

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



О. В. МИЗЮРКИНА

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

РИТУАЛЬНОСТЬ В БАЛЕТЕ И. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



«Весна священная» – третий балет И. Стравинского, относящийся к русскому периоду творчества великого русского композитора, – многократно исследована в отношении сюжета, музыкальных образов и связанных с ними гармонии, оркестровки, а также эмансипации ритма. Уникальная история этого балета освещается в различных источниках. Исследователи обращают внимание на то, что композитор дал своему бессюжетному хореографическому полотну название «Картины языческой Руси». В работах Б. Асафьева [1], И. Вершининой [5], Г. Ерёмченко [6] отмечается значимость обрядовой стороны в художественной концепции балета. Об особой роли ритуала, в его связях с игровой стихией, пишет А. Баева на страницах новейшей монографии (см.: [2]). При этом до сих пор не подвергалась обстоятельному рассмотрению связь ритуальности с синестетичностью¹, являющаяся предметом исследования в данной статье.

Замысел балета возник в 1910 году². В основу либретто, как указывают биографы, основываясь на воспоминаниях Стравинского, был положен его сон, воссоздававший «...картину священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву, чтобы снискать благосклонность бога весны» (цит. по: [5, с. 138]). Динамика и напряжённый эмоциональный тонус обряда, а также присущая ему архаика, по нашему предположению, вызвали у композитора синестетические ассоциации. Надо сказать, что подобные импульсы и ранее предшествовали созданию произведений Стравинского, что напрямую соотносится с действием механизмов синестезии³.

Вскоре Стравинский начал совместную работу с Н. Рерихом, великим русским художником, крупным археологом, этнографом и философом XX века, над новым балетом. Именно благодаря

Рериху «Весна священная» превратилась в подлинно ритуальное действо, насыщенное обрядовым фольклором и ритуальной символикой. Даже много лет спустя художник, вспоминая «великие ритмы человеческих устремлений» того времени, писал: «Мы не можем принимать “Весну” только как русскую или славянскую. Она гораздо более древняя, она общечеловечна» (цит. по: [8, с. 97]).

Обращаясь к сценографии Рериха, созданной для «Весны священной», следует подчеркнуть, что визуальный ряд декораций буквально пронизан символами древнеславянской культуры. Так, могучее дерево с раскидистыми ветвями символизирует род человеческий с его мощными корнями, устремлённый к сакральным началам бытия⁴. Камень, находящийся в центре декоративной композиции начальных сцен балета, олицетворяет связь с потусторонним. Для Рериха камень – символ космической мощи, концентрат энергии, которому отнюдь не случайно отводится ключевое место в сценографии балета.

Далее, необходимо напомнить, что в балете присутствуют два особых символа (персонифицированных героя), связанных с ритуальностью, – Старуха в белом меху и Старейший-мудрейший⁵. Характеризуя их в плане архетипической символики, тесно связанной с ритуальностью, можно обозначить первый из них, Старуху, как архетип смерти⁶. Старуха выступает в балете символом потустороннего начала. Здесь, на наш взгляд, уместно сослаться на архетип «мудреца» (старика или старухи) в учении К. Г. Юнга. Этот архетип, связанный с проявлениями духа, смысла, который скрывается за хаосом жизни, близок традиционному символу волшебника [9, с. 301]. В балете Стравинского архетип «мудреца», положенный в основу образа Старейшего-мудрейшего, включает в себе некое целостное воплощение объективности, логично-

сти, знания (Старейший-мудрейший, в отличие от Старухи, является главой рода). Отметим, что понятие «архетипа» коррелирует не только с ритуальностью, но и с синестетичностью, поскольку архетип вызывает к глубинам памяти, тогда как синестетичность обращается к дологическому невербальному мышлению.

Известно, что в широком толковании понятие «ритуал» («ритуальность») соотносится с комплексом действий, совокупностью обрядов, сопровождающих религиозный акт. Ритуал устанавливает способы взаимоотношений, утверждающих «единосущность» всех людей и предполагающих некий магический смысл. В данном случае ритуальность славянско-языческого характера выступает как кодекс жизненного поведения человека. «Борьба с природой требовала... коллективного усилия людей. Страх, порождаемый всемогуществом природы, воспитывал у жителей русской равнины пассивно- созерцательное, фаталистическое отношение к миру» [3, с. 122].

