

БАЕВА Алла Александровна

*bailamorena2007@rambler.ru*

Доктор искусствоведения, профессор  
Российского университета театрального  
искусства — ГИТИС, ведущий научный  
сотрудник Государственного института  
искусствознания

125009 Москва,  
пер. Малый Кисловский, д. 6

ALLA A. BAEVA

*bailamorena2007@rambler.ru*

Doctor of Fine Arts, Professor of Russian  
University of Theatre Arts (GITIS), Leading  
Researcher of State Institute of Art Studies

6 Maly Kislovsky Pereulok  
Moscow  
125009 RUSSIA

#### АННОТАЦИЯ

##### «Весна священная»: штрихи к портрету Стравинского-режиссера

В статье феномен «Весны священной» рассматривается в пространстве театра И. Стравинского, в параллелях и пересечениях с другими музыкально-сценическими произведениями композитора с точки зрения их режиссерской направленности. В том или ином аспекте режиссерские намерения композитора обнаруживаются практически на всех этапах работы — в сценарии и либретто, в драматургии, в решении отдельных мизансцен, в выборе средств музыкальной выразительности, а также в разного рода пояснениях, содержащихся в литературном и эпистолярном наследии композитора.

*Ключевые слова:* Стравинский, музыкальный театр, композитор-режиссер

#### ABSTRACT

##### *The Rite of Spring*: Study for a Portrait of Stravinsky as Stage Director

The article examines the phenomenon of *The Rite of Spring* through the space of Stravinsky's theatre, parallels being drawn with the composer's other musical stage works analyzed in terms of their stage production. Stravinsky's intentions as a stage director can be spotted on almost all levels of his work — in the script and libretto, in the dramatic concept, in particular mise-en-scène treatment, in the selection of means of musical expressiveness, in explanations of various kinds existent in the composer's literary and epistolary heritage.

*Keywords:* Stravinsky, musical theatre, composer as stage director

**Алла Баева**

## «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ СТРАВИНСКОГО-РЕЖИССЕРА

Композитор-режиссер — словосочетание, вошедшее в обиход музыкального театра XX века. Интерес с этой точки зрения представляет деятельность И. Стравинского. Современники почти сразу же отметили театральность его мышления. «Есть композиторы, которые мыслят музыку не в чисто музыкальном смысле, а представляют ее себе театрально... К их числу принадлежит Стравинский», — писал музыкальный критик А. Канкарович ([9, 680] разрядка моя. — А. Б.). Приведем еще одно высказывание — из письма А. Бенуа к И. Стравинскому от 1914 года (написано в период их совместной работы над постановкой «Соловья»): «я убедился в том, что, слушая твою музыку, <...> я вижу каждую ноту» ([там же], разрядка А. Бенуа).

В продолжавшемся более полувека диалоге выдающегося русского мастера с музыкальным театром достаточно отчетливо проступают две, на первый взгляд, взаимоисключающие тенденции. Одна определяется абсолютизацией музыкального начала. «Музыка важнее действия» [7, 432]; «большая часть моих сценических произведений задумана и написана прежде всего как музыкальное целое, не зависящее от сценического действия», — заявляет композитор [там же, 411]<sup>1</sup>. Другая же тенденция связана с поиском каждый раз нового сценического облика для своих сочинений. Прежде всего это касается сочинений микст, в авторских подзаголовках которых раскрываются, по сути, режиссерские намерения композитора. Так, относительно триады швейцарского периода, в частности «Солдата», Стравинский пишет: «Мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия» [10, 81]. В подобном ключе композитор представлял и постановку «Свадебки», в которой «весь коллектив музыкантов и танцовщиков как равноправных участников должен присутствовать на сцене». И при этом

<sup>1</sup> Эти и другие высказывания Стравинского, касающиеся отношений в его искусстве между музыкальными и драматическими компонентами, хотя и приобретают порой полемически заостренный характер, тем не менее утверждают приоритетность музыки в сложении целого. Так, в связи с постановками «Весны священной» Стравинский пишет в Хронике: «...музыка не может удовлетвориться простым соединением и требует от хореографии органического соответствия своему масштабу» [10, 71].

