

АРХАИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ В БАЛЕТЕ И. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» Манагадзе Н.Ю.

*Манагадзе Николай Юрьевич – магистрант,
кафедра оперно-симфонического дирижирования,
Государственная консерватория Узбекистана,
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

Аннотация: в статье анализируются архаические символы и их использование на разных уровнях музыкального повествования в балете И. Стравинского «Весна священная». На примере первой постановки рассматриваются три уровня – хореографический, сценографический и музыкальный, где символические архетипы воплощаются разными художественными средствами. Особое внимание уделяется средствам музыкальной выразительности и их применению для последующей дешифровки символических образов, заложенных в балете.

Ключевые слова: Стравинский, символ, архаизм, анализ, балет, сценография, полифония, музыка, архетип.

ARCHAIC SYMBOLS USED IN THE BALLET BY I. STRAVINSKY «SACRED SPRING» Managadze N.Yu.

*Managadze Nikolai Yurievich - master Student,
DEPARTMENT OF OPERA AND SYMPHONIC CONDUCTING,
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

Abstract: the article analyzes the archaic symbols and their use on various levels of the musical narrative in the ballet "Sacred Spring" by Igor Stravinsky. On the example of the first production three levels are considered - choreographic, scenographic and musical, where the symbolic archetypes are embodied by different artistic means. Particular attention is focused on the methods of musical expression and their use for further decoding of the symbolic patterns embedded in the ballet.

Keywords: Stravinsky, symbol, archaism, analysis, ballet, scenography, polyphony, music, archetype.

УДК 78.045

Балет И. Стравинского «Весна священная» - третий балет, который принято относить к русскому периоду творчества композитора, был многократно исследован с точки зрения оркестровки, музыкального замысла, сюжета. Однако, в данном исследовании, мы хотели бы обратить внимание на архаичную символику и ее использование в разных формах музыкального повествования.

В балете Игоря Стравинского «Весна священная» символ выступает единственной основой со всех точек зрения, начиная от момента замысла произведения и вплоть до воплощения его в жизнь в виде готового спектакля. Музыка балета полно раскрывает задуманную тему во всей полноте мелодико-гармонических и оркестровых возможностей. Хореография сформирована в соответствии с темой и с композиторским стилем, осмысленно расставлены динамические акценты, драматургические кульминации. Отдельно, но в полном соответствии с музыкальным и хореографическим решениями проделана работа над сценографией. Вся творческая команда отработала в гармонии друг с другом и в единодушном понимании поставленной творческой задачи. И, несмотря на провал первого спектакля, последующие премьерные постановки балета продвигались с нарастающим успехом. Налицо любовь публики к произведению, прожившему уже более ста лет и не утратившему к себе интереса.

Безусловно, вызывают интерес многочисленные трактовки символа жертвы, который лег в основу либретто. Балетмейстер М. Бежар «пересмотрел» идею жертвоприношения природе. Он поставил спектакль на тему вечной любви, тему, которая прославляет вечный инстинкт продолжения жизни. Концепция Бежара, её эротический примитивизм вызвал неудовольствие тогда уже немолодого композитора: «Бежар ставил какого-то голого мужчину, который обнимал голую женщину ... какая бессмыслица!» [4, с. 345].

Однако такая трактовка оказалась весьма притягательной для многих постановщиков. В разных странах, на некоторых российских сценах предпочитали ставить балет именно в бежаровской интерпретации. Так, постановка Н. Касаткиной и В. Василёва выглядит наиболее совершенной работой в этом направлении. Но не стоит забывать, что первоначальная авторская тема не имела никакого отношения к эротике и идее продолжения рода. Это был архаичный обряд принесения жертвы пробуждающейся природе, солнцу, приближению весны. Все хороводы, сценические взаимодействия, несколько сольных проходов – всё целенаправленно подводит к избранию жертвы и принесению этой избранницы, а иногда и избранника, к очагу жертвоприношения. В каждой постановке символический образ жертвы разрешался по-своему. У некоторых это мог быть мужчина, хотя чаще выбирали девушку, которая в бешеной пляске доводит себя до исступления и падает замертво.