На протяжении рассматриваемого балета одним из наиболее показательных в аспекте ритуальности является эпизод «Весенние гадания. Пляски щеголих». Здесь, в постановке В. Нижинского со сценографией Н. Рериха, воплощён образ старухи в белом меху, который, как мы полагаем, связан с архетипом смерти. Старуха в белом меху, появившись в самом начале первой части балета, задаёт вектор ритуальному действию. Она, «отбивая поклоны земле», подчёркивая хореографическую и интонационную специфику описываемого эпизода, выступает предвестником жертвенного танца.

Благодаря властному пульсирующему ритму, остигательно повторяющему многосложный гармонический комплекс, «Весенние гадания» создают впечатление подлинной ритуальности процесса наблюдаемого зарождения весенних сил. В сценографическом плане движения танцоров (как указано в либретто Н. Рериха) имитируют движения, сопутствующие засеиванию земли, что связывает указанный эпизод с аграрным культом. Заметим, что Б. Асафьев, подчёркивая «мускульную энергию мужских плясок и игр», тем самым даёт синестетическое телесно-двигательное обозначение динамики, свойственной именно ритуальному действию.

Кроме того, в «Плясках щеголих» следует отметить особую концентрацию выразительных средств, которая часто встречается в ритуальных формах. С одной стороны, для упомянутого эпизода характерна интонационная концентрированность, репрезентируемая главным аккордом (квинтсектаккорд малого мажорного септаккорда от *es* и трезвучие *Fes-dur*), который наделяется функцией сложной тоники, нередко

встречающейся в ранних произведениях Стравинского. С другой стороны, концентрированность достигается благодаря приёмам оркестровки, прежде всего, постепенному наращиванию тембровой разноголосицы на фоне пульсации струнных. Остигательность, ударность, использование приёмов, связанных с имитацией свирельных и «гармошечных» наигрышей, содействуют формированию органичного сплава обрядовости и «гудящей атмосферы звукового пленэра». Путём постоянного вариантного обновления воплощается состояние роста, «весеннего произрастания» [5, с. 153, 155]. Колоссальное динамическое напряжение достигается при помощи многократных повторений главного звукокомплекса и наслоения мелодических вариантов.

Следует указать на визуально-графические синестезии, присутствующие в характеристике Б. Асафьевым «Весенних гаданий»: он соотносит формообразующий процесс с фольклорным «...нанизыванием... вокруг наигрыша-стержня бесконечного ряда узоров» [1, с. 46]. С точки зрения синестезии музыкального пространства, музыка «Весенних гаданий» характеризуется предельным сокращением звукового объёма и уплотнением музыкальной ткани.

В синестетическом аспекте особого внимания заслуживает указание Асафьева в «Книге о Стравинском» на характерные для «Плясок щеголих» интонации – «щипки», «взвизгивания». По нашему мнению, указанные интонации могут рассматриваться в качестве «намёка» на присутствие архетипического образа смерти, так как пронзительные нечеловеческие тембры соотносятся с её родовыми признаками. В «Плясках щеголих» рельефность и «броскость» композиции, отличающейся богатством тембров и многообразием интонационных элементов, достигается благодаря пестроте и насыщенности музыкального звучания. «Взвизгивания» же, нашедшие отражение в хореографическом воплощении центрального образа старухи, характеризуют последнюю как персонажа, который принадлежит к потустороннему миру и привносит черты ритуальной фаталистичности в изображение обновляющейся весенней природы.

Характер «Шествия Старейшего-мудрейшего» можно определить словами Б. Асафьева, который пишет о «...выявлении мужского начала, всё более и более властного, всё более и более кряжистого, а в лице “старейшины рода” – почти окаменевшего, ушедшего в землю, как столетний дуб или как поросшая мхом каменная глыба» [1, с. 49].