замечал, что «перемены обстановки <...> создаются исключительно музыкой» [5, 168]. Примат музыкального начала явственно обозначился в «Весне священной», где именно музыка стала двигателем танцевально-хореографического действия. «Культе музыки, связанной со зрелищем», — писал В. Каратыгин по поводу первых исполнений «Весны священной» в Москве и Петербурге в концертах С. Кусевицкого 1914 года [9, 179]. Заметим также, что в начале семидесятых годов прошлого столетия, анализируя различные материалы, связанные с деятельностью Стравинского периода его работы над третьим балетом, Б. Ярустовский подчеркивал: «композитор, сочиняя музыку, представлял себе действие <...>» ([12, 173], разрядка автора).

Принимая активное участие в создании сценария и либретто своих музыкально-сценических произведений, Стравинский, обычно, как композитор-режиссер, одновременно разрабатывает их целостную музыкально-театральную концепцию. В частности, о «Царе Эдипе» он говорил, что «начал представлять себе постановку тотчас же, когда принялся сочинять музыку» [5, 178]. Это нашло отражение и в переписке с Кокто, и в предисловии к клавиру, и в воспоминаниях-размышлениях об опере-оратории в «Хронике», в «Диалогах» с Р. Крафтом, в интервью. Но, быть может, прежде всего — в самой музыке, которая, как говорил Стравинский, хотя и «внушена трагедией Софокла», но «идет дальше слов». Мифологический сюжет давал композитору возможность воплощения вечных начал в устойчивой системе символов, способствующих своеобразной вербализации и визуализации музыкального текста в аспекте эмблематики барокко, репрезентации текста трагедии средствами музыкальной риторики<sup>2</sup>.

«Я слышу и вижу музыку», — неоднократно говорил композитор, не скрывая также роли зрительных впечатлений, внемузыкальных ассоциаций, нередко служивших ему импульсом к написанию того или иного сочинения — будь то оперы, балеты или сочинения микст. Зримое в процессе написания того или иного сочинения как бы перетекало в слуховое, приобретало иное качество. Еще в 1914 году в беседе с Р. Ролланом Стравинский отмечал: «Я вдохновляюсь красками, чтобы писать музыку. Но когда она написана, она должна довольствоваться самой собой, у нее есть свои собственные оттенки» [6, 339]. Не случайно он постоянно искал жесты и ритмы, соответствующие именно «звуковой модуляции» [там же].

Режиссерская организация музыкального пространства прослеживается у Стравинского на многих уровнях: интонационном, ритмическом, фактурном, тембровом, структурном. Она проявляется и в использовании ремарок, подобных декорациям, в которых разворачивается действие, и в продуманных музыкально-сценических деталях композиции. Ассоциативность как режиссерский прием, опора на семантически значимые элементы музыкальной речи, будь то жанровые формулы, мелизматика, артикуляционные штрихи, динамические оттенки и другие выразительные

<sup>2</sup> «В соответствии с определенным планом сценического действия», по словам композитора, создавалась и музыка «Персефоны» [5, 197]. При этом музыка воспринималась Стравинским «исключительно как организующий фактор» [7, 108].

ресурсы музыки, — становятся во многом определяющими в процессе работы Стравинского над тем или иным опусом. Так, в «Персефоне», неоклассицистском аналоге «Весны священной», вводящий во вторую часть жанрово-ассоциативный звукообраз колыбельной воспринимается как символический переход из одного мира в другой (из царства живых в царство мертвых)<sup>3</sup>. В свою очередь, в «Царе Эдипе», с его идеей роковой предопределенности свершаемого, среди используемых композитором риторических фигур, выделим прежде всего фигуру *circulatio*. Образованная остиной триольной пульсацией малотерцового оборота, она составляет инвариантную основу произведения. В контексте целого данная фигура приобретает статус персоны судьбы и выступает в роли своего рода режиссера, который выстраивает «геометрию трагедии».

Вернемся, однако, к «Весне священной» — сочинению во многом рубежному. Режиссерская устремленность Стравинского в ходе работы над балетом впервые отчетливо проявляется в разных планах. Прежде всего, в хореографической экспликации, возникшей в процессе работы над спектаклем и образующей зрительный контрапункт музыкальным «движениям». Имеется в виду авторский четырехручный клавир 1913 года<sup>4</sup>. Небезынтересны также разного рода пояснения, которые содержатся непосредственно в Эскизной тетради 1911–1913 годов, в литературном и эпистолярном наследии. И, разумеется, в плане композиторской режиссуры внимания заслуживает собственно нотный текст, в котором используемые композитором средства выразительности содержат те или иные «режиссирующие посылки»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Среди мотивов-символов, олицетворяющих нисхождение в Аид — мир скорби, отметим образно-зримую последовательность спускающихся кварт в выровненном движении восьмых в медленном темпе. Появляясь в первой части, она вводит в заключительный раздел финала, в котором рисуется картина Вечности. В контексте целого этот звукообраз, вызывающий ассоциации с фигурой *catabasis*, создает эффект течения иллюзорно-сценического времени, способствуя философскому постижению происходящего.

