонационные и жанровые связи делают художественный смысл тематизма «старцев» более емким и обобщенным. Образы старейшин рода — наиболее концентрированное выражение ритуального начала, однако их близость тематизму игровых и хороводных сцен свидетельствует о том, что элементы языческого ритуала присущи и другим образным сферам «Весны». Обрядовое, ритуальное начало ощущается и в начальных мотивах «Весенних гаданий» и, особенно, в туттийном звучании центральной темы «Вешних хороводов» (см. цифру [53]).

Торжественную медлительность древнего обряда и тяжеловесную поступь этого хороводного действия отмечал и Б. В. Асафьев: «Самый хоровод задуман как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение»⁵⁶. Четкий долевой ритм акцентов присущ и мотиву заклинания (см. нот. прим.), и маршевой теме медных духовых из «Великой священной пляски»:

⁵⁵ Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 53.

⁵⁶ Там же, стр. 50.



Ритм мерной поступи, ритм массового шествия — вот как можно было бы определить характерные признаки «ритуального начала» «Весны». Оно проникает все образные сферы произведения и заставляет увидеть в ином свете тематические связи и вариантное развитие мотивов.

Покуда в отдельных эпизодах 1-й части бушует стихия пляса и тяжело сталкиваются синкопические акценты, непрестанно ломая и преобразуя метрическую структуру мотивов, внутри этой музыкальной стихии зреет и крепнет от номера к номеру, равномерно-акцентный ритм «организованной» поступи масс. В первый раз этот ритмообраз заявляет о себе в «Весенних гаданиях», когда мотив четырех труб, излагающих будущую тему «Вешних хороводов», властно прорезает вязкую звуковую ткань, настойчиво подчиняя своему ритму и остинатно пульсирующий фон тромбонов и литавр, и плясовой наигрыш флейт. Затем тот же архаический мотив становится ритмоинтонационной основой целого номера — «Вешние хороводы». И не случайно образ медлительного, «прикованного к земле» массового хождения вклинивается между двумя динамическими вершинами музыкального действия: «Игрой умыкания» и «Игрой двух городов».

Ритмически и ладово-преображенная попевка хоровода вторгается в «Игру двух городов» и образует остинатный фон, из которого вырастает тема Старейшего Мудрейшего. Наконец, укрупнение, утяжеление метроритмической структуры той же хороводной попевки обнажает в ней лапидарный, четкий ритм шествия (Старейший Мудрейший):



Звучание труб постепенно вытесняет все остальные голоса оркестра и, словно утвердив свою безраздельную «единоличную» власть, basso ostinato труб снова начинает обрабатывать фоновыми голосами.

Темброво-динамическое нарастание приводит к предельно плотному звучанию оркестрового tutti. Этот плотный фон наполнен синкопическими акцентами, трелями, форшлагами и тремоло, которые придают ему особую трепетную напряженность; в верхних регистрах деревянных духовых отчетливо вырисовывается характерная попевка колокольного звона. И эта насыщенная звуковая атмосфера торжественного перезвона в сочетании с настойчивым утверждением ритма basso ostinato, как бы погружает слушателя в своеобразный ритмо-динамический транс.

Так, «организованный» ритуальный ритм «Весны» становится главной движущей силой сквозного музыкального становления 1-й части. Его путь таков: от мерно пульсирующего ритма «Гаданий», через затейливое «кручение» «Плясок щеголих», метроритмические перебои и борьбу акцентов «Игры умыкания» и «Игры двух городов» к выявлению музыкального «конфликта» между нерегулярной ритмикой стихийных образов весеннего обновления и властной, неизменной метричностью образа ритуального шествия. Образ шествия — это то, что подавляет ритмическую стихию, но и предлагает ей прочную конструктивную базу. Не случайно ритмообраз марша проникает и в «Священную пляску избранницы», возвращая и это индивидуальное судорожное усилие в общее русло массового ритуального действа.

Если музыкальный смысл 1-й части — в обуздании стихийных сил музыки посредством метрической стороны ритма, то 2-я часть, которая, казалось бы, посвящена целенаправленной подготовке главного обрядового действия, осуществляет вместе с тем последовательное преодоление метрической лапидарности ритуального ритма, посредством личного волевого усилия и тем самым сообщает новое качество музыкальной стихии. Это становится очевидным при сравнении двух кульминаций произведения: «Выплясывания земли» и «Великой священной пляски».

Образно-смысловое качество заключительных кульминаций обеих частей балета принципиально различно.

«Выплясывание земли» — высшая точка в последовательном динамическом нарастании стихийного начала музыки «Весны», «предел», казалось бы, беспредельного становления новых сил, которые бродили и сталкивались в предшествующих игровых сценах, пока непреклонный ритм «Шествия Старейшего Мудрейшего» не подавил и заморозил их до полного оцепенения. Зияющий провал внезапной *luft*-паузы и таинственное «безмолвие» краткого эпизода «Поделуя земли» образуют своеобразный «вакуум пустоты», который словно вызывает к наполнению. «Поделуй земли» — «это как знак освобождения ритма»⁵⁷, — писал Стравинский.

Глухой, постепенно усиливающийся рокот ударных (тремоло большого барабана и там-тама), взмывающие ввысь глиссандо струнных и деревянных духовых, — и басовые голоса оркестра вновь обретают неизменную прочность

остинатного ритма в равномерном движении четвертей.



Несколько мгновений туттийные аккорды сотрясают оркестр судорожными толчками синкопического ритма, пытаясь сбросить последние остатки бывшего оцепенения, и вот в уплотняющуюся звуковую ткань врываются первые сокрушительные мотивы духовых:



Начинается знакомый процесс «заполнения звукового пространства». Стравинский осуществляет его как контрапунктическое наложение оstinatных ритмов. Басы (фаготы, контрфаготы, альты и контрабасы, по мере нарастания звучности к ним пристают бас-кларнеты, а под конец две басовые тубы) утверж-

дают мерный долевой ритм четвертей и восьмых:



Краткая фанфара валторн кладет начало триольному ритму, который завладевает альтами, а потом сообщается валторнам и трубам. Резкая дробь репетиций солирующей трубы и ответный мотив скрипок вводят еще более мелкий рисунок шестнадцатых, который становится оstinatным ритмом струнных:



Любопытно, что и ритм шестнадцатых и ритм триолей (литавры и большой барабан) как бы «заданы» с самого начала этого номера, образуя общий нерасчлененный динамический фон:

⁵⁷ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной», стр. 490.

Prestissimo

Timp.

Gr.c.

p *p sub* *sf* *p*

Однако те же ритмо-формулы осознаются нашим слухом как новые музыкальные элементы, по мере того как они «материализуются» в тембровых интонациях валторны и альтов, засурдиненной трубы и скрипок.

Разумеется, эти темброво-ритмические мотивы далеки от обычного понимания тематизма. «Барабанная дробь» (длительные репетиции на одном звуке) и энергичная интонация квартового «клича» — вот все, чем располагают постепенно вступающие «в строй» голоса оркестра. Тем не менее, Стравинскому удается создать наиболее напряженный и действительно кульминационный «вариант» в музыкальном воплощении стихии роста.

«Выплесывание земли» рождает иллюзию непосредственного чувственного соприкосновения с «материей» музыкального движения. Ритмы множатся, наслаиваются друг на друга. Внутри отдельных «ритмических слоев» возникают новые несимметричные ритмы интонационно-динамических акцентов. Так, например, перегулярная повторность квартовой интонации валторны на преобладающем фоне альтовых репетиций создает внутри равномерного ритма триолей новый синкопический ритм:

Cor.

V-c.

Нечто подобное происходит и в «ритмическом слое» шестнадцатых, где на фоне репетиций интонационно обособляется столь же неперiodично повторяемый минорный кадансовый оборот с вводным тоном (см. нот. прим. к стр. 187).

Однако эта кажущаяся стихия бесконечно нарождающихся «освобожденных» ритмов на самом деле лишь механически «заполняет» изначальную конструкцию *basso ostinato*. И когда она оказывается заполненной до предела, уже знакомые синкопические удары туттийных аккордов как бы придавливают это грандиозное движущееся звуковое целое. Тогда вновь становится отчетливо слышима мерная властная поступь восходящего целотонного звуко-ряда басов, которые, достигнув вершины, резко обрывают музыкальное движение:

Cl.

Archi

Cor.

Fag. Tuba V-c. C-b.

fff

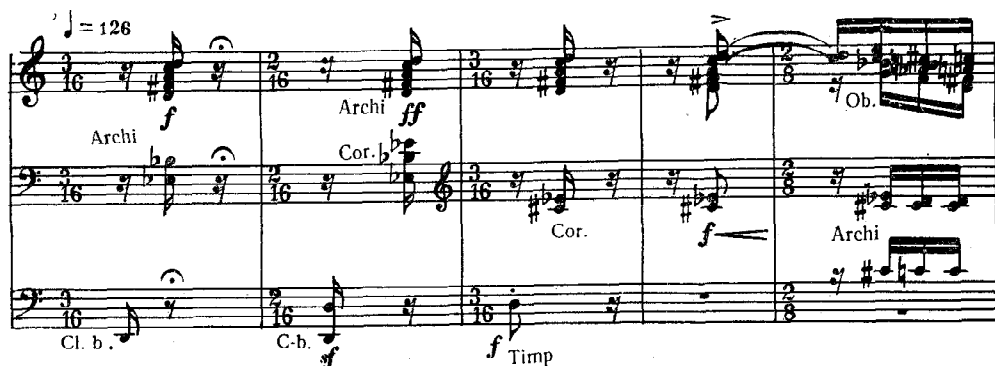
ванной второй доле пятидольного такта и ответное акцентированное соскальзывание к исходному звуку — самой слабой пятой долей такта.

Но и здесь неистовое бушевание ритмической стихии не обладает четким целенаправленным развитием и предельное динамическое напряжение «Величания» снова замкнуто в рамках статического состояния.

«Великая священная пляска» преобразует эту ритмическую стихию и делает ее источником активного симфонического становления.

Форма пляски складывается в четкую рондообразную композицию с двумя эпизодами и динамически насыщенной репризой-кульминацией.

Финал «Весны», пожалуй, единственный музыкальный номер, в котором сопоставления контрастных тематических элементов приобретают характер конфликтного столкновения. Прежде всего, Стравинский стремится подчеркнуть ритмо-интонационный конфликт между рефреном — главным мотивом пляски — и эпизодами. Рефрен «Священной пляски» — это настоящий «сгусток» динамического напряжения, концентрированное выражение направленного волевого усилия. Главное выразительное средство здесь ритм. Синкопическая структура короткого мотива-возгласа совершенно лишена метрических опор. Каждый звук мотива, преодолевая «силу притяжения» метрической организации такта (кстати каждый раз иную, так как, по своему обычаю, Стравинский постоянно меняет размер), утверждает себя посредством своеобразных акцентов-толчков. Это придает ритмическому облику пляски известный оттенок судорожной напряженности. Синкопический ритм осложнен и обострен сплошной акцентностью:



«Ритмическое усилие» лейтмотива пляски подкреплено и другими музыкальными средствами.

