



А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 782.91

К 100-летию «Весны священной»

## У ИСТОКОВ XX ВЕКА

Знаменитый балет Игоря Стравинского, впервые увидевший свет в 1913 году, явился невероятно мощным прорывом в категорически новую звуковую реальность. В ней были зафиксированы истоки того исторического времени, в котором мы пребываем до сих пор. Вот откуда у Стравинского той поры такое влечение к корням бытия, к изначальному, первозданному, к раскрытию вся-

кого рода первичных побуждений и реакций.

Остановимся на выяснении именно этой стороны музыкального мира «Весны священной», для чего выделим три фактора, столь важных для данной партитуры: микропроцессы, стихийность и «язычество», которое в свою очередь, репрезентируется через такие качества, как обрядовость, пантеизм и архаика.

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

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б. Асафьев удачно сравнивал с «клетками» [1, с. 63] и значение которых столь велико, что они превращаются «в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского» [3, с. 200]. Далее в силу вступает непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа. Следующий уровень – взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень.

Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайший образец находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения – эпизоды внутри отдельной сцены (скажем, в разделе цифр 72–74 от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с цифры 75) и целые сцены (реприза первого

Вступления построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям»).

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

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

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

Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ирреально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами

и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажоро-минорной терции у засурдиненных труб).

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

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали – непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2–3 такта – и это при темпе *Presto!*). По вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до соединения в одновременности множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причём многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

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

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

И если при этом возникает шумный, разношёрстный, неопишимо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено

в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяются в общей сложности 17 линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

В сущности здесь зарождается алеаторика, о чём писал Ю. Холопов, аргументируя это тем, что «*остинатные пассажи в отдельных голосах представляют собой повторения избранных рисунков с изменением временных соотношений между ними*» [6, с. 92]. Добавим любопытную деталь: в переложении для фортепиано автор позволяет себе смещать фоновые фигуры на такт, как бы предусматривая возможность алеаторического исполнения формул-квадратов. В целом, благодаря сознательно выстроенной звуковой кутерьме и неразберихе, композитору удалось создать уникальную картину хаоса первозданной природы, многоликого и нестройного хора её голосов.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобожденной, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения. В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия, однако они либо срастаются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подчёркнута разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

Мысленному взору И. Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н. Рерих, С. Дягилев, В. Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рериху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б. Асафьев настойчиво отмечал «*стихийные проявления первобытных инстинктов*», «*впечатление первобытной силы*», «*языческое действо*» [1, с. 47, 49, 71]. Всё это справедливо, однако с учётом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корне-

выми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, находящейся у истоков, только начинавшей свой путь и как бы проходившей стадию *язычества*. Обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

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

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

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий, где своеобычие порождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка», цифры 64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» – сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство. Вряд ли случайно вспоминалось Б. Асафьеву: «Когда впервые исполнялась вещь мистерия Стравинского, становилось жутко от пронизывающего соприкосновения с сокрытой от ока людского таинственной работой стихийных “сил потайных”» [2, с. 38].

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиеватым-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонов производит впечатление заговаривания. Важнейшим фактором магической ритуальности является остигатная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже

единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз). По-своему кудесничают странные, «чудны́е» форшлагги, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации – так, в эпизоде цифр 5–6 у гобоя, а затем английского рожка встречаются сразу четыре вида форшлаггов (помимо секундовых – скачками на терцию и кварту, а также двойной *cis – fis – e* или *f – b – g*).

В том же эпизоде применяется и концентрация другого рода: одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы» – помимо попевки с форшлагами у английского рожка, это тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции, репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*, мерцающее колыхание сложных квартовых структур и, кроме того, всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные *arpeggiati*, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов (при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами). Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям, и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности, отчётливее всего в специфических обрядах воинственных приготовлений. Один из вариантов – в характере шествия – с наибольшей полнотой и впечатляющей силой развёрнут в «Действие старцев – человеческих протцев», где на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) идёт неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в цифре 133 до «обезумевших» трелей вопления в цифре 134).

Другой составной частью «язычества» является пантеизм, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: «На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землёй» [5, с. 470]. Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений.

В. Каратыгину казалось, что музыка этого балета «хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов» [4, с. 159].

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания – первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью». Этому служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (ц. 48, 56) звучит трёхоктавная трель флейт (в ц. 56 – флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо регистрового разброса, композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные приёмы – благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, рождается иллюзия звучаний, исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» – это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее, по замыслу композитора, как «рой дудок весенних» [5, с. 470], – настоящее царство «деревя», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (своего рода пронзительный рожок). Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность (прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота).

Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пересвисту, гомону, клёкоту (их особенно много в первом Вступлении). Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности – это, конечно, тембры высоких деревянных духовых и прежде всего флейты во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлагги и морденты, причудливые фиоритурсы, фигуративные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музы-

кальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой природе, находящейся у истоков новой эпохи. Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи.