<sup>4</sup> «Партитура содержит суть моего первоначального замысла хореографических движений и входящего в него необычного анализа ритмической структуры», — писал Стравинский [11, 93]. (Здесь и далее высказывания Стравинского, указания и комментарии в четырехручном клавире даются в переводе Э. Денисова.) И хотя Р. Крафт подвергает сомнению авторство Стравинского относительно пометок, содержащихся в клавире, тем не менее, они находят отражение непосредственно в музыке. Она же оказала воздействие на второй вариант сценографии Н. Рериха, над которой он работал в 1912 году. «Музыка Стравинского <...> производит сильное впечатление. Чувствуется в ней непосредственное общение с землей. При полном отсутствии этнографичности, она полная какого-то общего доисторического проникновения», — отмечал Рерих [1, 195]. (Напомним: первоначальные эскизы, как известно, возникли еще в 1910 году, когда художником и композитором только оговаривался замысел балета; тогда же появились и первые музыкальные наброски. Спустя почти год при встрече в Талашкине был составлен план сценического действия и придуманы названия танцев.)

<sup>5</sup> Это выражение М. Сабининой очень точно раскрывает свойства композиторской режиссуры, учитывая весь комплекс музыкально-драматургических средств [4, 302].

Обратим внимание в ракурсе композиторской режиссуры на некоторые аспекты замысла-воплощения «Весны»<sup>6</sup>. Утверждая имманентность собственно музыкальной формы, которая, по словам Стравинского, «есть результат “логического обсуждения” музыкального материала», композитор вместе с тем вспоминал, что еще в апреле 1910 года, в конце работы над «Жар-птицей» в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала» [5, 148]. В другом же высказывании Стравинский вносит весьма показательное для него уточнение: «Так как эта тема и то, что за ней последовало, представилось мне в крепкой и жесткой манере, то я воспользовался этим предлогом для создания музыки в таком же стиле» [7, 30]. Таким образом, «обряд празднования прихода весны», который послужил «предлогом» к созданию балета, подсказал композитору логику построения целого, а также характер его музыкально-пластической образности — экспрессивно заостренной, словно заряженной энергией космических ритмов Вселенной.

Завершая работу, композитор отмечал: «Мой новый балет “Весна священная” не имеет сюжета. Это религиозная церемония Древней Руси — Руси языческой» [там же, 12]. Обращают на себя внимание следующие моменты этого лаконичного, но емкого — по сути, программного высказывания. Во-первых, бытийный, надличностный масштаб происходящего, отнесенного к доисторической эпохе. Во-вторых, его церемониальный характер, что, в свою очередь, усиливает универсальную, объективно-значимую окраску действия, обозначенного Стравинским как «мистерия», а также его условно-отстраненное восприятие-претворение<sup>7</sup>.

Отсюда — знаковость музыкального строя, погруженного в универсальный мир первоэлементов — квартовых кличей, сигналов, зовов; архаических, в основном, трихордовых и тетрахордовых попевок, то лирически-просветленных, пасторальных, то волевых, энергичных, то заклинательных; словно говорящих тембров и, разумеется, ритма с его «энергетикой напряжения и разряда» (Б. Асафьев), в общем плане организующего темпоритм танцевального действия. Ритма, отражающего борьбу-состязание ритуального и стихийного начал, в нерегулярной акцентности которого, по словам С. Савенко, «слышится словно пульс живой материи», усиливаемый

<sup>6</sup> В текст следующего раздела данной статьи включены отдельные фрагменты из моего ранее опубликованного монографического очерка, посвященного русскому периоду творчества И. Ф. Стравинского (История русской музыки. Т. 10 А / Редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский и др. М.: Музыка, 1997. С. 307–355).