В основе интонационно-мелодического содержания мотива — утверждение устоя *ре* с последующим его опеванием. Мотив разомкнут, потому что относительно оперным оказывается вводный тон (*до-диез*), который не разрешается в устоя, а соскальзывает на полтона вниз. Возникает ощущение интонационной разобщенности близких и, казалось бы, функционально связанных

тонов в условиях предельно короткого мотива и столь же предельно коротких тактовых долей, равных одной шестнадцатой. Каждый звук подчеркнут острой многозвучной гармонией, которая превращается здесь в средство динамической «ударности» с той же целью ритмического и интонационного обособления каждого звука мотива.

Эпизоды рондообразной композиции финала противопоставляют ритмическому образу рефрена завораживающую атмосферу пульсирующего ритма валторн и *pizzicato* струнных, прорезаемых властными акцентами кратких «квинтольных» мотивов духовых (1 эпизод) и равномерность *basso ostinato* с вырастающим из него воинственным мотивом ритуального марша валторн (2 эпизод).

Взаимодействие мотивов пляски и ритуального тематизма эпизодов приводит к выявлению конфликтного начала, заложенного внутри интонационно-ритмической структуры рефрена. Его основа в том, что восходящему движению общего мотивного развития рефрена противится нисходящая направленность интонаций внутри исходного мотива. Интонационная «раздвоенность» рефрена подкрепляется его ритмическим развитием, суть которого в постепенном завоевании сильной доли в кульминациях (см. цифры $\frac{144}{145}$), а также тональным развитием пляски (постепенное выявление и утверждение главной тональности *ре*). Интонационная раздвоенность, присущая тематизму пляски, обнаруживается со всей очевидностью в репризе, когда обе противоречивые тенденции рефрена оформляются в самостоятельные тематические элементы. Из преобразованных начальных мотивов пляски родится новая характерно-речевая интонация «стенания» у валторн. Ей противостоят обособившиеся восходящие фанфарные ходы, которые постепенно завоевывают квинтовый тон *ре* минора:





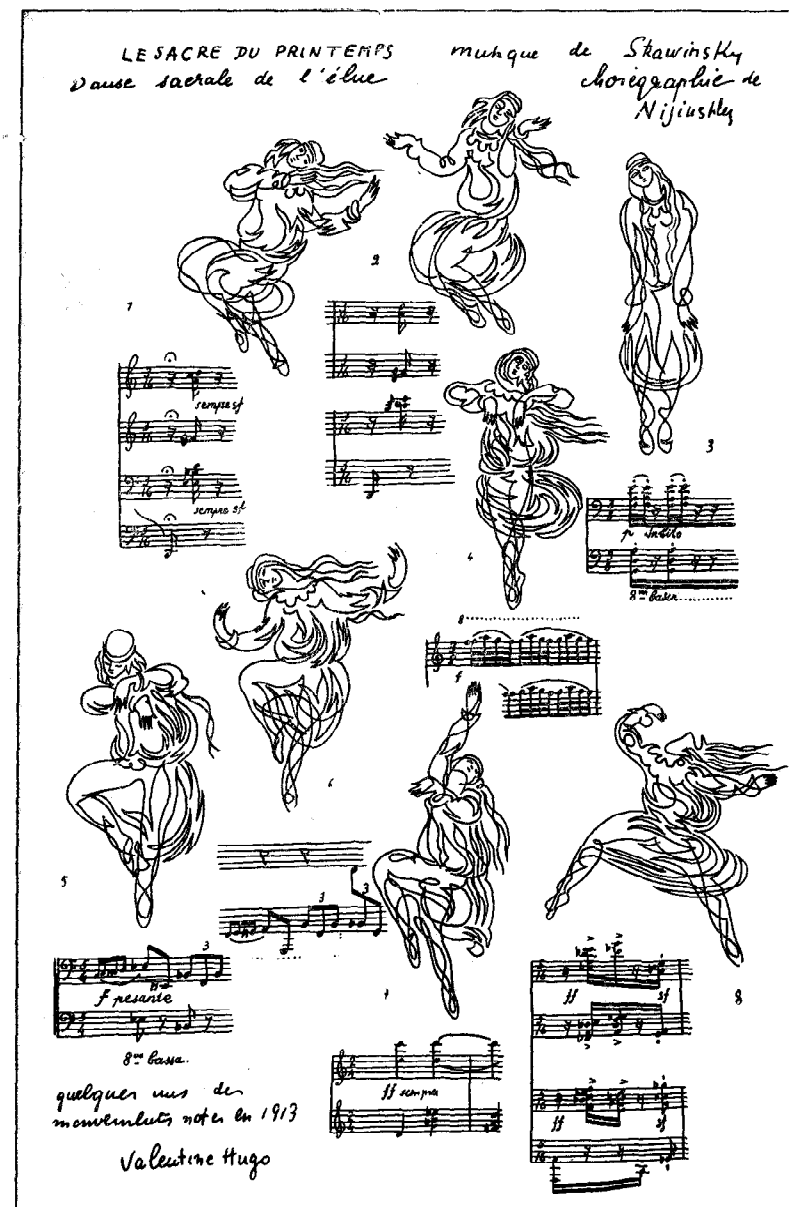
В этом трудном восхождении участвует весь оркестр, и когда «туттийное» fortissimo завладевает звуком *соль*, грандиозное волевое усилие оказывается истощенным: звучание угасает в шуршащих тремоло скрипок, и глissандо флейт легко уносят его к заветному *ля* четвертой октавы. Многозвучный аккорд, окрашенный тонической гармонией ре минора, обрывает звучание пляски.

Музыкальное развитие, осуществляемое в финале «Весны священной», демонстрирует еще одну характерную особенность симфонизма Стравинского.

Пафос музыкального нарастания, которое достигает в «Весне» огромной впечатляющей силы, состоит не в том, чтобы *изменить* данное образно-смысловое качество, а в том, чтобы *исчерпать* его до конца. Ибо только тогда, когда будут выпиты соки весенней земли и брошенные в нее семена дадут свои первые всходы, круг всеобщего обновления природы будет завершен. Звенья языческого ритуала отражают различные варианты единого «весеннего состояния», а последовательная смена людских обрядовых действий неуклонно ведет к его истощению. В этом сложном вариантно-симфоническом развитии функция ритма приобретает огромное формообразующее значение.

Анализ многослойной оркестровой ткани массовых сцен «Петрушки» уже позволял говорить об особом полифоническом типе мышления Стравинского. «Весна» дает еще больше оснований для подобных суждений.

Структура ее музыкальной ткани такова, что каждый из образующих ее компонентов — мелодических, гармонических, тембровых, фактурных, ритмических и т. д. очерчен композитором столь выпукло и рельефно, что это невольно ведет к их «формальному» обособлению, и их активное, порой конфликтное, взаимодействие в процессе становления музыкальной формы превращается в своего рода напряженный контрапункт. Это кажущееся «несогласие» контрапунктирующих элементов единой формы придает музыкальному развитию оттенок стихийной импровизационности. На самом же деле «музыкальная



В. Гросс. Великая священная пляска. Избранница. 1913 год.

стихий» строго регламентирована ритмом, который в трудной борьбе завоевывает себе право первенства и в финале, наконец, подчинив своей воле все прочие музыкальные элементы, оказывается в состоянии завершить конструкцию в целом.

Таким образом, «Весна священная» демонстрирует новый тип симфонической концепции, основанной не на традиционном драматическом конфликте контрастных тем с их последующей разработкой и приведением к новому синтезирующему единству (классическая временная последовательность трех необходимых фаз сонатного аллегро: экспозиция, разработка, реприза), а на конфликтном столкновении «музыкальной стихии» и преобразующего ее ритма. Именно ритм становится главным действенным элементом сквозного симфонического действия и приобретает глубокий образный смысл.

Идея преобразующего ритма, способного обуздать, внести порядок в стихию и тем самым преобразить подлинный, натуральный материал весенних закличек, пастушеских наигрышей, девичьих песен — всех этих нестройных звуков и шелестов природы — в художественную конструкцию, т. е. в произведение искусства, составляет суть музыкальной концепции «Весны священной». А она, в свою очередь, опирается на одно из известных положений Стравинского об эстетической сущности конструктивных начал музыки.

Конечно, мятежные образы нарождающихся жизненных сил, «которые могут расти и развиваться до бесконечности», в России предвоенных лет приобрели особый смысл. «Весна» была порождением своего времени. Этого не отрицал даже сам автор, который много лет спустя, читая лекции студентам Гарвардского университета, подчеркивал: «Не забывайте, что „Петрушка“, „Весна священная“, „Соловей“ появились в эпоху, которая ознаменовалась глубокими изменениями, многое переставила со своих мест и смутила немало умов...»⁶¹. И все же позиция Стравинского оставалась глубоко созерцательной. Он отнюдь не борец и даже не бунтарь. Революции для него — это только стихия, и притом стихия сил разрушающих, эстетически ценная лишь в той мере, в какой она — порождение природы.

Стравинского влечет динамика массового движения, потому что в ней он остро ощущает биение самой жизни, ее контрапункт, но источник этого динамизма интересует его мало. Его равно вдохновляют и обряды древнеязыческого культа, и пьяное гульбище русской ярмарки.

В преобразующую созидательную силу массового действия он не верит, но как художник-позитивист он верит в неизбежность законов природы и восхищается мудростью ее «порядка» и конструктивной законченностью извечного круговорота, отпечаток которого хранят обычаи и обряды древнего культа Земли.

Поэтому «великая смута всемирного расцвета» в «Весне священной» с закономерной необходимостью искупается «великой жертвой». Мир, по твердо-

му убеждению Стравинского, каким бы грозным катаклизмом и потрясением он ни подвергался, покуда существует, стремится к целесообразному равновесию и гармонии. И в этой своей направленности идейно-художественная концепция Стравинского твердо противостоит апокалиптическим идеям конца света, имевшим широкое хождение в среде русских и европейских декадентов накануне великих событий.

Языческие образы «Весны», ее пантеистические мотивы по-своему продолжают исконно русскую традицию отечественной музыкальной культуры, заложенную еще гениальным «Русланом» Глинки и получившую след за тем широкое и разнообразное отражение в операх Римского-Корсакова. И все же светлые образы весенней природы в «Снегурочке» с их тягой к солнечному теплу и любви, идея гармонического слияния человека с природой в «Китяже» почти противоположны стихийным образам «Весны священной», могучим и грозным.

Идея круговорота природы в «Снегурочке» Римского-Корсакова вселяет радость, веру в жизнь, в силу любви, рождает надежду, и потому финальный хор оперы, славящий Ярилу, погубившего недолговечный весенний цветок — Снегурочку, примиряет.

На новом историческом этапе та же символическая идея неизбежного круговорота жизни и смерти наполняется у Стравинского совершенно иным содержанием, приобретает новое эстетическое качество.