Любая новая или очередная постановка балета вызывает интерес в первую очередь к избранной хореографической и сценографической интерпретации, и то огромное их количество лишь вызывает каждый раз желание увидеть первоисточник и по возможности вернуться к нему, как к наиболее точному воплощению задуманной темы и звучанию музыки. Стоит отметить, что несмотря на многие хореографические и сценографические решения, музыка балета является основой содержания.

Первый спектакль, созданный художником-декоратором Н. Рерихом (сценография), В. Нижинским (хореография) и с музыкой И. Стравинского – произведение по-настоящему гениальное. Именно благодаря этому великому тандему «Весна священная» превратилась в подлинно ритуальное действо, насыщенное обрядовым фольклором и ритуальной символикой.

Авторы поставили перед собой задачу показать одну из сторон жизни древнерусских людей, изобразив обряд приношения весенней жертвы, обряд, символизирующий смысл и уклад жизни, смерть ради спасения человечества. Балет-обряд, балет-символ. Первая авторская постановка отличалась невероятной красотой картинной стороны спектакля. Декорации, костюмы работы Н.Рериха, своеобразная постановка танцев: особый ход ступнями внутрь, головы девиц, склонённые вбок, уродливые прыжки в основе хороводного движения и немало прочих мелочей погружают зрителя в диковатую старину.

Обращаясь к сценографии Рериха, следует отметить, что визуальный ряд декораций буквально пронизан символами архаичной славянской культуры. Так, вековое древо отражает род человеческий с его сильными, раскидистыми корнями, устремлённый к сакральному началу бытия [2, с. 198]. Стоит также отметить символику камня, находящегося в самом центре сценической декорации в первых сценах балета, который отражает связь с потусторонним. Можно предположить, что камень – это квинтэссенция энергии, символ связи с непознанным миром, и неслучайно ему отводится центральное место на сцене, он, как магнит притягивает к себе древнейших.

Необходимо упомянуть, что в балете выписаны два особых персонажа-символа - Старейший-мудрейший и Старуха в беличем меху. Характеризуя их в плане архаической символики, тесно связанной с ритуальностью, можно обозначить первого из них, Старейшего-мудрейшего, как архетип «мудреца», несущего в себе знания древних родов, воплощение жизни. Старуха же, напротив, выступает архетипом смерти.

Хотелось бы обратить внимание на краткое содержание, сделанное Николаем Рерихом: «Часть первая. «Поцелуй земли».

Возлюбил землю Ярило. Зацвела земля золотом. Налилась земля травами. Радость земли великая. Людям великий пляс и гадания. Собирают цветы, солнцу красному поклоняются. Сам Старейший-Мудрейший знает больше всех. Приведут его сочетаться с землёю пышною. А утопчут землю страшною радостью великою.

Часть вторая. «Жертва великая».

После дня и после полуночи. Камни заклые по холмам лежат. Ведут девушки игры тайные. Ищут пути великого. Славят-величают жертву избранную. Призовут старцев, свидетелей праведных. Человеки-праотцы мудрые смотрят жертву великую. Воздадут жертву Яриле прекрасному, красному» [4, с. 449].

В своём поэтичном изложении программы Н. Рерих предлагает раскрытие темы произведения как воссоздание первобытного культа жертвоприношения. При этом, он как художник не видит в ритуале злого начала. Он предлагает воспринимать обряд серьёзно, что с точки зрения древних людей необходимо для процветания жизни на земле. Н. Рерих восхищается далёким варварским прошлым: «Каменный век – это век великанов. Принимать его за нечто дикое, полуживотное – большая ошибка, в нём несомненная, хотя своеобразная и слишком далёкая от нас культура. Человек Каменного века родил все последующие культуры» [3, с.6-7]. Видимо, Рерих-художник в этой теме видел не жестокость и дикость свершающегося ритуала, а его мистическую одухотворённость, возвышенность атмосферы.

В сравнении с определённой сценографией художника Николая Рериха, музыка Игоря Стравинского удивляет своей совершенно беспрецедентной фантазией. По вопросу использования фольклора можно заметить, что здесь он не имеет того значения, что мы видели в «Жар-птице» или в «Петрушке», где народные мелодии и городской фольклор воспроизводятся буквально и служат для возбуждения в памяти своей определённости. В этих балетах у народных песен и мотивов специальная задача, их должна узнать, вспомнить публика. В «Весне священной» композитору не нужна узнаваемость цитат, он предпочитает использовать отдельные характерные архаичные обороты, интонации, мотивы, чтобы создавать с их помощью сам дух старинной Руси.