<sup>7</sup> Впервые жанровое указание «мистерия» прозвучало в письме к М. Штейнбергу от августа 1912 года [8, 349]. Напомним: согласно первому замыслу Стравинского балет предполагалось завершить «Действом старцев», что изначально обнаруживало его мистериальный подтекст. Финальная же «Священная пляска» с ее колоссальным зарядом «космической» энергии в окончательном варианте выявляла сам пафос мистериального представления.

нередко — и это весьма важно в контексте всей концепции — «патетическим» тоном *d*<sup>8</sup>.

Отсюда — условность персонажей, вступающих в общение с потусторонним миром: старейшин рода-племени — «проводников» высшей силы; древней старухи, ряженой «в беличьи шкурки»<sup>9</sup>.

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

«День» и «Ночь» — таковы ремарки Стравинского в четырехручном клавире, не только регулирующие течение сценического времени первой и второй частей балета, но также усиливающие характерную ритуальную «двумерность» и олицетворяющие глубинную оппозицию жизни и смерти. То, что они были сняты в дальнейших изданиях, — факт примечательный. Претворившись непосредственно в музыке, они во многом предопределили ее смысловую направленность. Жизнь и смерть, утро мира природного, пробуждающейся человеческой души, устремленной навстречу жизни-любви, и ночной мир, ирреальный, околдовывающий, пугающий, таящий неосознаваемую, но явственно ощущаемую угрозу, определяют границы музыкально-сценического универсума «Весны». Звуковое пространство, то расширяющееся — в светлых солнечных бликах весенней пасторали, то сжимающееся — в зыбком сумеречном мерцании лунного ноктюрна; словно говорящие инструментальные тембры, с одной стороны, имитирующие голоса природы, а с другой — вызывающие какое-то неясное тревожное чувство ожидания приближения Неведомого, — всё способствует зрительному восприятию ассоциативно-слуховых образов.

<sup>8</sup> Характерные мелодические попевки-формулы в сопряжении с ударными ритмо-тембро-фактурно-гармоническими комплексами воспринимаются в контексте целого как ритуальные слова, которые раскрывают содержание происходящего. В свою очередь, канонизированные «жесты» ритуальной церемонии, запечатлеваемые в музыкально-сценических движениях «Весны», претворяются композитором в жанровых ракурсах хоровода, пляса, шествия. «...Стравинского интересовал характер движения как таковой — как обобщенное, надличное выражение жизненных процессов, их упорядоченная целеустремленная смена», — пишет М. Друскин [2, 87–88]. И не случайно зримость образа, часто ассоциирующаяся у Стравинского с определенным типом движения, оказывает влияние на трактовку всей музыкально-сценической композиции «Весны».

<sup>9</sup> «Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и все время, как сочиняю “Гадание”, стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей “рыси”», — писал в 1911 году Стравинский Рериху, сочиняя «в страшном увлечении» начальные эпизоды балета [8, 300].

Из музыкально-режиссирующих посылок партитуры, в которой слышимое рождает иллюзорно-визуальное представление об изображаемом и выявляет его внутренне содержание, выделим некоторые. Например, привлекает внимание использование Стравинским в роли своеобразного координатора развертывающегося в балете действия старинной свадебной песни «На море утушка купалась». Исследователи находят сходство с ней как в начальной теме «Тайных игр девушек» (Р. Тарускин), так и в теме двух кларнетов, вводящей в «Вешние хороводы» (И. Вершинина). Заметим, что характерные обороты, присущие фольклорному напеву, появляются уже в «Пляске щеголих», а затем в разных вариантах в «Игре двух городов», в «Шествии Старейшего-Мудрейшего», в «Величании избранной», в «Действе старцев»; определяя общий музыкальный строй, они способствуют своеобразной рифмовке музыкальных «событий»<sup>10</sup>. То, что именно свадебная песня послужила Стравинскому художественным прообразом для эпически-величальных «Вешних хороводов» и исполненных мистического трепета «Тайных игр девушек» с их магическим «хождением по кругам», — деталь весьма красноречивая, вносящая важный режиссерский акцент в концепцию «Весны священной».

Обручение с землей определяет суть изображаемого, внутреннее содержание «картин языческой Руси». Так перекидывается символическая арка от свадебного действия, элементы которого претворяются в первой части (в том числе в «Весенних гаданиях», первоначально называемых Стравинским «Гаданием на прутиках», в «Игре умыкания»), к ритуалу жертвоприношения, воссоздаваемому во второй части. И в этом плане «Вешние хороводы» и «Тайные игры» становятся своеобразными центрами притяжения контрастных планов обрядового действия, его текста и подтекста<sup>11</sup>.

