

**«Концертные танцы» и «Балетные сцены» в контексте эволюции
неоклассицистского балетного театра И.Ф. Стравинского**

Творческое наследие И.Ф. Стравинского – уникального мастера XX столетия на сегодняшний день глубоко и детально исследовано отечественными и зарубежными музыковедами. Однако открытые этим композитором «музыкальные горизонты» настолько широки и необъятны, что его творчество подобно магниту притягивает к себе возможностями новых исследовательских открытий.

В наследии любого композитора выделяются сочинения, к которым часто применяют определение «вершина творчества». Они становятся наиболее известными и исполняемыми, им посвящаются исследования и их изучают в рамках учебных курсов. Есть и другие произведения, которым по тем или иным причинам не уготована столь блестящая будущность. После премьеры их редко исполняют, а партитуры не оказываются объектом пристального исследовательского внимания музыковедов. Однако часто оказывается, что они не только являются необходимыми «ступенями» на пути к «вершинам», но и обладают собственными, порой недооцененными художественными достоинствами.

На наш взгляд, к числу подобных произведений можно отнести две балетных сюиты, которые были созданы И. Стравинским в 40-е гг. XX века – «Концертные танцы» и «Балетные сцены».

Творческие достижения Стравинского в области балетной музыки неоспоримы. Стравинский неоднократно признавался в своем особом пристрастии к хореографическому искусству. С оттенком самоиронии он замечал, что его «основная продукция – балеты» [4, 109]. В неоклассицистский период балет остается одним из ведущих жанров в творчестве композитора, однако в его эволюции можно отметить одно интересное обстоятельство. Первый собственно неоклассический балет «Аполлон Мусaget» композитор, как известно, создает в 1928 году. Практически сразу после него появляется «Поцелуй феи», а спустя несколько лет в 1936 году – «Игра в карты». Затем очень долгий перерыв до создания «Орфея» (1947) и «Агона» (1956), произведений, которые, во многом являются итогом творческих исканий мастера в столь любимом им жанре. В связи с этим возникает вопрос: почему возникает этот длительный перерыв, в каком направлении идет творческий поиск композитора в области балетного искусства. Во многом ответ на него может дать анализ балетных сюит в контексте эволюции неоклассицистского балетного наследия в целом.

Магистральной идеей балетного творчества Стравинского интересующего нас периода становится *возрождение традиций классического танца и классического типа балетного спектакля с его типичными устойчивыми формами*. Сам композитор в своих высказываниях настойчиво провозглашает классическое балетное искусство в качестве своего эстетического эталона: «Классический балет по красоте своего строя и

аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства, в нем я вижу торжество вдумчивой композиции над произволом, порядка над случайностью» [5, 156]. Возрождение традиций классического балета в творчестве Стравинского напрямую связано с философско-эстетическими взглядами композитора, которые в 20-40-е гг. систематизируются им в «Музыкальной поэтике» и отчасти в «Хронике моей жизни». Доминирующей константой мировоззрения композитора становится идея порядка. Соответственно, главной задачей художника, по мнению Стравинского, является организация неупорядоченных эмоционально-чувственных элементов в стройное композиционное целое. Иными словами, согласно известной антитезе, подчинение стихийного дионисийского начала ясному и упорядоченному аполлоническому. В неоклассицистском балетном творчестве совершенная красота аполлонического искусства предстает, с одной стороны, в процессе виртуозно-игрового состязания, участниками которого становятся тематические элементы и инструментальные тембры, с другой – через орфический сюжет, героем которого становится художник.

«Аполлон Мусагет» – первый неоклассицистский балет Стравинского воспринимается как «творческий манифест» композитора. Идеальная Красота аполлонического искусства в этом сочинении раскрывается Стравинским в трех аспектах. Первый связан с такими категориями, как ясность, соразмерность, уравновешенность. Второй проявляется через диалог с теми явлениями в европейском искусстве, которые можно назвать классическими в широком смысле этого слова и где названные категории становятся основой построения художественного произведения (античность, классицизм, русский классический балет). При этом Стравинский, свободно обращаясь с каноническими элементами музыкального языка, переосмысливает их, поворачивая различными смысловыми гранями. То есть, как справедливо отмечает А. Шнитке, «традиционные музыкальные элементы взаимодействуют неожиданным образом» [6, 391]. Тематические образования, взаимодействуя друг с другом, меняют свой облик, интригуют слушателя подобно актерам театра масок. Так, аполлоническое начало, воплощаемое на основе форм классического балета, гибко сочетается с концертно-игровой логикой.

Третьей составляющей «прекрасной ясности» этого сочинения становится идея *бесконфликтности*, воссоздания мира, наполненного солнечным светом, в котором контрастные явления не противопоставляются, а дополняют друг друга, составляя гармонию. В музыке «Аполлона» преобладает светлый колорит, выражающийся в доминировании мажорных тональностей и редкой для гармонии XX в. диатоничности. Однако более пристальный взгляд на это произведение Стравинского убеждает нас в том, что воплощенное в нем внешнее идиллическое благозвучие – это и есть прекрасный, но недостижимый в реальной действительности идеал, а за ослепительным великолепием белых одежд лучезарного бога искусств и водителя муз скрывается будущая трагедия Орфея. В финале балета происходит неожиданная модуляция из мира аполлонического света в сферу

философских размышлений. Звучание заключительного Апофеоза имеет мало общего с традиционной торжественно-величественной трактовкой этого жанра в музыкально-театральном искусстве. Появление «второго финала» после Коды, завершающей классическую сюитную композицию балета, в полной мере выявляет наличие в этом сочинении двух образно-содержательных аспектов: представление красоты аполлонического искусства и трагического ощущения невозможности его существования в реальной действительности. В дальнейшем в рамках неоклассицистского балетного театра образ Художника возникает в балетах «Поцелуй феи» и «Орфей», а «концертно-игровую» линию продолжает балет «Игра в карты».