Изображая пульсирующую энергию, её живительную и вместе с тем разрушительную силу, Стравинский пользуется ритмами сложными, подчас изощрёнными или совсем неожиданными. Предельно сложная ритмическая основа музыки вовлекла для себя почти аскетический мелодизм. Такое новое для балетного жанра музыкальное решение поставило на первый взгляд трудновыполнимые требования к хореографии. Нижинский неожиданно решил этот вопрос, сделав ключевым героем образ массовки. Так получился балет для кордебалета, а вовсе не для солистов, как обычно. Вот в чём принципиальная новизна спектакля с точки зрения хореографической драматургии. Здесь есть только один сольный номер – финальная «Великая священная пляска» избранницы. Попробуем объяснить эту особенность как толкование темы-символа, как «личностное, принесённое в жертву массовому». Нижинскому пришлось отказаться от всей балетной азбуки. Никакой кантлены классического танца, никакой балетной пластики, совершенно иная лексика балетного языка, фактически другая эстетика.

Мы наблюдаем отказ от балетной пантомимы, но имеем хореографию изломанных поз, нелепые прыжки вместо шикарных пролётов на половину сцены. Проходы на вывернутых ступнях вместо вытянутых подъёмов, скрюченные нелепые позы, наверно тогда так ходили с тяжёлыми тушами животных на плечах. При этом нельзя отказать в многообразии позировок, они наслаиваются одна на другую, всё вместе призвано создать образ древних людей с отличным от современного человека сознанием. На сцене одновременно несколько хороводов у каждого своя содержательная задача, своя «тема для обсуждения». Интересно применение полифонии не только в музыке, но и в костюмах ярко выражена полифония красок, в хореографии также присутствует полифония странных хороводов, удивительных обрядовых танцев. Среди ярко-белого цвета возникают вдруг пятна ярко-красного (пляска щеголих), жёлтого (меховые жилеты старцев-праотцов).

Нижинский с восторгом ожидал премьеру: «Новое [произведёт] на обыкновенного зрителя потрясающее впечатление, а для некоторых откроет новые горизонты. Большие горизонты, залитые другими лучами солнца. Значит, [они] увидят другие краски, другие жизни, всё другое – новое, прекрасное» [4, с. 13]. Однако вопреки ожиданиям хореографа появлялись преддверия бури, намечался скандал, причём задолго до назначенного дня премьеры. Сейчас можно только гадать, что и кто стоял за предстоящими неприятностями, кто способствовал появлению обилия саркастических замечаний в отечественной прессе, известной своей язвительностью.

Тем не менее, после парижского скандала и, не смотря в сторону мнимых законодателей музыкальных вкусов, вот как откликнулся о балете Анатолий Луначарский: «Они хотели воскресить примитивные пляски художественно, во всеоружии современной музыкально-оркестровой, балетной и декоративной техники... Стравинский и Нижинский, давши художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать ещё младенческую красоту, которая в необработанном виде не может не показаться нам уродством, не пошли ни по пути научной точности, ни по пути балетного обсахаривания материала» [4, с. 570]. Проницательность Луначарского изумляет. Он не видел балета, писал о нём заочно, но понял всю сложность стоявшей перед авторами задачи: показать художественный образ эпохи, скрытой за пластами времени.

Единство музыки, хореографии и сценографии наполнило спектакль мощным духом древности. Его эмоциональная энергетика, прежде всего музыкальная, оказалась в то время настолько непривычной, что вызвала бурю как возмущения, так и восторга.