Символичны в данной связи заглавия частей балета — «Поцелуй земли» и «Великая жертва», которые приобретают функцию режиссерских ремарок, обнаруживающих мистериальный смысл изображаемого. (В этом аспекте нельзя не вспомнить и о первоначальном названии балета — «Великая жертва».) Используя название всей первой части также в качестве подзаголовка ее заключительного эпизода, композитор акцентирует особую значимость данного момента как драматургического перелома — от

<sup>10</sup> Не напоминает ли в таком случае своеобразное сведение к общему знаменателю древнейших календарно-обрядовых пластов славянской народной песенности, обнаружение их всепроникающей связи мифологический принцип всеединства в восприятии-изображении образа эпохи Пра-времени?

<sup>11</sup> Так, диалог, составляющий основу фольклорной игры, со всей очевидностью претворяется, например, в «Игре двух городов» — в соотношении оркестровых групп, интонационно-ритмических построений, в резких перепадах динамики, в агогических акцентах, в характерных исполнительских штрихах, сопровождающих «выходы» мужчин (*marcato, pesante*) и женщин (*cantabile*), их «антифонные» переключки. В контексте целого можно говорить и о фольклорном происхождении приема хороводного «завыва» («запевания»), используемого Стравинским в качестве обрамления отдельных эпизодов и разделов внутри них (например, Вступление, «Пляска щеголих», «Вешние хороводы», «Величание избранной», «Действо старцев», «Великая священная пляска»).

языческих игр-игрищ к священнодействию. «Клином врезывается в весенние игры священное шествие Старца Старейшего-Мудрейшего», — отмечал Стравинский в авторской программе 1910 года<sup>12</sup>. Почти зримый музыкальный акцент, выражающий режиссерское намерение композитора, возникает в конце Шествия: пауза под ферматой, выдерживаемая на протяжении целого такта с дополнительным указанием *lunga*, с одной стороны, вбирает в себя энергию лапидарных ритмов предшествующего звукообраза, тем самым сохраняя единство движения музыкальной мысли, а с другой — намечает новый этап в разворачивании «событий». Полную напряженного ожидания «остановку» (авторский четырехручный клави́р — ц. 71) можно уподобить иллюзорно-зримо «задержанию» («оттяжке», «тормозу» — по терминологии Вс. Мейерхольда, — усиливающему смысл изображаемого). Во время этой режиссерской ферматы Старец, по словам Стравинского, «дает знак — ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ» [9, 178]<sup>13</sup>.

Нельзя не обратить внимание и на следующий затем чрезвычайно выразительный четырехтакт, напоминающий стоп-кадр, который вызывает ощущение смены планов — с ближнего на дальний — и точно обозначает невидимую границу между двумя мирами. В глубокой тишине в темпе *Lento* и в тихой динамике, на фоне глухого рокота литавр и педали фагота издали доносится настороженное (засурдиненное) стаккато двух контрабасов, контрафагота — всё подчеркивает особую весомость, значительность данного момента, будто приподнятого над действием. Создается впечатление раздвигающейся завесы Небытия. Будто загипнотизированная открывшейся ее взору миром иным, застывает в оцепенении толпа. Пометка в клави́ре «Все остаются неподвижными» (4 т. до ц. 72) отражает, по сути, психологический подтекст изображаемого. Снова пауза, и флажолеты струнных почти беззвучно, в динамике *ppp* выстраивают аккорд — бестелесный, будто зависающий в разреженном пространстве.

<sup>12</sup> Программа была напечатана под заглавием «Объяснительный текст Игоря Стравинского» в буклете к упомянутым выше концертам С. Кусевицкого, состоявшимся в Москве и в Петербурге в феврале 1914 года [9, 178]. Что же касается опубликованной в день парижской премьеры 1913 года в журнале «Montjoie!» программы под названием «Что я хотел выразить в “Весне священной”», то негативное отношение композитора к ней оставалось неизменным на протяжении всех последующих десятилетий (подробнее о реакции Стравинского на статью во французском издании и о публикации авторской программы балета см. комментарии В. Варунца: [7, 15–18]).