Уже в данном высказывании сконцентрированы синестетические (гравитационно-кинестетические) «координаты», отсылающие к архаи-

ке. Кроме того, ритуальное начало доминирует в общем эмоциональном модусе музыкального звучания (грузное обрядовое шествие). В звучании «Шествия Старейшего-мудрейшего» основным маркером является тема, образуемая лаконичной трихордовой попевкой и лишённая индивидуальных черт, за исключением тембра (две солирующие трубы).

Остинатное давление, ощущение роковой надвигающейся силы, фатальной обречённости становится предвестником ритуального жертвоприношения. Архетип Старейшего-мудрейшего в данном случае служит проводником между общиной и космическим началом. Благодаря синкопам медных духовых создается эффект тяжёлой поступи старца, тогда как остинатная пульсация в другом пласте особенно остро подчёркивает эти синкопы. Особая роль ударных инструментов (там-там, большой барабан, литавры, гуиро) также способствует архаизации музыкального звучания. Другое важное остинатное образование – трихорд в тритоне, мелодический рельеф которого распределяется между трубой пикколо и тромбонами. Трихордовость сообщает музыке «Шествия» ритуальную направленность, а тритон – особую фоническую резкость. Постепенное дробление длительностей и увеличение количества *ostinati*, выдержанная иерархичность малосекундовых коротких попевок создают впечатление строго организованной структуры ритуала и тщательно регламентированного обрядового действия.

В результате при рассмотрении предположительной роли архетипов смерти и старца на протяжении указанных эпизодов обнаруживается действие синестетических механизмов, которые участвуют в процессуально-динамическом процессе. Синестетичность, нередко сопутствующая формированию динамического ядра архетипа, реализуется в рассматриваемых эпизодах посредством насыщения музыкальной образности межчувственными визуально-живописными, визуально-графическими, кинестетическими, гравитационными признаками и особого структурирования музыкального пространства.

Как было показано выше, синестетичность музыкального воплощения образов-архетипов корреспондирует в балете Стравинского с ритуальными формами. В целом ритуальность, пронизанная синестетичностью, проявляется на уровне музыкального материала следующим образом. Тембровая вещественность му-

зыкальной ткани, с её рельефными красочными темброво-интонационными микродетальными и диссонантными гармониями, способствует созданию многокрасочного звукового полотна и соотносится с пестротой и обилием визуальных компонентов обряда. Преобладание остинатных образований, создающих синестетический эффект гравитации в общем сонорно-фоническом потоке, соответствует большой роли повторяющихся элементов обрядового действия в балете. Ведущая роль духовых и ударных инструментов ассоциируется с заклинательной практикой обрядовых культов. Иррегулярная ритмика и постоянная смена размеров соотносится с синестетическими координатами двигательной «раскачки», способствуя нагнетанию экзатичности звучания. Трихордовость в мелодике с опорой на тритон благоприятствует созданию особой фонической атмосферы, нередко сопровождающей ритуальные практики. «Раскачивающиеся» фонические пласты, воспринимаемые посредством визуально-живописных и визуальнo-графических синестезий и структурирующие музыкальное пространство, обуславливают внешнюю декоративность обрядового действия. Целотоновый звукоряд в основе ладовой организации балета сообщает музыке «Весны священной» ирреальность звучания, угрожающую фатальность ритуала, становясь своеобразным проводником надличностной космической энергии. Наконец, для ритуальных практик характерно использование репризных и рондальных форм, благодаря которым иррегулярная ритмика и видимая хаотичность метрической организации компенсируются закруглённостью разделов, ясной отграниченностью крупных построений.

Таким образом, характеризуя особенности глубинной, воплощённой в бессюжетном хореографическом полотне концепции «картин языческой Руси», допустимо сослаться на высказывание В. Каратыгина, который называл балет «сплавом пракультуры с изошрённым мышлением, нервной психологичностью современности» (цит. по: [6, с. 199]). Этот сплав создаётся с помощью темброво-фактурных и ритмических средств, инициирующих формирование обширного спектра межчувственных связей, и, как можно полагать, запечатлевает новые воззрения композитора на архаику сквозь призму XX столетия, обнаруживая органичную связь ритуальности и синестетичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Синестетичность – качество невербального мышления, основанное на межчувственных ассоциациях, или синестезиях (греч. со-ощущение), вследствие которых возникают ощущения, характерные для другой модальности восприятия. Синестетичность как особый механизм интерпретации музыкальных текстов рассматривается в работах Н. Коляденко (см.: [7, с. 32–49]).