Мир весенней природы и людей повернут у Стравинского не к солнцу, а к земле. Стравинский славит мятежную и величественную красоту весеннего брожения и обновления жизни. Ее источник — земля, которая зачинает жизнь в своих недрах, растит, кормит, поит и неизменно возвращает в свое лоно. Пафос Стравинского в суровом, но мудром постоянстве этого процесса: так было, так есть и так будет. И прав Б. М. Ярустовский, когда, характеризуя эту сторону идейно-художественной концепции «Весны», подчеркивает, как много значила для Стравинского «мысль о неизбежности круговорота природы, о силе человеческого естества, врожденных инстинктов, над которыми не властны силы духовного прогресса»⁶².

«Весна священная» занимает особое место в творчестве Стравинского. Если в связи с массовыми сценами «Петрушки» мы говорили о радостном обладании красотой пойманного мгновения, остановленного «куска жизни», со всем его напряженным динамизмом, то в «Весне» речь должна идти о своеобразном творческом открытии целого мира, о стремлении запечатлеть этот мир как некую законченную форму, найти ее начало и, пройдя весь путь до конца, замкнуть, завершить ее как новую художественную конструкцию. Для Стравинского это редкий пример своеобразной «творческой исповеди», произведение, в котором без обиняков и с предельной откровенностью выражено художественное credo автора.

⁶² Б. Ярустовский, Игорь Стравинский, М., 1963, стр. 85.

⁶¹ J. Stravinsky. Poétique Musicale. Dijon, 1945, p. 17.

В «Весне» нет и тени иронии. Она проникновенно серьезна и патетична. И если в предшествующем балете личность автора оставалась для слушателя и зрителя «очаровательно загадочной», по выражению Бенуа, сочувствие и любовь к несчастному Петрушке мешались с откровенной иронией, а в восхищении хмельной удаляю праздничной толпы сквозила едкая насмешка, то в «Весне» все обстоит по-иному. В «Весне» Стравинский предстает перед слушателями без посредников. Радостно и взволнованно он доверяет нам свое художественное открытие: услышанный и осознанный им новый музыкальный мир, целостный и гармоничный. В этом смысле «Весна священная» — одно из самых непосредственных, «лирических» и, по собственному признанию композитора, «сокровеннейших» его сочинений.

*

«Весна священная» — кульминация и итог первого этапа творчества Стравинского. Объединяя и синтезируя творческие достижения двух предшествующих балетов, «Весна» обретает новое художественное качество, демонстрируя великодушный и законченный образец зрелого стиля композитора.

Произведение это столь насыщено материалом, столь многообразно по своим выразительным средствам, что оно предоставляет любому исследователю неограниченные возможности для постановки ряда общих музыкально-теоретических проблем, касающихся лада и тональности, гармонии и фактуры, ритма и тембра, принципов тематизма и приемов развития. И все же было бы не вполне правомерным делать выводы относительно общих закономерностей музыкального языка Стравинского, на основании анализа только этого сочинения.

Ранние балеты Стравинского — целостный и заверченный период его творчества, и какой бы ошеломляюще стремительной ни была эволюция композитора от «Жар-птицы» к «Весне священной», ее внутренняя органичность и целеустремленность позволяют рассматривать все три, столь несхожие между собой, балета, как явления единого художественного стиля.

До сих пор мы анализировали характерные особенности музыкального языка Стравинского в связи с конкретными задачами художественного воплощения идейного и образного содержания каждого балета. Попробуем теперь определить главные объединяющие признаки музыкальной стилистики композитора, отыскать ее истоки и ответить на вопрос, в чем состоят принципиальные новаторские завоевания Стравинского.

ОБ ИНТОНАЦИОННО-ДИНАМИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКИ СТРАВИНСКОГО

Уже давно стало принятым искать неповторимые черты индивидуального облика композитора в интонационном строе его музыкальной речи, т. е. в тех преимущественно мелодических гармонических или ладовых оборотах, на которых обыкновенно базируется тематизм произведений. Такого рода анализ музыкальной стилистики ранних сочинений Стравинского ставит исследователя в несколько затруднительное положение. И это совсем не потому, что музыка Стравинского, в отличие от музыки других композиторов, не обладает индивидуальной характерностью интонационного строя. Напротив, автор «Петрушки» принадлежит к числу тех ярких творческих натур, чей дух и облик запечатлен в каждой клеточке созданных им творений. Подобно тому, как мы с первых же тактов безошибочно узнаем музыку Чайковского или Мусоргского, самообытный композиторский «почерк» Стравинского не позволяет спутать его сочинения ни с одним из произведений его современников. Тем не менее если мы попытаемся определить интонационный строй ранних балетов Стравинского путем выявления и систематизации каких-то преимущественно употребляемых «типических» мелодических и ладо-гармонических оборотов или народнопесенных попевок, то нас постигнет известное разочарование. Мы убедимся, что музыка всех трех балетов в целом не дает возможности очертить некий единый круг стабильных, так сказать «излюбленных», композитором мелодических оборотов, дающих основания делать выводы относительно общих интонационных корней музыкального тематизма. В самом деле, что общего между мелодическими интонациями Колыбельной Жар-птицы и лейт-мотивом Петрушки, даже в том мелодическом варианте, который рождается в сцене смерти; или между разухабистыми мотивами бытовых песен («Вдоль по Питерской», «Ах, вы, сени» и др.) и архаическим напевом кларнетов из «Вешних хороводов». Эта явная неоднородность, а в иных случаях прямая контрастность интонационно-мелодических сфер, питающих тематизм Стравинского, характеризует и музыкальный строй каждого балета.

Мы не уловим непосредственных интонационных связей между сложной гармонической структурой тематизма Жар-птицы и Кашея и подлинными песенными темами Хоровода царевен и Финала балета. Интонационная осно-

ва лейтмотива Петрушки никак не соприкасается с бытовыми мелодиями массовых сцен, а чистая диатоника стилизованных архаических попевок «Весны священной» твердо противостоит сложным политональным комплексам ее гармоний.

Б. В. Асафьев в своей «Книге о Стравинском» справедливо отмечал, что «сфера интонаций, в которых пребывает музыка Стравинского (...), крайне обширна: русский народный мелос и мелодика русского города образуют в ней основные пласты»¹. Это действительно так, хотя конкретные формы творческого использования русского мелоса в балетах Стравинского весьма различны.

Так, например, претворение народных тем в «Жар-птице» еще близко по духу классическим образцам оперных произведений «новой русской школы». Выбор песен («Как по садику» и «У ворот сосна раскачалась») продиктован жанровым содержанием воплощаемых образов (хоровод и торжественный апофеоз) и мало что говорит о каких-то индивидуальных пристрастиях композитора в области русского мелоса.

Использование наиболее ходовых мелодических интонаций городских уличных песен в «Петрушке» имеет нарочито прикладной, изобразительный характер, и сами «цитаты» из песен, как мы пытались показать в анализах массовых сцен, не претендуют на место и значение тематических элементов индивидуальной речи композитора. Новый, по сравнению с «Жар-птицей», нетрадиционный подход к фольклорному материалу сказывается не в самом отборе песенных тем, а в конкретных приемах их изложения и обработки (см. главу о «Петрушке»).

Только в «Весне», наконец, стихия кратких интонационно-ладовых оборотов, близких подлинным песенным попевкам старинного склада и народным инструментальным наигрышам, становится собственной музыкальной речью Стравинского, и его отношение и подход к использованию русского народного мелоса принимает характер четкой эстетической программы.

Стравинский принципиально не обращается к протяженным, мелодически развернутым песенным темам. Он отбирает в русском фольклоре или сочиняет сам в духе народных образцов короткие мотивы с четко выраженной ладовой и ритмической организацией. Лакопичная попевка песенного или инструментально-плясового типа превращается у него не только в одну из важных интонационных основ музыкального языка, но и едва ли не в главный конструктивный элемент его музыки (см. «Байку о Лисе», «Свадебку», «Историю солдата»).

«Русский мелос — живая речь Стравинского, это его язык, а не материал, откуда берутся цитаты»², — писал Асафьев. Но русский мелос далеко не единственный источник, питающий музыку Стравинского. Если мы произведем

своеобразный анализ «музыкального состава» его произведений, то увидим, весьма разнообразный интонационный, мелодический, гармонический, фактурный и тембровый материал-сырье, который обнаруживает необыкновенную широту истоков музыки Стравинского. В «состав» ее входят наряду с фольклором ясно ощутимые элементы музыкальной речи Римского-Корсакова и Дебюсси, Лядова и Дюка и т. д.

Редкий стилизаторский гений Стравинского и присущий ему дар синтезирующего музыкального мышления позволяли композитору самобытно претворять и с успехом подчинять своей творческой воле любой материал, от банальнейшего уличного мотива до изощреннейших гармонических последований в духе Скрябина, позднего Римского-Корсакова или Дебюсси.

И все же перечислить используемый композитором материал еще не значит установить специфику его собственного интонационного строя, ибо в этом перечне источников теряется собственная, очень живая и неповторимая «интонация» Стравинского, которая и составляет душу его тематизма.

Анализы балетов, сделанные в предшествующих главах, наглядно показали, что конструктивной основой музыкального тематизма становится у Стравинского не только мелодический, но практически любой элемент музыкальной формы. Это может быть гармоническая конструкция и мелодическая попевка, ритмическая формула и темброво-фактурный комплекс. Главный, объединяющий признак всех тематических образований музыки Стравинского коренится в *тембровой природе* ее интонаций, всегда обладающих самостоятельным и очень конкретным *динамическим содержанием*.

Говоря о динамическом содержании музыкальных интонаций Стравинского, мы менее всего имеем в виду то весьма расширительное и во многом метафорическое понятие музыкального динамизма, которое в работах Курта, а вслед за ним и у Асафьева, связывается с процессом становления музыкальной формы, в частности с характеристикой симфонизма. Применение этого термина в таком обобщающем значении равно уместно и в анализе современных музыкальных явлений, и в анализе классических произведений прошлого. Речь должна идти лишь о разных типах динамизма в музыкальных формах, скажем, Бетховена или Стравинского, Баха или Прокофьева.

Определение «динамический» применительно к интонационному строю языка Стравинского имеет более частное, хотя и принципиально важное, значение. Оно подразумевает активизацию конкретных динамических элементов музыки, связанных с силой и продолжительностью звучания, характером и способом звукоизвлечения (штрихи). Яркая динамическая выразительность музыкального тематизма связана у Стравинского со значительным расширением и обогащением шкалы динамических оттенков. Причем в этот процесс своеобразной дифференциации динамической выразительности вовлекаются и все остальные средства музыкальной речи (например, ритмический акцент становится выражением степени динамического подчеркивания звучания, характер гармонической структуры — выражением степени плотности и звуко-

¹ Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., 1929, стр. 10.

² Там же, стр. 10.

вой насыщенности музыкальной ткани и т. д.). Но теснее всего динамические свойства музыкальных интонаций Стравинского связаны с индивидуальными свойствами оркестровых тембров.

Эта особая темброво-динамическая природа интонационного языка Стравинского долгое время оставалась неоцененной. Современники упорно отделили в нем блестящего изобретательного оркестратора от композитора.

В критике 1900-х годов за партитурами Стравинского прочно закрепилась характеристика мастерских, но внешне эффектных произведений. Про музыку «Жар-птицы» А. Римский-Корсаков, например, говорил, что она, «взятая в целом, не возвышается над уровнем чисто феерического сценария, в основе своей схематического (...), без меры перегруженного эффектами слишком зрелищного порядка»³. Молодой Прокофьев прямо отказывал первым балетам Стравинского «в наличии настоящего тематического материала»⁴.