Мы бы хотели особо отметить музыкальную символику И. Стравинского, где образы раскрываются посредством музыкальной фактуры, особых средств выразительности музыкального языка и ритмических находок. Балет – картина языческой Руси в двух частях. Первая часть – «Поцелуй земли» – открывается вступлением. Стравинский говорил, что в прелюдии он «задумал показать пробуждение природы – почёсывание, попискивание, возню птиц и зверей». Б. Асафьев назвал эту оркестровую прелюдию «симфонией произрастания». Звучит прелестное соло фагота в высоком регистре, открывая нам путь в такой далекий, неизведанный мир. Постепенно «прорастают» другие инструменты: английский рожок, гобой, скрипки с альтами, валторны, кларнет. «Музыкальный материал возрастает, распухает, расширяется. Каждый инструмент здесь как почка на коре векового ствола, он является частицей великого прошлого», – писал сам композитор [5, с. 49].

Стравинский нередко специально использует инструменты оркестра в неудобных для них регистрах. Фагот слишком высоко, кларнет – низко, глухой регистр у бас-кларнета, альты играют в половинном составе и в неудобной тональности с семью бемолями (использован es-фригийский лад в балете «Жар-птица»). В каждом случае композитор преследует какую-то определённую художественную цель, задача слушателя состоит в том, чтобы дешифровать образы, заложенные в музыкальном тексте. Данные неудобства создают неестественное, непривычное звучание, чем подчёркивается отсутствие современной человеческой природы. Слушатель стремительно погружается в незнакомый древний мир.

Первый номер обрушивает в зал жёсткие ритмические удары. Это фактически просто шум, убирающий сладкие свирели, импровизировавшие только что. «Чудовищные средства», «крайние пределы», – так называл Оливье Мессиаен впечатление от созданного эффекта. Номер называется «Весенние гадания. Пляски Щеголих». Отсюда начинается хореографическое действие в спектакле В. Нижинского. На сцене пять кругов хороводов, яркие костюмы юношей и девушек. От контрастных орнаментов рябит в глазах. На ногах плетёные лапти, высокие шапки на головах мужчин. Порты, рубахи, укороченные сарафаны. В музыке повторение одного аккорда, «втаптывающего», «вздрагивающего» на протяжении всего номера. Хрипят валторны, шкрябают струнные, ритмы артикулируются, сбиваются с традиционных привычных квадратов: 5+2+2, 3+4+5, и т.д. Самые неожиданные акцентировки, сложнейшая ритмическая пульсация, отражающая неконтролируемую, дику пляску.

В хореографии Нижинского беспокойство, прерывистость, грубые прыжки, завёрнутые внутрь стопы ног, резкие взмахи рук. Здесь в общем «безобразии» принимает участие ещё один персонаж, «старуха трёхсот лет», как указано в либретто. Как только в механику ритмов вторгается пронзительное звучание флейты-пикколо, Старуха, прежде скрывавшаяся в левом углу сцены, сгорбленная и лохматая, начинает неуклюже выпрыгивать в середины разных хороводов, подскакивая при каждой высокой флейтовой трели. Юноши с интересом наблюдают за старухиными манипуляциями с прутиками в руках, затем отнимают их у неё и забавляются с ними сами. Старуха тем временем совершенно неизящно валится на спину с поднятыми ногами, любителю играми молодёжи. Наигравшись, вежливые юноши возвращают бабушке орудия её колдовства.

Щеголихи в красных сарафанах появляются под соло валторны. Девушки танцуют хоровод своего содержания, юноши присоединяются, но ведут свою линию. Этаким танцевальным контрапунктом постепенно

создаёт впечатление вертящегося колеса. Манипуляции с хороводами, повторы нескольких хореографических приёмов подчёркиваются аккордами медных духовых. Сцену «Весенние гадания. Пляски шеголих» можно считать экспозицией мира древних людей. Здесь продемонстрировано и чувство общности (всё подчиняется главенствующему ритму), и соблюдение иерархии в коллективе (явный интерес и уважение к старому человеку). При этом всеобщий накал эмоций предвкусывает грядущее жизненно важное событие.

Следующая сцена называется «Игра умыкания. Вешние хороводы, Игра Двух Городов». Игра умыкания – это что-то вроде шуточного свадебного обряда, когда после всеобщей пляски молодёжь разбивается на пары. Выбивается из общего парного коллектива одинокая девушка, которой, видимо, не хватило молодого человека. Небольшой намёк на последующий момент выбора, эмоциональная трещина в празднике всеобщего благополучия. Этот эпизод единственный в спектакле, говорящий о каких бы то ни было взаимоотношениях, настоящих или намечающихся, между юношами и девушками. На сцене выделяются два дуэта. По смыслу их хореография приближается к балетным поддержкам, но всё же сохраняется заданная особая неуклюжесть, якобы характерная для диких древних племён. Так же быстро, как соединились, теперь распадаются пары. Все наметившиеся герои без особого сожаления растворяются в общей массе.