² Создание краткого сценария «Весны священной» относится к июлю–августу 1910 года. Оркестровка была завершена Стравинским в ноябре 1912 года; премьера состоялась в парижском «Theatre des Champs-Élysées» в мае 1913-го.

³ Так, например, внезапно возникший динамичный образ игрушечного плясуна как носителя фольклорно-обрядовой традиции инициировал создание балета «Петрушка».

⁴ Об особой функции дерева в декорациях балета указано в работе Г. Ерёмченко: «Раскидистый дуб является символом рода, корнями уходит в

древность» [6, с. 198]. Н. Велецкая указывает, что в славянских сказках распространён мотив дерева – пути на небо. Герой русской сказки, например, влезает на дуб и по нему взбирается на небо. Дуб у языческих славян – священное дерево, связанное с культом предков, с воплощением душ умерших, а также с идеей мирового дерева, что явственно отразилось в заговорах – жанре, отличающемся особенно устойчивой сохранностью языческого слоя [4, с. 82].

⁵ Предположительно здесь присутствует ещё один архетип – избранной (жертвы), воплощённый в музыке «Великой священной пляски».

⁶ Символика смерти крайне многопланова. Лук и стрелы (начальная декорация второй части) также могут служить её символами. Кроме того, в индуизме смерть иногда выступает в облике танцора или красивой девушки. Не случайно Шива является одновременно и Богом Танца, и Богом Смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.

2. Баева А. «Слышать музыку глазами»: Взаимодействие искусств в театре Игоря Стравинского. М.: ГИИ, 2015. 134 с.

3. Бальбуров Э. Поэтическая философия русского космизма: Учение, эстетика, поэтика. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН, 2003. 242 с.

4. Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. 102 с.

5. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 224 с.

6. Ерёмченко Г. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века [Текст]: аналитические очерки. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2008. 320 с.

7. Коляденко Н. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.

8. Спирина Н. Полное собрание трудов: в 7 т. Новосибирск: Изд. центр «Россазия» Сибирского Рериховского общества, 2007. Т. 1: Отблески: 1944–1993. 560 с.

9. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев: Полиграфкнига, 1996. 384 с.

REFERENCES

1. Asafev B. Kniga o Stravinskom [The Book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.

2. Baeva A. «Slyshat' muzyku glazami»: vzaimodeistvie iskusstv v teatre Igorya Stravinskogo [«To Hear Music with the Eyes»: Interaction of Arts in the Theatre by Igor Stravinsky]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2015. 134 p.

3. Bal'buurov E. Poeticheskaiya filosofiya russkogo kosmizma: Uchenie, estetika, poetika [Poetic Philosophy of Russian Cosmism: Doctrine, Aesthetics, Poetics]. Novosibirsk: Publishing house of Siberia Branch of Russian Academy of Sciences, 2003. 242 p.

4. Veletskaiya N. Yazycheskaiya simbolika slavyanskikh arkhaiskikh ritualov [Pagan Symbolism of Slavonic Archaic Rituals]. Moscow: Nauka Press, 1978. 102 p.

5. Vershinina I. Rannie balety Stravinskogo [Early Ballets by I. Stravinsky]. Moscow: Nauka Press, 1967. 224 p.

6. Eremenko G. Muzykal'nyi teatr Zapada v pervoi polovine XX veka [Western Musical Theatre of the First Half of the XXth Century]: analytical essays. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2008. 320 p.

7. Koliadenko N. Problemy muzykal'noi sineste-

tiki [Problems of Musical Synaesthetics]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2015. 160 p.

8. *Spirina N.* Polnoe sobranie trudov [Complete Collection of Works]: in 7 vol. Novosibirsk: Rossasia

Publishing Centre of the Siberian Roerich Society, 2007. Vol. 1: Reflections: 1944–1993. 560 p.