Более объективный и заинтересованный Н. Мясковский писал в рецензии на «Жар-птицу»: «Стоит заговорить с кем-нибудь, преимущественно с профессиональным музыкантом, об И. Стравинском, непременно услышишь: «Необычайный талант к оркестровке, изумительная техника, богатейшее изобретение, но... нет музыки». Что за чепуха такая! (...) Сказать про музыканта, обладающего безукоризненной техникой, изысканным вкусом, чудесным даром к оркестровке, владеющего последними тайнами гармонии, что в его сочинениях нет музыки, конечно, вздор. Сказав: «Он не расточительный мелодист, темы его не всегда ярки», — мы становимся ближе к истине»⁵.

Упрекать Стравинского в отсутствии яркого мелодического дарования стало еще с тех далеких времен чем-то вроде традиции отечественной критики. Нередко даже этим «природным недостатком» композитора в какой-то степени пытаются объяснить активные завоевания его в сфере ритма и оркестра. Однако сказать, что Стравинский направил свои творческие усилия в область ритма, тембра и музыкальной динамики с целью восполнения этого своего «природного недостатка», все равно, что утверждать будто открытая и культивируемая французскими живописцами пленэрная техника письма обязана своим расцветом недостаточному владению этих художников рисунком. А ведь и Стравинский, и классики импрессионизма открыли и сделали художественно-реальным в музыке и в живописи новое содержание, почерпнутое ими из их нового видения мира. Сделали они это с помощью новых технических средств, которые в известной мере «нарушали» привычные нормативные представления предшествующих этапов художественного развития.

Об этом принципиально ином подходе к музыкальному «содержанию» в ранних балетах Стравинского с некоторым недоумением, но очень точным

проникновением в суть дела писал В. Г. Каратыгин: «Стравинский напряженно ищет звуковой „содержательности“ в заведомо внешних присмаках письма»⁶. Каратыгин правильно отмечает, что такие элементы музыкальной речи, как динамика, колорит, фактура, тембр, превращаются из внешних, вспомогательных средств выражения в самоценных носителей музыкального содержания. Однако и он сомневается в подлинной глубине композиторских замыслов Стравинского.

В определенном смысле Стравинский разделил судьбу Берлиоза, чьи наработки в сфере тембровой интонационности обычно противопоставлялись «незначительности» мелодико-тематического материала его произведений. Но, разумеется, завоевания Стравинского в области тембровых интонаций и тембровой драматургии намного превосходят все то, что было достигнуто его предшественниками.

«Путь к тембру, как выразительному элементу музыки, — писал Б. В. Асафьев, — шел через очень распространенное ощущение и понимание тембра как фактора изобразительности. И в XIX веке именно тембровая изобразительность была преобладающей»⁷. Именно эти изобразительные качества тембровой красочности многообразно и с блеском использовал в своей музыке учитель Стравинского Н. А. Римский-Корсаков, а вслед за ним творцы пленэрной звукописи — французские импрессионисты.

В своей книге об интонации Асафьев прозорливо указывал на то, «что в несомненной „чувствительности“ композиторов XIX века к тембровому интонированию и таится „движение вперед“, к новым далям выразительности, а следовательно, к еще более художественно-чуткому познанию реальности»⁸.

Стравинский одним из первых среди композиторов нашего времени, реализовал эти внутренние потенции искусства прошлого века.

Первое и главное открытие Стравинского состояло в новом слышании оркестровых тембров. Тембр в произведениях Стравинского перестал быть краской. Он стал интонацией, обладающей выразительно-смысловой характерностью индивидуальной речи. Без сомнения, Стравинский претворил опыт своих предшественников: и отечественных, и зарубежных. В его подходе и особом слышании тембровой интонации по-своему слились различные тенденции «новой русской школы».

С одной стороны Стравинский непосредственно воспринял типические приемы оркестрового письма Римского-Корсакова, с его приверженностью к чистым, не смешанным тембровым краскам, преимущественной трактовкой солирующих тембров и глубоким проникновением в природу данного инструмента, особенно в последних операх («Кашей», «Китеж», «Золотой петушок»).

В «Основах оркестровки» Римский-Корсаков подчеркивал интонационные

³ А. Римский-Корсаков. Балеты Игоря Стравинского. — «Аполлон», 1915, № 1, стр. 47.

⁴ С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 150.

⁵ Н. Мясковский. Собрание материалов, т. II. М., 1964, стр. 24.

⁶ В. Каратыгин. Молодые русские композиторы. — «Аполлон», 1910, № 12, стр. 37.

⁷ Б. Асафьев. Избранные труды, т. V. М., 1957, стр. 251.

⁸ Там же, стр. 249, 250.

качества солирующих инструментов, говоря о «свойствах тембра приспособиваться к настроению мелодии»⁹. Интонационная природа пастушеских наигрышей Лея или тематизма «Шехеразады» всегда находилась в идеальном соответствии с характером тембра избранного им инструмента. И, однако, тембровые и технические возможности инструмента были для Римского-Корсакова лишь *формой*, пусть единичной и специфической, в которой реализовался давший интонационно-мелодический материал. Тембр чутко приспособивался к мелодической теме.

У Стравинского нередко тембр и технические возможности инструмента порождают мелодико-тематический мотив, властно диктуя ему свои условия. Общеизвестно сугубо фортепьянное происхождение лейтмотива Петрушки (соединение трезвучий, построенных на белых и черных клавишах фортепьяно).

С другой стороны, Стравинский в области оркестра по-своему продолжил те же поиски кратких, но характеристически точных музыкальных интонаций, которые в сфере вокального мелоса искал и находил Мусоргский.

Подобно тому, как Мусоргский запечатлел в вокальной мелодике своих песен-сценок специфически речевую выразительность интонаций, связанную с музыкальной фиксацией характера и манеры народного исполнения, так и Стравинский как бы «обнажает» перед слушателем ту неповторимую для каждого инструмента «манеру» исполнения, тот всякий раз иной характер звукового напряжения, который обнаруживается в самом процессе звукоизвлечения на данном инструменте. В этом смысле интонация Стравинского принципиально не подражает вокальной. Вместе с тем, инструментальные интонации обладают у него столь ясной ритмо-динамической организацией, что они несомненно сближаются с выразительной и очень характеристической человеческой речью. Достаточно вспомнить степенную «речь» басов (тромбон с тубой при поддержке виолончелей и контрабасов) и резкие, сварливые выкрики отвечающих им гобоев, корнетов, валторн и труб, дающих в сочетании ту характерную «площадную» интонацию, которая соответствует образному замыслу («балагурство козы со свиньей» в сцене ряженных), или выразительную интонацию стенания у валторны, близкую народному причету (см. последний раздел «Великой священной пляски»).

Оркестровые голоса в партитурах Стравинского подражают не пению, а разговору. Отсюда прямой путь к идее персонификации тембров, осуществленной в «Петрушке», и далее к рождению нового типа тембрового тематизма («Весна»), где каждый солирующий инструмент как бы «формирует» свой особый тематический мотив, интонируя согласно своим природным техническим возможностям наиболее естественную и удобную для себя звуковую последовательность.

Отсюда, по-видимому, идет пристрастие Стравинского к стихии инструмен-

тальных наигрышей, питающей тематические образования «Петрушки» и особенно «Весны священной».

Но если в «Петрушке» темы-наигрыши служат изобразительным целям — они подражают и пародируют подлинные звучания гармошек, балалаек и уличных шарманок, — то в «Весне» индивидуальный тембр поднят до значения самостоятельного музыкального образа. Спустя много лет после создания «Весны» Асафьев писал в работе «Музыкальная форма как процесс (Интонация)»: «Очень хорошо помню, как в 1912 году поразило слух и сознание начало «Весны священной» Стравинского с выразительным «наигрышем» фagота: тембр стал образом»¹⁰.

Оркестр «Весны» — это новый, открытый Стравинским «мир инструментов». Подобно тому как в «Петрушке» мы стали свидетелями чудесного оживления кукол, которые, действуя как люди, сохранили тем не менее специфику кукольной природы, так в «Весне», а вслед за ней и в других инструментальных сочинениях композитора («Маленькая сюита», «История солдата») мы словно увидели «оживший» мир инструментов, которые лицедействуют, разыгрывая целые спектакли тембров, нисколько не нуждаясь в специальном внемузыкальном «сюжете».

Итак, Стравинский обогатил музыкальный язык своей эпохи новыми интонационно-выразительными средствами тембровой характерности, изучив и запечатлев в своей музыке «природные» интонационные черты инструментов-индивидуумов. Отсюда присущая его оркестровому стилю принципиальная дифференциация тембров, среди инструментов одной группы. Особенно показательна с этой точки зрения начальная прелюдия «Весны священной» — настоящий «смотр» разновидностей деревянных духовых инструментов, которые даже в совместном звучании не теряют своей «солирующей функции». В этой же связи оркестр всех трех балетов, грандиозный по составу, широко опирается на использование производных видов духовых инструментов: малые кларнеты и трубы («Шествие Старейшего-Мудрейшего»), альтовая флейта («Действо старцев»), теноровая и басовая тубы в «Жар-птице» и т. д.

Путем тщательного дифференцированного употребления регистров, Стравинский достигает богатства интонационных оттенков внутри единого тембра. Достаточно указать на выразительнейшее использование высокого регистра фagота в Колыбельной Жар-птицы или притудливую «неузнаваемую» тембровую интонацию низкого регистра английского рожка («Действо старцев»).

Известный балетный критик В. Светлов писал, что во время первого исполнения «Весны» «один из парижских критиков... все время спрашивал у соседей: „какой это инструмент дает такой звук?“ И соседи, все известные музыканты, отвечали по очереди: „это — гобой; нет, это труба с сурдиной; а я думаю, что это кларнет“¹¹. Оказалось, что это — фagот»¹¹.

¹⁰ Б. Асафьев. Избранные труды, т. V, стр. 251.

¹¹ В. Светлов. Русский сезон в Париже. — «Петербургская газета», 24 мая 1913 г. По-видимому, речь шла о начальной теме Вступления.

⁹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. М., 1946, стр. 48.

Современники говорили, что инструменты Стравинского утрачивают привычную тембровую окраску и обретают новые неведомые голоса. «Инструменты оркестра теряют перед нами свою знакомую нам индивидуальность, и тембры их сливаются в какие-то новые, завывающие, клокошущие, теряющие характер тона...»¹² — писал А. В. Дуначарский после премьеры «Весны».

Во всех этих случаях интонационной дифференциации инструментальных тембров Стравинский, по-видимому, руководствовался стремлением вскрыть и подчеркнуть динамические качества, присущие данной тембровой интонации.

Эти динамические качества тембро-интонаций Стравинский самым непосредственным образом связывает с неповторимо индивидуальным характером и способом звукоизвлечения на данном инструменте. Отсюда проистекает принципиально новая трактовка Стравинским солирующих тембров и тембровых групп.