Неожиданно кульминационное tutti «Игры умыкания» вытесняется напевной темой «Вешних хороводов». Кларнет-пикколо и бас-кларнет моментально охлаждают горячее пространство буйных ритмов. Так же быстро успокаивается напряжённость в хореографии. И так же вступает вдруг суровый напев. Б. Асафьев так писал об этом хороводном действе: «Самый хоровод задуман как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение». Создаётся иллюзия общего молитвенного процесса, умиряющего излишние эмоции. Возвращается начальная тема «Вешних хороводов», теперь она звучит у кларнета-пикколо и флейты.

Следующий номер, обозначенный как «Игра двух городов» – это ещё одна, очередная вершина в динамическом развитии музыкально-хореографической партитуры. Здесь происходит среди юношей имитация кулачного боя, девушки с любопытством наблюдают. Ещё не закончены бои, а музыка уже предвещает приближение Старейшего-Мудрейшего. Темы наслаиваются одна на другую, Получается своеобразная драматургическая стретта, как в фуге, когда на не доведённую до конца тему накладывается другой голос с новой темой. Лирика весенних хороводов, демонстрация мужской удалости в кулачном бою – все жизненные развлечения теряют важность перед чем-то по-настоящему серьёзным. Играм противопоставляется таинственный мир шаманов. Он вносит в праздник весеннего обновления порядок и суровость законов и обычаев древнего культа. Постепенно тема Старейшего-Мудрейшего заполняет собой всё музыкальное пространство.

В основе образа в номере «Шествие Старейшего-Мудрейшего» – ритм *basso-ostinato*, подчиняющий себе всё происходящее. Сценический рисунок будто продиктован самой музыкой. Происходит сравнение мужской силы и удалости с непрекаемым авторитетом мудрости совсем уже немощного старца. При этом обратим внимание на интонационную близость обоих образов по типу производного контраста, и приём этот играет свою роль как мистическая сила, которая ввергает всех на сцене почти в гипнотическое состояние. Вот что пишет Б. Асафьев по поводу образной и интонационной близости тем: «Грубые, неотёсанные массивы звучаний в первой части «Весны священной» скопляются по мере движения действия от весенней прозрачной симфонии и от женских забав и плясок к выявлению мужского начала, всё 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.47 - 48]. Старец, полностью погружённый в великую значимость своей миссии, не замечает воцарившегося волнения.

«Поцелуй Земли» – следующий ключевой момент спектакля. Композитор создаёт в некотором роде нечто подобное музыкальному «безмолвию», лишь дрожь у фаготов, пульс у литавр с контрабасами. Старец прикасается к земле губами, это составляет всю хореографию данного номера. Образовавшийся звуковой и действенный вакуум требует заполнения, которое немедленно наступает с «Выплясыванием земли».

Номер «Выплясывание земли» – наиболее высокая точка последовательного динамического нарастания в музыке балета. Удары большого барабана, последующие глиссандо валторн, арпеджио у духовых, аккорды у струнных – всё это провоцирует неистовый пляс вокруг Старейшего-Мудрейшего. За чередой стремительных движений действующих лиц невозможно уследить. Кажется, что какие-то неведомые силы заставляют случайно возникать их диким прыжкам, бешеным падениям на землю, внезапным вскакиваниям и необъяснимым поворотам вокруг себя. Но вдруг музыка останавливается, группа танцовщиков на сцене замирает, достигшее предела напряжение обрывается.

Вся первая часть, «Поцелуй земли», служит подготовкой зрителя к чему-то главному и весьма важному, что должно свершиться во второй части балета, которая называется «Великая жертва». До сих пор все действия на сцене лишь погружают зрителя в обстановку жизни древних людей. И всё общее настроение, весь общий характер могли бы показаться повествовательными и описательными, если бы не вторжение образа Старейшего-Мудрейшего, символику которого мы описывали ранее и музыкальные средства выразительности доказывают это.