9. *Yung K. G.* Dusha i mif: Shest' arkhetipov [Soul and Myth: Six Archetypes]. Kiev: Poligrafkni-ga Press, 1996. 384 p.

РИТУАЛЬНОСТЬ В БАЛЕТЕ И. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена рассмотрению балета «Весна священная» И. Стравинского с точки зрения связи ритуальности с синестетичностью (межчувственными связями). Отмечается важность сотрудничества композитора с художником Н. Рерихом, автором декораций и либреттистом балета. При обращении к сценографии балета выявляется архетипическая символика, воплощённая в образах Старухи в беличьем меху и Старейшего-мудрейшего. Раскрывая смысл понятия «ритуальность», исследователь показывает, что архетипы коррелируют не только с ритуальностью, но и с синестетичностью, поскольку архетип взывает к глубинам памяти, тогда как синестетичность обращается к дологическому невербальному мышлению. В статье представлены аналитические характеристики двух эпизодов балета – «Весенние гадания. Танцы щеголих» и «Шествие Старейшего-мудрейшего». Исследователем рассматриваются связанные

со спецификой обрядовости межчувственные признаки, такие как многокрасочность звукового полотна, эффект гравитационной «раскачки», а также некая графичность, сообщаемая изысканным ритмическим рисунком партитуры. Подчёркивается, что ритуальность, пронизанная синестетичностью, репрезентируется на уровне музыкального материала в виде особой тембровой вещественности, гравитационных синестезий, а также важнейших черт иррегулярной ритмики. Предпринятый анализ позволяет продемонстрировать многообразие сопряжений темброво-фактурных и ритмических средств, инициирующих богатый спектр межчувственных связей. Это свидетельствует о новом взгляде композитора на архаику, обнаруживающем органичную связь ритуальности и синестетичности.

Ключевые слова: И. Стравинский, «Весна священная», балет, Н. Рерих, обрядовость, ритуальность, синестезия, архитеп.

RITUALITY IN THE BALLET «THE RITE OF SPRING» BY I. STRAVINSKY: SYNAESTHETIC ASPECT

The article is devoted to examination of I. Stravinsky's ballet «The Rite of Spring» in the focus of connections between rituality and synaesthesia (inter-sensible connections). The importance of the composer's collaboration with the painter N. Roerich, the author of the scenery and the librettist of the ballet is noted. When referring to the scenario of the ballet, the archetypal symbolism embodied in the images of the Old woman in squirrel fur and the Wise Elder man is revealed. Throwing light on the meaning of the «rituality» concept, the researcher shows that the archetypes are correlated not only with the ritual, but also with synaesthesia. As the archetype appeals to the depths of memory, the same way it refers to synaesthesia pre-logical nonverbal thinking. The article presents the analytical descriptions of two episodes: «Spring fortune-telling. Dances of the Young Girls», «Procession of the Wise Elder». The researcher examines inter-sensible fea-

tures associated with the specifics of ritual, such as the multi-coloured sound canvas, the effect of gravitational «swinging», as well as the special graphicity imparted by the exquisite rhythmic tracery of the score. It is emphasized that rituality, permeated with synaesthesia, manifested itself at the level of musical material in the form of a special timbre materiality, gravitational synaesthesia, as well as specific features of irregular rhythmic. The undertaken analysis makes it possible to demonstrate the variety of interactions between timbre, facture and rhythmic means that initiate a multifaceted spectrum of inter-sensible connections. It is evidence of a new composer's view on the archaic which discovers an organic connection between rituality and synaesthetics.

Key words: I. Stravinsky, «The Rite of Spring», ballet, N. Roerich, rites, rituality, synaesthesia, archetype.

Мизюркина Ольга Владимировна

аспирант кафедры музыкального образования и просвещения
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Россия, 630099, Новосибирск

e-mail: olgamiz1991@mail.ru

Mizyurkina Olga V.

postgraduate student at the Department of Music Education

Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire

Russia, 630099, Novosibirsk

e-mail: olgamiz1991@mail.ru