Принято говорить об антиромантической трактовке оркестра в партитурах Стравинского. Подобное утверждение связано с намеренной активизацией ударных и новой функцией струнных, которые в «Петрушке», и особенно в «Весне», программно уступили свою роль (носителей мелодического начала) деревянным духовым. При этом обычно ссылаются на некоторые признания самого композитора.

Широко известно высказывание Стравинского о том, что во Вступлении к 1-й части «Весны священной» он намеренно «исключил слишком чувственные и слишком напоминающие человеческий голос струнные, с их crescendo и diminuendo, и вместо них выдвинул на первый план деревянные, более сухие, более отчетливые, менее богатые легкими экспрессиями и благодаря этому (...) более трогательные»¹³.

Выше мы уже говорили о принципиальном нежелании Стравинского сближать инструментальную интонацию с вокальной. Выразительная «речь» тембров в его оркестре опирается не на вокальный распев, а на характерность интонаций человеческой речи. Оркестр Стравинского перестал «петь», но зато он «заговорил». Поэтому в интонационном строе сочинений Стравинского такое большое значение приобретают динамика и ритм. И дело здесь, конечно, далеко не в одном «антиромантическом пафосе» композитора.

Пафос инструментализма Стравинского — в стремлении запечатлеть неповторимый тембровый облик каждого участника оркестра, обнажить и подчеркнуть только ту индивидуальную «манеру высказывания» данного инструмента, которая не воспроизводима никем другим.

Поэтому, например, пользуясь экспрессивным звучанием струнных в плотной и «трудной» фактуре двойных нот non divisi («Танец кучеров», «Весенние гадания»), Стравинский заостряет наше внимание на специфических ди-

намических качествах тембровой интонации этих инструментов (напряженная вибрация туго натянутой струны), не воспроизводимых ни на одном другом инструменте.

Столь же нова и необычна у Стравинского трактовка роля.

До Стравинского роля вводили в партитуру обычно с целью имитации звучания других инструментов (колокола в партитуре Мусоргского «Борис Годунов», гуслей в песне Баяна у Глинки и в «Садко» Римского-Корсакова). В партитурах балетов, напротив, подчеркнуты индивидуальные тембровые свойства фортепьяно.

Однако, роля Стравинского — это совсем не тот романтический инструмент-универсал, который в своем беспредельном звуковом многообразии способен состязаться с целым оркестром. Вводя роля в состав партитуры на правах «рядового» участника оркестра, Стравинский открыл специфическую «природу» фортепьяно как своеобразного «ударного» инструмента. Отсюда стремление, с одной стороны, показать выразительную контрастность его тембровой динамики (контраст форте и пиано, контраст высокого и низкого регистра), с другой стороны, продемонстрировать безотказную моторную виртуозность клавишного механизма фортепьяно. Именно из этих выразительных интонационно-динамических свойств фортепьянного тембра родится тематизм Петрушки.

Собственно говоря, вся эволюция оркестрового стиля Стравинского от раннего «Фейерверка» к зрелой «Весне священной» базируется на постепенном выявлении, усилении и закреплении этой интонационно-динамической функции тембра. Однако она проявляет себя далеко не только в условиях солирующего тембра. Гораздо более активное, действенное значение интонационно-динамической функции индивидуальных тембров обнаруживается в процессе их взаимодействия. В свою очередь характер и приемы этого взаимодействия связаны с еще одной функцией тембра, а именно с его конструктивной функцией, имеющей принципиальное значение для образования тематизма.

«Фейерверк», и некоторые эпизоды «Жар-птицы», и даже, еще раньше, скерцо юной Симфонии Стравинского дают нам образцы такого формирования темы, при котором ее мелодический контур вырисовывается в стремительной смене тембровых красок. Мелодическая линия темы распределена между разными тембровыми слоями, она как бы «лепится» из кратких мотивов, которые передаются от одного инструмента к другому. Характерный пример — «Игра царевен с золотыми яблоками», где мелодическая линия темы распределена между солирующими тембрами отдельных деревянных духовых инструментов и струнной группой (например, начало мотива отчетливо очерчено гобоем, а «дорисовывают» мотив — струнные). Правда, этот тип взаимодействия тембров носит еще внешне-декоративный характер: тембры связаны между собой единством мелодической линии, которая по-разному «раскрашивается» ими на разных ее участках.

¹² А. Дуначарский. Русские спектакли в Париже. — «Театр и революция». М., 1924, стр. 434.

¹³ И. Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной». — «Музыка», 1913, № 141, стр. 190.

Гораздо большая взаимозависимость и даже прямая взаимоподчиненность тембров наблюдается в начальной теме «Фейерверка» и анализированной нами выше теме Жар-птицы.

Ни о какой мелодической линии здесь не может быть и речи. Короткий вращающийся, словно чьей-то рукой «заведенный», мотив из четырех звуков, поочередно перехватываемый двумя флейтами (начало «Фейерверка»), становится тем постоянным звуковым фоном, на котором на слабых долях такта вспыхивают крохотные хроматические пассажи флейты пикколо, — таковы два конструктивных элемента начальной темы «Фейерверка». Взятые порознь и рассмотренные с точки зрения интонационно-мелодической структуры, эти крохотные мотивы мало выразительны. Лишь в их взаимодействии рождается та конкретная образная динамическая интонация, которая и составляет индивидуальное «содержание» данного тематического образования.

Тематизм Жар-птицы опирается на определенную гармоническую конструкцию (вид аккорда), но сам процесс формирования темы осуществляется в непосредственном взаимодействии соподчиненных тембров. Здесь еще это взаимодействие тембров развертывается во времени, т. е. в последовательной смене тембровых звучностей. Правда, эти тембровые смены очень часты, своеобразный «обмен» тематическими мотивами между отдельными инструментами или группами инструментов происходит так стремительно, что в слуховом восприятии, например, начального эпизода «Фейерверка» или «Полета Жар-птицы» возникает ощущение некоего единого смещенного тембрового колорита. И здесь столь же уместна та аналогия с сложным цветом в живописи импрессионистов, которую очень удачно проводит Б. М. Ярустовский в связи с сложно-ладовыми образованиями в тематизме «Весны» («диссоциирующие мерцания») ¹⁴.

Но возможна и еще одна аналогия с техническими приемами импрессионистской живописи.

Подобно тому как в пейзажах Моне отсутствуют четкие контуры предметов, очертания которых намечаются и проступают в сложном взаимодействии многообразных оттенков цвета, так и в оркестровой технике названных произведений Стравинского отсутствие четкого мелодического рисунка восполняется своеобразным *ритмом движения и взаимопереходов тембровых красок*. Этот, выражаясь метафорически, «тембровый ритм» и образует своего рода звуковой «рельеф» тематических элементов отмеченных эпизодов «Фейерверка» и «Жар-птицы». Здесь же источник внутренней динамизации музыкальной формы, начисто лишенной признаков активной тематической разработки мотивов.

В «Петрушке» — перед нами уже иной тип взаимодействия индивидуальных тембров. Музыкальная ткань этого сочинения, особенно в массовых сценах, представляет собой «созвучание» нескольких ритмически обособленных

темброво-фактурных слоев, выполняющих самостоятельные образно-тематические функции. Так, например, в «Танце кормилиц» одновременно взаимодействуют тембровый слой фаготов, имитирующих характерную гармоническую фактуру губных гармоник, монолитный тембровый слой струнных, подражающий треньканью балалаек, и мотивы народной песни «Вдоль по Питерской», возникающие попеременно у солирующих тембров гобоя и валторны, потом сюда же наслаиваются «зазывные» интонации восходящих кварттовых ходов флейты пикколо. Эта фактурная и отчасти тематическая обособленность голосов оркестра придает взаимодействию тембров характер своеобразного контрапункта.

Если конструктивной опорой тематизма «Жар-птицы» была гармония, то в «Петрушке» такой конструктивной опорой становится попевка, более подвижная и гибкая в интонационном отношении и соответственно более приспособленная к различного рода варьированию.

Таким образом, новое по сравнению с «Жар-птицей» интонационно-динамическое содержание музыкальных образов народных сцен «Петрушки» коренится в более активном взаимодействии персонифицированных оркестровых голосов. Интенсивность музыкального динамизма рождается из созвучания самостоятельных тембровых элементов, еще связанных общностью интонационно-тематической основы, но уже ритмически и фактурно обособленных друг от друга.

«Весна» демонстрирует в подлинном смысле слова полифонический образец взаимодействия тембров. Во Вступлении в 1-й части, например, каждый солирующий инструмент интонирует свой особый закрепленный за ним мотив. Происходит тематическое обособление индивидуального тембра, и процесс взаимодействия солирующих инструментов становится равносильным тематической разработке мотивов. В «Весне» мы имеем дело с явлением тембрового тематизма, и тембровый мотив приобретает значение опорного конструктивного элемента музыкальной формы. Поэтому постепенное наложение солирующих инструментов во Вступлении принимает характер грандиозного по замыслу и предельно напряженного по звучанию тембрового контрапункта. Туттиная кульминация Вступления — один из примеров типичной динамической выразительности в музыке «Весны», достигнутой именно посредством полифонического взаимодействия оркестровых голосов.

Итак, постепенное и целенаправленное выявление и укрепление интонационно-динамической и конструктивной функции оркестровых тембров привело к рождению *тембрового контрапункта*, который по праву считается одним из принципиальных новаторских завоеваний Стравинского в области музыкального динамизма.

Однако интонационно-динамическая природа музыки Стравинского никак не исчерпывается одной лишь областью тембра. Более того, любой тембровый мотив обретает характеристичность конкретной выразительной интонации только во взаимодействии с характерностью ритмической организации.

¹⁴ См.: Б. Ярустовский. Игорь Стравинский. М., 1963, стр. 79—81.

Ритм, подобно тембру, также несет в себе динамическую и конструктивную функцию в процессе становления музыкальной формы балетов.

Яркая, интонационно-динамическая природа ритмических образов музыки балетов сообщает особое выразительное значение акцентной стороне ритма¹⁵.

Действительно, ритмика Стравинского основывается не столько на каких-то типических последованиях длительностей, образующих в собственном смысле слова ритмический рисунок мотива, сколько на очень характерных, «излюбленных» композитором последованиях интонационно-динамических акцентов. Структура, которая вырисовывается из этого ритмического последования акцентов, чаще всего имеет синкопический характер. Таков, например, синкопический акцентный ритм медных духовых (начало «Весенних гадалий»), рождающийся внутри равномерного оstinатного ритма струнных, или темброво-динамический акцентный ритм коротких хроматических пассажей-«искр» (они возникают на слабых долях такта у флейты пикколо) на фоне оstinатной вращающейся фигуры шестнадцатых, из которых складывается характерный синкопический мотив начальной темы «Фейерверка».

Динамика, присущая ритмике Стравинского, как в исходных ритмических формулах, на которые опирается тематизм его произведений, так и в процессе ритмического варьирования тематического материала, связана с активным взаимодействием метра и ритма. Характер этого взаимодействия также претерпевает известную эволюцию.