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

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через «грубые, неотёсанные массивы звучаний» [1, с. 49], через диссонансирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую несогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и интональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец – через систему диковато-причудливых форшлаггов (скачковых, двойных).

Рассмотренные выше смысловые ориентиры «Весны священной» были чрезвычайно знаменательны именно в отношении начальной фазы восходившей тогда новой исторической эпохи. Рождался и стремительно формировался принципиально иной тип человеческой природы, и это, выражаясь пушкинской строкой, «племя младое, незнакомое» резко отличалось по своему духу от тех поколений, которые представляли сходящую со сцены истории классико-романтическую эпоху. Проходивший в начале XX века бурный процесс вытеснения былых представлений, категорическая переоценка этических и эстетических постулатов потребовали обращения к глубинным залежам архетипической памяти. Партитура балета Игоря Стравинского реализовала такую потребность как никакое другое музыкальное творение данного этапа – реализовала с необычайной силой выразительности и с несравненным размахом художественного фанатизма. И если охватить единым взором всё огромное наследие композитора, то, вероятно, придётся признать, что главное его историческое предназначение состояло именно в создании «Весны священной».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б. В. О балете. Л.: Музыка, 1974. 295 с.
3. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М.: Музыка, 1967. 221 с.
4. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. 351 с.
5. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. 528 с.
6. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Kniga o Stravinskom* [A Book on Stravinsky]. Leningrad: *Muzyka* Press, 1977. 280 p.
2. Asaf'ev B. V. *O balete* [On Ballet]. Leningrad: *Muzyka* Press, 1974. 295 p.
3. Verшинina I. Ya. *Rannie balety Stravinskogo* [Stravinsky's Early Ballets]. Moscow *Muzyka* Press, 1967. 221 p.
4. Karatygin V. G. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow; Leningrad: *Muzyka* Press, 1965. 351 p.
5. Stravinskiy I. F. *Stat'i i materialy* [Articles and Materials]. Moscow: *Sovetsky Kompozitor* Press, 1973. 528 p.
6. Kholopov Yu. N. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Sketches of Contemporary Harmony]. Moscow: *Muzyka* Press, 1974. 287 p.

У истоков XX века  
(к 100-летию «Весны священной»)

Знаменитый балет Игоря Стравинского «Весна священная», впервые увидевший свет в 1913 году, трактуется автором статьи как мощный прорыв в принципиально новую звуковую реальность. В ней были зафиксированы истоки исторического времени, в котором мы пребываем до сих пор. Отсюда у Стравинского той поры такое влечение к корням бытия, что нашло прямое выражение по трём направлениям. Интонационной базой микропроцессов становится фонд предельно кратких, элементарных полевков и особого рода мотивная техника, отточенная до изощрённости работы над ними. Обращение к микроструктурам позволило запечатлеть жизнь

подсознания, сотканную из инстинктов и первичных ощущений. Стихийность в «Весне священной» являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры. Она раскрывается в формах брожения жизненных сил и взрыва раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка. В балете воплощаются глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корневыми, извечно-первородными формами существования. «Язычество» репрезентируется через такие качества, как обрядовость, пантеизм и архаика.

**Ключевые слова:** Игорь Стравинский, русский балет, «Весна священная»

At the Source of the 20th Century  
(Towards the Centennial of “The Rite of Spring”)

Stravinsky's famous ballet “The Rite of Spring,” which first saw light in 1913, is interpreted by the author as a powerful breakthrough into a principally new sound world. In it the origins of the historical time in which we live up to the present were fixated. Hence is the aspiration of Stravinsky at that period towards the roots of existence, which was expressed directly in three directions. The intonation foundation of the micro-processes is represented by the stock of extremely short, elementary melodic turns and a special motivic technique polished at a highly sophisticated level of elaboration of motives. The composer's turn towards microstructures made it possible to imprint the life of the subconscious woven out of instincts

and primary sensations. The elemental quality in “The Rite of Spring” reveals by itself a force coming from the depths of nature and human characteristics. It manifests itself in the forms of fermentations of living energies and an outburst of uninhibited energy not fettered by control of reason. The ballet demonstrates the embodiments of the profound traits of the human being from the early 20th century, connecting him with the root eternal, primeval forms of existence. The “pagan” qualities are represented by such qualities as depictions of ritualism, pantheism and archaic character.

**Keywords:** Igor Stravinsky, Russian ballet, “The Rite of Spring”

**Демченко Александр Иванович**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
E-mail: alexdem43@mail.ru  
Саратовская государственная  
консерватория им. Л. В. Собинова  
Российская Федерация, 410012 Саратов

**Alexander I. Demchenko**

Doctor of Arts,  
Professor at the Music History Department  
E-mail: alexdem43@mail.ru  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory  
Russian Federation, 410012 Saratov