Вступление ко второй части погружает зрителей в ночное безмолвие. Символом прохлады, сонной зыбкости и грусти служат музыкальные переливы, гипнотизирующие мотивы, приглушённые тембры. Но они же и намекают на обманчивость ощущений тишины и спокойствия. Номер первый «Тайные игры девушек, Хождение по кругам». Ключевое слово здесь «тайные». Весь балет пронизан сакральностью, таинством. И вся первая часть служит лишь подготовкой к финалу. Неведомые силы природы, необузданность дикого мира

оказывается привлекательным для героев и желание испытать судьбу заставляет их всех вернуться на волшебную поляну. И даже та, и именно она, которая чувствует, что может быть избранной, страстно боится этого, но подчиняется и в ужасе ждёт свершения неизбежного. Жуткий хоровод выбора избранницы переходит в номер «Величание избранной», можно добавить – жертвы. Наблюдается внезапный выплеск энергии, «словно тяжёлые молоты выковывают ритм и после каждого удара с шипением вырывается пламя. Пронзительный свист флейт придаёт музыке выражение неистовой силы», – так Б. Асафьев характеризует этот эпизод [1].

Хореография сцены подчёркнуто дикая, никакой балетной лёгкости, красоты линий. Всё изломано, ритуально бессмысленно, опять неуклюжие высокие прыжки, резкие выпады к избраннице и немедленные убегания от неё. Всё, что на сцене, послушно отражает безжалостно варварскую музыку. Когда обессиленные девушки плашмя падают на землю, наступает новый эпизод – "Взывание к праотцам". Пять раз проводится одна и та же тема с варьированием, каждый раз обрываясь барабанным тремом, как бы гипнотизируя слушателя. Хореография здесь специальная, бегают, падают, вскакивают и снова падают, создают на земле специальные геометрические фигуры. Очень запоминающийся эпизод. В драматургии все постепенно «сходят с ума», очевидно, для самооправдания своего участия в грядущем злодействе – приношении жертвы.

Следующий номер "Действие страцев - человечьих праотцев". Здесь мы наблюдаем тяжёлое биение четырёхдольных ритмов, строгую, «леденящую душу» атмосферу. Б. Асафьев пишет: «Холодный шорох скрипок, кларнетные переливы, «щебетание» флейты-пикколо, приглушённый «перезвон» труб и тромбонов с сурдинами – таков фон для тайного действия в ночи под леденящими душу мерцаниями звёзд и луны. Рождается ощущение наполненности звуками тишины и безмолвия» [1, с. 52]. Постепенно мрачнеет музыкальный колорит: английский рожок и кларнет с их жалобами, фагот с причитаниями, струнные вздыхают, восклицают трубы.

Действо на сцене также нагнетает атмосферу ужаса. Тяжело ступают старцы в медвежьих шкурах. Они обступают со всех сторон застывшую в центре Избранницу. Чеканят вокруг неё варварский пляс. Появляется вся масса юношей, они уводят со сцены всю постороннюю публику, все исчезают за кулисами. С Избранницей остаются несколько жрецов. Ощущение холодного страха от этого только обостряется. Отчаянные аккорды скрипок будто пробуждают девушку. Она, начиная от номера «Величание Избранной», стояла окаменело, шокированная случившимся. Застывшая, с иступлённым взглядом балерина стоит не шелохнувшись, не отводя глаз от одной точки, словно превратилась в статую.

Невероятно трудноисполнимый балетный номер – окаменелое длительнейшее стояние – резко сменяется не менее сложным номером «Великая священная пляска». В долю секунды от шоковой окаменелости не осталось и следа. Асафьев выделяет в музыке этого номера пять стадий нагнетания динамического напряжения. Те же пять стадий отражаются в развитии хореографии. Открывается танец дикими прыжками с согнутыми ногами, во второй части прерывается механическое выполнение ритуала. Девушкой овладевает нетерпимое чувство страха, она дрожит в состоянии дикого ужаса. Короткие перебежки, мятущиеся движения из стороны в сторону, она будто ищет возможность убежать. Но старцы со зловещим видом бродят по кругу, маршевая попевка нагнетается в пользу всё большего напряжения. Раскаты ударных, глассандо у тромбонов, трубы, валторны. Звучание воинственное.