В ранних сочинениях («Фейерверк», «Жар-птица») отдельные случаи несовпадения метрического и ритмического акцента еще имеют характер сопоставления индивидуального солирующего тембра и общего, обычно оstinатного по рисунку, звукового фона. В «Весне» взаимодействие метрических, акцентных и ритмических элементов приобретает смысл острого конфликтного столкновения. Синкопическая структура акцентного ритма в этих условиях получает особое назначение. С ее помощью происходит постепенное высвобождение ритма из-под власти метрической организации такта. В этом и состоит суть динамической функции ритма в процессе становления музыкальной формы.

Если в острой ритмической характерности темы «Поганого пляса» синкопическая структура мотивов нарочито противопоставляется громкостным, фактурным и тембровым акцентам туттийных аккордов, которые подчеркнута обозначая сильную долю такта, как бы «сокрушают», «придавливают» синкопические мотивы темы, то в ходе дальнейшей эволюции музыкального языка Стравинского, ритм полностью преодолевает нормативные формы метрической организации такта, в каждый данный момент музыкального движения,

подчиняя его своим интонационно-динамическим целям (вспомним бесконечные и казалось бы стихийные смены метра в «Весне священной»). «Великая священная пляска» — уникальный пример синкопического акцентного ритма, не только полностью преодолевающего «власть» сильных долей такта, но и подчиняющего своей воле и все остальные элементы музыкальной речи. Недаром в образном содержании финала «Весны» современники услышали воплощение «стихий чистого ритма».

Итак, интонационно-динамическая функция ритма у Стравинского описывается на его акцентную природу. Но, пожалуй, еще более важное значение приобретает в музыкальной структуре ранних балетов конструктивная функция ритма, опирающаяся на различные типы ритмического варьирования. Здесь изобретательность Стравинского не знает себе равной.

Короткий однотактный мотив-наигрыш фагота из Вступления к «Весне священной» («движется по горизонтали», образуя протяженное мелодическое построение, исключительно средствами последовательной метроритмической переакцентировки всех тонов мотива. В результате в ходе музыкального движения опорными поочередно становятся все звуки мотива, и его интонационное содержание непрерывно варьируется. Подобных примеров в «Весне» чрезвычайно много.

Однако особое конструктивное значение в музыке Стравинского имеет взаимодействие нескольких самостоятельных ритмических элементов.

Подобно тому, как взаимодействие соподчиненных тембров в «Жар-птице» и «Фейерверке», в связи с постепенным тематическим обособлением тембра, перерастает в «Весне» в тембровый контрапункт, так и в сфере ритма: по мере того как от «Жар-птицы» к «Весне» происходит взаимодействие ритма с тембром, ритма с гармонией и т. д., в результате чего рождаются обособленные ритмо-тембровые и ритмо-тембро-гармонические комплексы, возникает новый тип их полифонического взаимодействия. Яркий пример — грандиозный ритмический контрапункт оркестровых голосов в «Выплясывании земли».

Беспримерная свобода и многообразие ритмических форм развития музыкального материала, смелое преобразование метрической организации музыки и, наконец, высший тип ритмо-динамического взаимодействия — *полиритмия* — таково второе принципиальное новаторское завоевание Стравинского в области музыкального динамизма.

Тембр и ритм — области, в которых интонационно-динамическая природа музыки Стравинского обнаруживает себя с наибольшей непосредственной очевидностью. Однако общее стилевое качество языка Стравинского в том и состоит, что динамизируются решительно все музыкальные средства. И тут мы не можем не коснуться новой динамической трактовки гармонии. Это заметно уже в самой структуре гармоний Стравинского.

В принципе аккордика ранних балетов широко опирается на терцовую структуру, с преобладающим использованием трезвучий, сектаккордов и

¹⁵ Теория акцентного ритма, а также его специфических проявлений в музыке Стравинского подробно рассматривается в статье: В. Холопова. Внимание ритму! — «Советская музыка», 1964, № 6.

квартсектаккордов, а интонационно-ладовую ее основу составляет диатоника. Таковы, в частности, гармонии массовых сцен «Петрушки», особенно «Русской». Динамичность, присущая музыкальной речи Стравинского, проявляет себя в этих диатонических гармониях посредством различного типа звукового «наполнения» аккорда.

Уже в гармониях Финала «Жар-птицы» использован с чисто декоративной целью (звуковая атмосфера колокольного звона) прием «внедрения побочного тона» (по терминологии Тюлина), когда в последнем туттийном проведении песенной темы, гармонизованной трезвучиями и сектаккордами тоники, субдоминанты, шестой и второй ступеней, последовательно вводятся терцовые тоны других функций (см. главу «Жар-птица» нот. прим. к стр. 62). В результате мелодия песни оказывается окутанной сетью больших секунд, создающих общий темброво-динамический фон.

В «Русской», например, это внедрение побочных тонов, заимствованных из трезвучий иных функций, приводит к созданию единой гармонической вертикали, построенной на одновременном созвучии всех трех функций лада: тоники, доминанты и субдоминанты (единый семитерцовый диатонический ряд). В процессе обращения этой «составной» гармонии естественно возникают всякого рода акустически жесткие интервалы: кварты, секунды, септимы, нонны, однако получаемые в результате созвучия не обладают функциональными качествами диссонанса в прежнем его понимании.

Совмещение в рамках одного аккорда нескольких гармонических функций лишает этот аккорд функционально направленных тяготений. Весь семитерцовый диатонический ряд во всех своих вариантах воспринимается как некое функционально-устойчивое единство. Поэтому диссонанс (секунды, септимы и даже тритоны) в подобных условиях перестает быть признаком функциональной неустойчивости, требующей целенаправленного разрешения интонационных тяготений, а сохраняет интонационную устойчивость и превращается исключительно в темброво-динамический признак гармонии. Эта динамическая трактовка гармонии позволяет Стравинскому наполнять аккордику своих произведений еще более острыми диссонирующими интервалами без ущерба для ее конструктивно-устойчивого смысла. Достаточно сослаться на характерную гармонию «Весны» с сознательным использованием натурального и «смещенного» на полтона основного тона аккорда, которая приобретает значение прочного конструктивного стержня во многих звуковых комплексах «Весны».

Но еще более отчетливо интонационно-динамическая функция аккордов проявляется в процессе взаимодействия гармонии и мелодии. Здесь мы так же, как и в сфере динамизации тембровых и ритмических средств, можем проследить определенную эволюцию.

Если в «Петрушке» фактурно обособленные гармонические последования параллельных сектаккордов в конечном счете подчинялись мелодической линии напева, ими гармонизуемого (см. проведение песни «Далалынь» из 1-й картины балета), то в «Тайных играх девушек» из 2-й картины «Весны» взаи-

модействие напева и гармонического сопровождения приобретает характер острого интонационного столкновения. Функция гармонии здесь исключительно темброво-резонирующая, а мелодия противопоставляет ей как постоянная интонационно устойчивая музыкальная конструкция. Происходит своего рода «испытание» ясной диатонической основы посредством всякого рода диссонирующих звучаний. Так, выражаясь метафорически, в музыке Стравинского рождается новый «динамический тип» диатоники. Этот новый характер диатонических звучаний связан также и с новым подходом к использованию тональности у Стравинского.

Принято говорить об особом «антитональном» мышлении Стравинского на основании его собственного выражения (Polartotality), которое он употребил с единственной целью провести различие между своими способами преобразования классической ладотональной системы и атональными принципами школы Шенберга. В действительности его музыка вплоть до начала «серийного периода» была не столько «антитональной», сколько, если можно так выразиться, «антимажоро-минорной». Музыкальное мышление Стравинского отвергало не тональность, как определенную звуковую организацию, обладающую постоянным, строго определенным по высоте тоническим центром, а универсальную ладовую систему мажора-минора.

В условиях мажора-минора тональность — вспомогательный компонент постоянного по структуре лада, — «высотное положение лада», как сказано во всех курсах элементарной теории. Ее функция в процессе становления музыкальной формы — ладогармоническая и отчасти колористическая. У Стравинского тональность принимает на себя конструктивную функцию и становится едва ли не главным формообразующим средством его музыки. Именно постоянство тоники, тонального уровня, своеобразной «тональной зоны» дает прочное конструктивное основание и музыкальной форме массовых сцен «Петрушки», и ряду эпизодов «Весны». Характерные для романтической музыки частые тональные смены, бесконечные модуляции, которые являются там средством активного музыкального движения, у Стравинского по существу отсутствуют. Динамическая напряженность, звуковая «наполненность» его диатоники достигается не посредством хроматического колорирования или функционального обострения тоновых отношений, а путем многообразных ладовых модификаций в рамках одной тональности. Яркий пример — весь первый раздел композиции 1-й картины «Петрушки», где тональность *ре* насыщена внутренними ладовыми попевками, образующимися на разных отрезках ладово-многосоставного диатонического звукоряда тональности *ре*. Следующий этап внутренней динамизации тональной конструкции — «Весна», с ее новым типом «комплексной тональности», обладающей не только единством мажорных и минорных предпосылок и многообразием диатонических ладовых наклонов, но и «сложным» объединением натуральной и «альтерированной» тоники (см. главу о «Весне»).

Итак, все вышеизложенное дает, как нам кажется, достаточно оснований для того, чтобы подтвердить наш исходный тезис: главный, объединяющий, стилистовый признак музыки ранних балетов следует искать в интонационно-динамической природе музыкального языка Стравинского.

Именно этой природой определяется и его новое слышание тембровых интонаций, и активизация ритмического начала в его музыке, и новая трактовка гармонии и тональности.

Музыкальные открытия Стравинского — тембровый контрапункт, полиритмия и политональность — с необходимостью убеждает нас в том, что ранние балеты демонстрируют принципиально новый тип музыкального мышления, к которому более всего подходит определение — *полифонический*.

Его музыкально-технологическая база все в той же интонационно-динамической природе музыкальной речи композитора. Вместе с тем, новый полифонический тип мышления имеет и более глубокие корни в самом эстетическом мировоззрении Стравинского.

В анализах отдельных сцен «Петрушки» и начальной прелюдии «Весны священной» мы пытались проследить рождение новой музыкальной формы, в которой как бы возрождается понятие «симфонии» в ее первоначальном этимологическом значении, как согласованного созвучания самых разнохарактерных художественных элементов. Принцип единовременного контраста, множественности в единстве составляет эстетическую основу и «уличной симфонии» «Петрушки», и пространственного симфонизма Вступления к «Весне».

Несмотря на то, что в отличие от своего младшего современника — С. Прокофьева — Стравинский не создал в своих балетах оригинального мелодического тематизма, его музыка тем не менее чрезвычайно обновила и обогатила интонационный язык своей эпохи.

Бесспорная заслуга Стравинского состоит в том, что он открыл и реализовал огромные неиспользованные интонационно-выразительные возможности тех средств музыки, которые до него играли исключительно вспомогательную роль.

Именно со времен «Петрушки» и «Весны» прочно вошли в музыкальный обиход самостоятельные понятия «образного ритма», и «персонализации тембров». И об этом очень важно помнить, когда мы в ряде случаев пытаемся отделить технические приемы стилистики Стравинского от породившей их эстетики композитора и образного содержания его музыки.