<sup>13</sup> Отметим использование паузы в качестве выразительного режиссерского средства в подобной ситуации во второй части. Отделяя эпизод «Величания избранной» от следующего эпизода «Взывания к праотцам» паузой, композитор, как и перед эпизодом «Выплясывания земли», подчеркивает смещение изображаемого в иное измерение. Как и ранее, в данном случае Стравинский прибегает к темпу *Lento* в сочетании с *pp*, также усиливая значимость паузы указанием Г. Р. — «генеральная пауза». Последующий провозглашающий жест Старцев сопровождается тяжелым жестко акцентированным движением по секундам вниз в унисон контрабасами, виолончелями и бас-кларнетом с соответствующим динамическим указанием *sfff*.



Точно рассчитанный далее режиссерский ход, подчеркиваемый резким перепадом темпа (от *Lento* к *Prestissimo*), определяет не только смену мизансцен, но и очередное переключение планов — с трансцендентного на условно-реальный. В сопровождении нарастающей пульсации ударных деревянные духовые вместе с валторнами и струнными резко взлетают в глissандо вверх. Их императивный звуко-жест служит сигналом к действию<sup>14</sup>. «Выплясывают землю. Пляской освещают (sic!) землю. В пляске сливается с землей», — отмечает композитор в Программе [9, 178].

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

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

Земля в балете Стравинского — олицетворение природно-человеческой судьбы, циклически повторяемой, имеющей свое начало и свой конец в мгновениях восхода и заката. Все известно и трагически предопределено: жизнь и смерть, радость обновления и неизбежность угасания<sup>15</sup>. Не случайно, что композитор не находит особого противоречия между хореографической версией Мясина, осуществленной в 1920 году в Париже в Театре Елисейских полей, и собственной первоначальной концепцией,

<sup>14</sup> Обратим внимание на еще одно указание в клавире (ц. 71). Место, где происходит выплясывание земли, обозначено графически в виде квадрата (ассоциирующегося с кодом древнеязыческой культуры), с последующим разъяснением: «священный квадрат времени».

<sup>15</sup> «“Весна священная”, — писал П. Сувчинский, — прежде всего, музыка, танец и праздник смерти, безжалостного приговора, закона, еще предками раз и навсегда установленного порядка» [3, 302].

разработанной совместно с Рерихом и Нижинским. При этом и «картины языческой Руси», и «картина происхождения рода человеческого», по мысли Стравинского, связаны с эпохой «первотворения», с «тайной великого подъема творящих сил весны» [9, 178]<sup>16</sup>.

Музыкально-режиссерские идеи, обнаруживаемые в партитуре Стравинского, не говоря уже о его высказываниях, касающихся сценического воплощения, как показало время, не только не исключают, но даже предполагают разные интерпретации. Так, в историю балетного искусства вошли и легендарный спектакль В. Нижинского, и хореографическая версия Л. Мясина, и программные постановки М. Бежара, П. Бауш. И до сих пор значительный художественный потенциал, заложенный в партитуре Стравинского, вызывает обостренный интерес современных хореографов. Но это уже тема другой статьи.

#### Использованная литература

1. *Варуц В. П.* Вокруг «Весны священной» // Звуковая среда современности: Сб. ст. / Ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 166–205.
2. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Л.–М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
3. Петр Сувчинский и его время / Автор проекта, ред.-сост. А. Бретаницкая. М.: Композитор, 1999. 455 с.
4. *Сабина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 327 с.
5. *Стравинский И.* Диалоги / Общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
6. *Стравинский И. Ф.* Статьи и воспоминания / Ред.-сост. Г. А. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. 339 с.
7. Стравинский И. — публицист и собеседник / Сост., ред. и комм. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.
8. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I / Сост., ред., и комм. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1997. 551 с.
9. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II / Сост., ред. и комм. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 799 с.
10. *Стравинский Игорь.* Хроника. Поэтика / Сост., ред., комм. С. И. Савенко. М.: РОС-СПЭН, 2004. 367 с.
11. Хореография Стравинского — Нижинского // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова, общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С.93–101.
12. *Ярустовский Б. М. И.* Стравинский Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 162–207.

<sup>16</sup> На протяжении последующих десятилетий отношение композитора к обеим постановкам менялось. И всё же в 1966 году в беседе с Ю. Григоровичем, возвращаясь к постановке Нижинского, Стравинский, как бы подводя итог, резюмировал, что она была лучшим воплощением «Весны священной» [9, 100].