Все дальнейшие фазы танца и музыкального подтверждения приводят Избранницу к полному помешательству. Она стучит по ноге, очевидно, потеряв мышечное ощущение, стучит, понимая, что ногу парализовало, она как бы поражена, что совсем её не чувствует. Последние судорожные движения девушки связаны с агонией. Тут и неистовые взмахи рук, как от потери равновесия, и верчение юлой вокруг себя. Уже упав, она, будто умоляя о помощи, успевает приподняться, возносит руки к небу. И тут всё. Её тело подхватывают соплеменники и резко поднимают вверх. Жертва принесена.

Номер «Великая священная пляска» – единственное соло в балете. Он же и самый продолжительный. Музыка и хореография в одинаковой мере сильнейшим образом эмоционально передают подвиг свершающегося самопожертвования во имя жизни всех людей. Впечатление от царящих в музыке остинато усиливается повторяющимися архаичными движениями в хореографии, они вводят в транс не только героиню, но и зрителей. Ритуальный танец гипнотизирует Избранницу, вместе с ней загипнотизированным оказывается весь зал восхищённой публики.

В балете «Весна священная» присутствуют три более или менее персонифицированных героев-символов, имеющих архиэпическое начало. Первый главный, основной – это образ жертвы, его раскрывает героиня Избранница. Второй образ – символ смерти, привносится героиней Старухой трёхсот лет. Оба эти персонажа выделяются из массы. Избранница символизирует жизнь, её приносят в жертву ради жизни. Старуха трёхсот лет – символ уже потустороннего мира, ей здесь уже нечего делать, разум в ней угас, а значит, жизнь ушла из неё. Третий образ, символизирующий мудрость, знания, выполнен Старейшим-Мудрейшим. Он же хранитель традиций, воплощение логики и объективности. В то же время сама традиция жертвоприношения, ритуальность, её сопровождающая, вызывает отторжение, протест. В этой традиции страх перед жизнью сильнее, чем страх смерти. Вся ритуальная пляска выглядит как попытка оправдаться перед жертвой и перед самими собой, желание не думать о дикости традиции, а заявить, что так надо и так должно быть, как ход в музыке от доминанты к тонике.

Стравинский в музыке балета не оставляет никакой возможности оправдания жертвоприношению, музыка ясно и последовательно вскрывает весь ужас и дикость странного по сути и уродливого по выполнению досуга у древних. Их времяпрепровождение, которое в современной жизни у людей занимают театр, кино, музеи,

занятия спортом, музыкой, вызывает отвращение и страх. Этим произведением композитор безжалостно осудил потехи прародителей человечества. И потому хочется отметить естественную органичность именно данной постановки Рериха-Нижинского, по материалам которой ставят в наши дни один из вариантов балета Стравинского «Весна священная».

Множество постановок, следовавших одна за другой в разных странах в течение столетия, говорят о том, что постановщиков влечёт интересная тема, прекрасная музыка и возможность большого выбора различных типов хореографии от классического балета на пуантах со всей азбукой излюбленных поддержек и фуэте до балета лошадей, где главную роль выполнял конь по имени Нижинский в память о первом постановщике знаменитого балета. Жеребец гарцевал на арене в дефиле для коней и всадников под музыку «Весны священной», неувядаемого произведения гениального композитора. Именно музыка И.Ф. Стравинского создала непреходящий интерес к теме-символу – жертва ради жизни, умереть, чтобы жить.

Список литературы / References

1. *Асафьев Б.В.* Книга о Стравинском. СПб.; Музыка, 1977. 277 с.
2. *Ерёменко Г.* Музыкальный театр Запада в первой половине XX века [Текст]: аналитические очерки. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2008. 320 с.
3. *Рерих Н.К.* Скиф: лекция // Слово, 1908. № 414. 25 марта. С. 6-7.
4. *Стравинский И.Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии в 2-х т. // сост. В.П. Варунц. М.: Композитор, 2000. 2 т. 799 с.
5. *Стравинский И.Ф.* Публицист и собеседник. // сост. В.П. Варунц. М.: Советский композитор, 1984. 504 с.