Ранние балеты Стравинского, и прежде всего «Весна», оказали огромное и непосредственное воздействие на музыкальную культуру первой четверти XX века. Редкий композитор в те времена не испытывал на себе влияние этой музыки.

Сколь бы критически ни был настроен молодой Прокофьев к собственно музыкальному содержанию «Петрушки», и он не избежал самого непосред-

ственного воздействия со стороны именно интонационного содержания этого произведения. Он оказался под явным обаянием музыкальных образов «Масленицы» и в своей Второй симфонии, и в отдельных эпизодах балета «Шут».

Идея персонализации голосов оркестра и тембровой драматургии нашла самобытное преломление в симфонизме Шостаковича. Достаточно вспомнить его юношескую Симфонию с характерным использованием тембровых интонаций рояля. Впрочем, воздействие приемов музыкальной стилистики Стравинского сказалось на творчестве Шостаковича в значительно более опосредованных формах, чем у Прокофьева. Так, например, приемы остро-забавного претворения бытовых интонаций в музыке Стравинского, эта своего рода «эстетизация» банального («Петрушка», «Маленькая сюита» и другие), получают развитие и у Шостаковича (см. например, его фортепьянные прелюдии). Но Шостакович добивается этим приемом совершенно иных образно-смысловых результатов. Гротескное преломление банального в музыке Шостаковича зачастую приобретает трагическую окраску (оперы).

Влияние Стравинского на старшее поколение русских советских композиторов хронологически падает на 1920-е и начало 1930-х годов. Затем, как известно, наступил многолетний (более 20-ти лет) период почти полного забвения его музыки. Последнее десятилетие принесло с собой возрождение интереса к русскому искусству начала века в целом и к творчеству Стравинского «русского периода» в частности. Возобновление его балетов на сценах Москвы и Ленинграда, исполнение его «русских» сочинений в концертах и по радио, по-видимому, способствовало тому, что и нынешнее молодое поколение советских композиторов также оказалось под обаянием именно «русских» произведений Стравинского. В центре внимания — по-прежнему темброво-характеристическая линия ранних балетов, но одновременно с этим молодые композиторы по-своему наследуют и новый подход Стравинского к использованию фольклора. Об этом красноречиво свидетельствует и творчество Р. Щедрина, и «Песни русской вольницы» С. Слонимского.

Спустя полвека после своего появления на свет балеты Стравинского живут в советской современности, питая собой неумирающую, постоянно обновляемую «традицию Стравинского». И тот пылкий и неослабный интерес, с которым каждое новое поколение музыкантов и любителей знакомится с этими произведениями еще раз убеждает нас в том, что «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» — не только одна из блестящих страниц в истории нашей отечественной культуры, но и вечно живое наследие русской музыкальной классики XX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

ДОКУМЕНТЫ, МАТЕРИАЛЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

- Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.
 Бенуа А. Жизнь художника. Воспоминания, т. 2. Нью-Йорк, 1955.
 Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета, т. 2. Л., 1939.
 Буттинг М. История музыки, пережитая мной. М., 1959.
 Глазунов А. Письмо к К. Н. Игумнову от 17 апреля 1926 г.— В кн.: «А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания». М., 1958, стр. 37.
 Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937.
 Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л., 1964.
 Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.
 Метнер Н. Письмо к С. В. Рахманинову от 28 мая 1924 г.— «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 76—77.
 Мясковский Н. Собрание материалов в двух томах, т. 2. М., 1964.
 Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961.
 Прокофьев С. Статьи и материалы. М., 1962.
 Пуленк Ф. Прокофьев, как мы его знали. [О Стравинском в связи с Прокофьевым].— «Советская музыка», 1964, № 11, стр. 70—72.
 Равель в зеркале своих писем. Л., 1962.
 Роллан Р. О Стравинском. (Из дневников военных лет).— «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 59—61.
 Стравинский И. Что я хотел выразить в «Весне священной».— «Музыка», 1913, № 141, стр. 489—491.
 Стравинский И. Игорь Стравинский про себе.— «Музыка», 1925, № 2, стр. 80—82.
 Стравинский о России, музыкантах и музыке.— «Америка», 1963, № 76, стр. 25—28.
 Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.—М., 1963.
 Стравинский И. Письмо к В. Г. Каратыгину от 13 января 1912 г.— В сб.: В. Г. Каратыгин. Статьи и материалы. Приложение. Л., 1927, стр. 232.
 Стравинский И. Отрывки из писем к Н. А. Римскому-Корсакову.— В кн.: П. А. Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни». Приложение. М., 1935, стр. 342—343.
 Письма И. Ф. Стравинского к А. Н. Бенуа.— Гос. Русский музей. Ленинград. Отдел рукописей. Архив А. Н. Бенуа, № 137, ед. хр. 1585, 1586, 1587.
 Письма И. Ф. Стравинского Н. К. Рериху. (1910—1912).— «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 57—63.
 Письма И. Ф. Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову. Ленинград. Институт театра, музыки и кинематографии. Рукописный отдел. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. В. 8, разд. VII, ед. хр. 532.

- Письма И. Ф. Стравинского к матери, А. К. Стравинской. Ленинград. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Рукописный отдел. Архив: Ф. И. Стравинского, № 746, оп. 1, ед. хр. 83.
 Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л., 1963.
 Benois A. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1941.
 Grigoriev S. The Diaghilev ballet 1909—1929. London, 1953.
 Karsavina T. Theatre street. The reminiscences of Tamara Karsavina. London, 1930.
 Sokolova L. Dancing for Diaghilev. The memories of Lidia Sokolova. London, 1960.
 Lieven P. The birth of ballet-Russes. London, 1956.
 Stravinsky I. Poetique musicale. Paris, 1946.
 Stravinsky I. Antworten auf 35 Fragen. Igor Stravinsky. Leben und Werk von ihm. Selbst. Zürich — Mainz. 1957.
 Stravinsky I. and Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. New York, 1959.
 Stravinsky I. and Craft R. Memories and commentaries. London, 1959—1960.
 Stravinsky I. and Craft R. Expositions and developments. New York, 1962.
 Stravinsky I. and Craft R. Dialogues and a Diary. New York, 1963.

ЛИТЕРАТУРА О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ СТРАВИНСКОГО

Общие работы

- Альшванг А. Идеальный путь Стравинского. Избранные статьи. М., 1959, стр. 286—303.
 Альшванг А. Игорь Стравинский (1937). Избранные сочинения в двух томах, т. 1. М., 1964, стр. 277—299.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих.— «Музыка», 1914, № 203, стр. 629—636.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Соблазны и преодоления.— «Мелос». Кн. 1. СПб., 1917, стр. 3—27.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Предвосхищение будущего [Творчество Стравинского, Скрябина и Прокофьева].— «Жизнь искусства», 31 октября 1918 г.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Концерты музыкального отдела. [В программе — произведения Лядова и Стравинского]. «Жизнь искусства», 30 сентября 1919 г.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). И. Ф. Стравинский. Критико-биографический очерк. Пг., 1921.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Вопросы музыкальной современности. «Красная газета» (вечерний выпуск) 20 ноября 1924 г.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Игорь Стравинский. «Красная газета» (вечерний выпуск), 14 февраля 1925 г.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Прокофьев, Стравинский. «Красная газета» (вечерний выпуск), 13 мая 1925 г.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Стравинский. Академические симфонические концерты. Сезон 1922—1923. Пг., 1923.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Игорь Стравинский и его балеты. В кн.: «Симфонические этюды». Пг., 1922, стр. 293—321.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Игорь Стравинский. В кн.: «Игорь Стравинский и его балет „Пульчинелла“». Л., 1926, стр. 11—60.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Книга о Стравинском. Л., 1929.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930.
 Богданов-Березовский В. Игорь Стравинский и его «Хроника».— В кн.: И. Стравинский. «Хроника моей жизни». Л., 1963.

Вайнкоп Ю. Игорь Стравинский. Л., 1927.
 Воздев А. Импрессионизм и балет. [О Фокине и Стравинском].— «Жизнь искусства», 1922, № 13, стр. 7—8.
 Добровольская Г. Два балета Стравинского-Фокина. В кн.: «„Жар-птица“ и „Петрушка“ И. Стравинского». Под ред. Ю. Слонимского. Л., 1966, стр. 16—28.
 Исламей. Филармония. [О Стравинском в связи с «Петрушкой»].— «Жизнь искусства», 1924, № 2, стр. 10—11.
 Исламей. Революционер или король? [По поводу статей о Стравинском Иг. Глебова и Л. Сабанеева].— «Жизнь искусства», 1926, № 14, стр. 7—8.
 Каратыгин В. Молодые русские композиторы. [Скрябин, Стравинский, Прокофьев].— «Аполлон», 1910, № 12, стр. 30—42.
 Каратыгин В. Новейшие течения в русской музыке. [Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Мясковский и др.].— «Северные записки», 1915, февраль, стр. 99—109.
 Каратыгин В. Седьмой абонементный концерт А. Зилоти. [Сравнение музыкального языка Прокофьева и Стравинского].— «Музыкальный современник», 1916, вып. 15, стр. 3—7.
 Келдыш Ю. И. Ф. Стравинский и музыкальный модернизм. В кн.: «История русской музыки». М., 1954, т. 3, стр. 481—501.
 Келдыш Ю. Балет «Агон», и «новый этап» Стравинского.— «Советская музыка», 1960, № 8, стр. 166—179.
 Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1917.
 Онеггер А. Стравинский — музыкант-профессионал.— В кн.: «Я композитор». Л., 1963, стр. 175—180.
 Онеггер А. Царь Игорь. Там же, стр. 180—182.
 Сабанеев Л. Концерт из произведений Стравинского.— «Голос Москвы», 23 августа, 1912 г.
 Светлов В. Современный балет. СПб., 1911.
 Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского.— «Аполлон», 1915, № 1, стр. 46—57.
 Тютчев Б. Игорь Стравинский.— «Русская музыкальная газета», 1913, № 3, стлб. 71—78.
 Флорестан (В. Держановский). Игорь Стравинский. (К сегодняшнему концерту).— «Утро России», 22 августа 1912 г.
 Флорестан (В. Держановский). Еще о Стравинском (XVI концерт Сараджева в Народном доме).— «Утро России», 24 августа 1912 г.
 Холопова В. Внимание ритму! [Прокофьев, Барток, Стравинский].— «Советская музыка», 1964, № 7, стр. 16.
 Шимановский К. Игорь Стравинский. В кн.: Избранные статьи и письма. М., 1963, стр. 44—47.
 Ярустовский Б. Черты стиля Стравинского.— «Советская музыка», 1962, № 9, стр. 21—23.
 Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963.
 Copland A. Our new musik. New York — London, 1941.
 Erhardt L. Balety Igora Strawinskiego. Warszawa, 1964.
 Fredrickson L.-T. Stravinsky's instrumentation. A study of his orchestral techniques. University of Illinois, 1960.
 Siohan R. Stravinsky. Paris, 1959.
 Vlad R. Stravinsky. New York, 1960.

Ранние сочинения

Б — м. (Бертрам). Концерты в Петрограде (Симфония Иг. Стравинского). «Русская музыкальная газета», 1914, № 50, стлб. 948—950.
 Г. Т. Вечер «Музыкальных новостей» (О первом исполнении Симфонии и сюиты «Фавн и Пастушка»).— «Речь», 25 января 1908 г.

Курдюмов Ю. Придворный оркестр. [О первом исполнении Симфонии и сюиты «Фавн и Пастушка»].— «Петербургский листок», 24 января 1908 г.
 Мясковский Н. Симфония И. Стравинского.— «Музыка», 1912, № 91, стр. 695—703.
 Гр. Пр. (Прокофьев). Театр и музыка. [Рецензия на концерт Сараджева. В программе: «Фейерверк», «Симфония», «Фавн и Пастушка», «Жар-птица»].— «Русские ведомости», 24 августа 1912 г.
 21 оркестровое собрание «Музыкальных новостей». [Симфония и «Фавн и Пастушка»].— «Столичная почта», 25 января 1908 г.
 Опера и концерты. [Рецензия на Симфонию и сюиту «Фавн и Пастушка»].— «Русская музыкальная газета», 1908, № 5, стлб. 129—130.
 Среди печати. [Отзывы московской критики о концерте Сараджева из произведений Стравинского «Фейерверк», Симфония, «Фавн и Пастушка», «Жар-птица»].— «Музыка», 1912, № 92, стр. 712—722.
 Хроника. С.-Петербург. Концерты. [«Фавн и Пастушка»].— «Русская музыкальная газета», 1908, № 8—9, стлб. 213—214.

«Жар-птица»

Асафьев Б. (Игорь Глебов). «Жар-птица», балет. Пг., 1921.
 Асафьев Б. (Игорь Глебов). «Жар-птица».— «Жизнь искусства», 4 октября 1921 г.
 Бенца А. Русские спектакли в Париже. [«Жар-птица»].— «Речь», 18 июля 1910 г.
 Бенца А. Музыка в Петербурге. [О первом исполнении сюиты из балета «Жар-птица» Стравинского].— «Аполлон», 1910, № 12, стр. 31—34.
 К. (Каратыгин В.). По концертам. [Рецензия на первое исполнение сюиты «Жар-птица» в концерте А. Зилоти].— «Отклики художественной жизни», 1910, № 4, стлб. 156—162.
 Лешков Д. «Жар-птица». [О премьере балета в Ленинградском Большом оперном театре].— «Жизнь искусства», 18 октября 1921 г.
 Н. М. (Мясковский Н.) И. Стравинский. Сюита из сказки-балета «Жар-птица» для оркестра. [Нотографическая заметка].— «Музыка», 1912, № 78, стр. 468—469.

«Петрушка»

Альшванг А. Балет «Петрушка» Стравинского. Избранные сочинения в двух томах, т. 1. М., 1964, стр. 300—409.
 Бенца А. Художественные письма. [О премьере «Петрушки» в Париже].— «Речь», 4 августа 1911 г.
 Владимирская А. Вечер одноактных балетов. [Возобновление «Петрушки» в Малом оперном театре в Ленинграде].— «Театр», 1961, № 11, стр. 124—125.
 Кальвокоресси М. Музыка в Париже. [«Петрушка»].— «Музыка», 1911, № 33, стр. 685—691.
 Каратыгин В. Седьмой концерт Русевидского. [Рецензия на исполнение отрывков из балета «Петрушка»].— «Речь», 21 января 1913 г.
 Кашкин Н. «Петрушка». Потешные сцены в 4-х картинах Игоря Стравинского и Александра Бенца.— «Русское слово», 20 января 1915 г.
 Мартынов И. «Петрушка» Стравинского. М., 1941.
 Мясковский Н. «Петрушка», балет Иг. Стравинского.— «Музыка», 1912, № 59, стр. 72—75.
 Роголь-Левинский Д. Предисловие к партитуре «Петрушка». М., 1962.
 Тугендхольд Я. Итоги сезона. [О «Петрушке» Стравинского].— «Аполлон», 1911, № 6, стр. 65—74.
 Яковлев И. Русский балет в Шатле — «Новое время», 5 июня 1911 г.

«Весна священная»

- Асафьев Б. (Игорь Глебов). «Весна священная» Стравинского. — «Красная газета» (вечерний выпуск), 20 марта 1926 г.
- Боганова Т. В живом звучании. [«Весна священная»]. — «Советская культура», 29 сентября 1962 г.
- Браудо Евг. Концерты («Весна священная» Стравинского в исполнении ГАБТ и дирижера Фрица Стидри). — «Музыка и Революция», 1926, № 4, стр. 32.
- Вершинина И. Встреча с «Весной священной». — «Литературная газета», 4 октября 1962 г.
- Волконский С. Русский балет в Париже. 1913—1914 («Священная весна» и «Фавн»). — В кн.: «Отклики театра». Пг. 1914, стр. 42—62.
- Ильяшенко С. О «Весне священной» И. Стравинского. [Постановка Нижинского в Лондоне]. — «Русская музыкальная газета», 1914, № 6, стлб. 153—158.
- Ив. Ио[анов]. «Весна священная» (по концертам). — «Искусство театра», 1926, № 14, 6 апреля.
- Каратыгин В. 7-й концерт Кусевицкого. [Краткое сообщение о первом исполнении «Весны священной»]. — «Речь», 14 февраля 1914 г.
- Каратыгин В. «Весна священная». — «Речь», 16 февраля 1914 г.
- Костылев В. Наше искусство в Париже. [Премьера «Весны священной»]. — «Русская молва», 25 мая 1913 г.
- Крылова С. «Весна священная» Стравинского. — «Музыка и Октябрь», 1926, № 3, стр. 18—19.
- Левинсон А. Русский балет в Париже. [О премьере «Весны священной»]. — «Речь», 3 июня 1913 г.
- Луначарский А. Русские спектакли в Париже. [Рецензия на «Весну священную»]. В кн.: «В мире музыки». М., 1958, стр. 241—246.
- Минский Н. «Праздник Весны» (письмо из Парижа). — «Утро России», 30 мая 1913 г.
- Русская музыка за границей. [Сообщение о парижской премьере «Весны священной»]. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 24—25, стлб. 573—574.
- Мяковский Н. О «Весне священной» Иг. Стравинского. — «Музыка», 1914, № 167, стр. 106—112.
- Пани К. Русский сезон в Париже. [«Весна священная» в постановке Нижинского]. — «Маски», 1912—1913, № 7—8, стр. 58—75.
- Русская музыка за границей. [Английская пресса о «Весне священной»]. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 36, стлб. 756.
- Светлов В. Русский сезон в Париже. «Священная весна». — «Петербургская газета», 24 мая 1913 г.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- И. Ф. Стравинский. Кларин, сентябрь 1910 г. Фотография. Ленинград. Институт театра, музыки и кинематографии. Отдел рукописей. Публикуется впервые
- П. Пикассо. Игорь Стравинский. 1920 г. Рисунок. Лос-Анжелос. Собрание И. Ф. Стравинского
- Ж.-Э. Бланш. Портрет Игоря Стравинского. 1918 г. Париж. Национальный музей современного искусства
- П. Гончаров. Иван-царевич и Жар-птица. Автолитография. Воспроизведено в кн.: И. Иванов. «М. М. Фокин». Пг., 1923
- А. Марти. Карсавина — Жар-птица. 1911 г. Рисунок
- Ж. Барбье. Тамара Карсавина — Жар-птица. 1914 г. Воспроизведено в кн.: Album dedie a Tamar Karsavina par George Barbier et Jean-Louis Vudoyor. Paris, 1914.
- Л. Бакст. Царевич. Эскиз костюма к балету «Жар-птица» (1917—1920 гг.). Воспроизведено в кн.: A. Levinson. The story of Leon Bakst's life. Berlin, 1922
- П. Гончаров. Арап, Балерина и Петрушка. Автолитография. Воспроизведено в кн.: И. Иванов. «М. М. Фокин». Пг., 1923
- А. Бенуа. Игорь Стравинский, играющий «Петрушку» в отеле Констанца. Рим. 1911 г. Рисунок. Лос-Анжелос. Собрание И. Ф. Стравинского
- А. Бенуа. Петрушка. Эскиз костюма к балету «Петрушка». 1911 г. Акварель. Ленинград. Частное собрание. Публикуется впервые
- А. Бенуа. Балерина. Эскиз костюма к балету «Петрушка». 1911 г. Акварель. Воспроизведено в кн.: В. Светлов. «Современный балет». СПб., 1911
- Ж. Барбье. Арап, Балерина и Петрушка. 1914 г. Воспроизведено в кн.: Album dedie a Tamar Karsavina par George Barbier et Jean-Louis Vudoyor. Paris, 1914
- В. Гросс. Пляски щеголов. 1913 г. Рисунок. Воспроизведено в журнале «Montjoie», Париж, 1914, № 1—2
- Ж. Кокто. Стравинский исполняет «Весну священную». Париж. 1913 г. Рисунок
- В. Гросс. Вешние хороводы. 1913. Воспроизведено в журнале «Montjoie», Париж, 1914, № 1—2
- Н. Рерих. Парень. Эскиз костюма к балету «Весна священная» (1910—1912 гг.). Акварель, белла. Москва. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

В. Гросс. Вешние хороводы. 1913 г. Рисунок. Воспроизведено в журнале «Montjoie», Париж, 1914, № 1—2	181
Н. Рерих. Старцы. Эскиз декорации 2-й картины балета «Весна священная». Ленинград. Гос. Русский музей, Фототека	183
В. Гросс. Великая священная пляска. Избранница. 1913 г. Рисунок. Воспроизведено в журнале «Montjoie», Париж, 1914, № 1—2.	195

Цветные вклейки

Л. Бакст. Жар-птица. Эскиз костюма к балету «Жар-птица» (1917—1920?). Воспроизведено в кн.: А. Levinson. The story of Leon Bakst's life. Berlin, 1922.	32
А. Бенуа. Арап. Эскиз костюма к балету «Петрушка». 1911 г. Акварель, бронза, серебро. Ленинград. Гос. Русский музей	128
Н. Рерих. Девушка. Эскиз костюма ко 2-й картине балета «Весна священная». Акварель, белла. Москва. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Публикуется впервые	172

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
ВВЕДЕНИЕ	11
«ЖАР-ПТИЦА»	29
«ПЕТРУШКА»	87
«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»	185
ОБ ИНТОНАЦИОННО-ДИНАМИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКИ СТРАВИНСКОГО	199
Библиография	216
Список иллюстраций	221

Ирина Яковлевна Вершинина

РАННИЕ БАЛЕТЫ СТРАВИНСКОГО

•

Редактор издательства *Т. Д. Венедиктова*

Художник *С. А. Литвак*

Технический редактор *Ю. В. Рымина*

Корректор *Б. И. Рывин*

•

Сдано в набор 28/IV 1967 г.

Подписано к печати 6/X 1967 г.

Формат 70 × 90^{1/16}. Бумага № 1. Т-13796

Усл. печ. л. 16,96. Уч. изд. л. 14,8

Тираж 7000 экз. Тип. зак. 2742

Цена 1 р.

Издательство «Наука»

Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

РАННИЕ БАЛЕТЫ СТРАВИНСКОГО

И. Я. Вершинина