Отметим, что в музыкальном воплощении «Аполлона» и «Игры в карты», несмотря на различие концепций, можно отметить общую закономерность, оказавшую существенное влияние на дальнейшую эволюцию балетного творчества Стравинского. Роль «внешнего» сюжета становится все более условной, а развитие музыкальной драматургии определяет «внутренний» сюжет, воплощенный в движении интонационно-ритмических пластов, контрастах звуковых объемов и тембровых красок. То есть связь балета с жанром концерта в музыке Стравинского становится все более очевидной. Композитор, у которого театральное мышление сочеталось со стремлением к автономности музыкального искусства, именно в концерте нашел идеальное равновесие между этими двумя полюсами своего творческого кредо. Таким образом, эволюция «концертной линии» в неоклассицистском балетном творчестве Стравинского направлена к появлению бессюжетного спектакля, главная идея которого воплощение средствами музыки и хореографии совершенства форм и высокого мастерства, составляющих суть аполлонического искусства. Наиболее ярко данная концепция воплотилась уже за рамками неоклассицистского периода в балете «Агон», само название которого переводится с древнегреческого как – «состязание» «соревнование». Важной etapом на пути к мифологической концепции «Агона» стало создание «Концертных танцев» и «Балетных сцен».

«Концертные танцы» и «Балетные сцены» по ряду признаков можно отнести к жанру хореографической сюиты, так как оба произведения представляют собой последовательность танцевальных номеров. При этом в партитуре «Танцев» и «Сцен» большую роль играют принципы концертно-игровой логики, проявляющиеся в интонационно-ритмической и тембровой драматургии.

Между двумя сюитами можно отметить некоторое сходство. Их объединяет не только камерность звучания, бессюжетность, но и принципы жанрово-стилистического игрового диалога между традиционными формами танцевального искусства и современностью, воплощаемой, и том числе, и через элементы джазовой музыки.

Тема «Стравинский и джаз» могла бы стать проблемой отдельного исследования; отметим наиболее существенные ее аспекты с точки зрения избранного нами ракурса. Джаз привлек к себе заинтересованное внимание

композитора (впрочем, как и других его европейских «коллег» по цеху) после Первой мировой войны. Его звучание для слуха европейца отличалось свежестью и новизной и покоряло множеством находок в сфере ритмической техники и гармонии. Однако можно предположить, что Стравинский воспринял джаз несколько глубже, чем просто новомодное течение. При сравнении важнейших свойств джазовой музыки и композиторской техники Стравинского обнаруживается их немалое сходство. Прежде всего – это ведущая роль ритма в конструировании музыкальной ткани, сочетание регулярной метрической пульсации и свободного варьирования, построение мелодии на основе варьированного повтора коротких мотивных ячеек. Кроме того, возможно, в джазовой музыке Стравинский услышал такую трактовку концертно-игрового начала, которая совпадала с его собственными эстетическими взглядами. Импровизационность, реализуемая в бесконечности вариантов (мелодического, ритмического, тембрового рисунка), но ограниченная установленной схемой регулярной ритмической сетки и количеством «квадратов-периодов», рождает оптимистический заряд упорядоченной «изнутри» джазовой музыкальной стихии. Внешняя свобода, ограниченная, однако, теми или иными рамками, и радость духа музыкального состязания – эти качества джазового стиля и концерта были родственны творческому кредо Стравинского. В 10-е гг. элементы джаза были претворены композитором в таких сочинениях, как «История солдата», «Регтайм» для 11 инструментов и Piano-rag-music. Характерно, что в 20-е и до конца 30-х гг. в период формирования неоклассицистского стиля джазовые элементы в музыке Стравинского проявляются менее определенно, так как приоритетным направлением его художественных поисков становится наследие европейской музыкальной классики. Однако в начале 40-х гг. они вновь заявляют о себе, гармонично сочетаясь с жанрово-стилистическими «персонажами» более отдаленных эпох. Именно в начале 40-х гг. для джазового коллектива П. Уайтмена Стравинский создает «Цирковую польку» (1942), а также «Русское скерцо» (1944) и наиболее яркое джазовое сочинение «Черный концерт» (1945) для оркестра Вуди Гетмана.

Возобновление интереса к джазу хронологически совпадает со временем переезда композитора в США. Стремление композитора адаптироваться в американской музыкальной культуре сочеталось с новым этапом эволюции неоклассицизма в его творчестве. Исследователи отмечают, что синтез различных стилевых элементов именно в это время достигает очень высокой степени. Наиболее точно об этом высказался А. Шнитке: «Как мы убедились, органичность стилистического взаимопроникновения у Стравинского непрерывно возрастала и достигла вершины в 40-е гг. <...> Наконец, количество взаимопроникающих и «взаимо пропускающих» великих теней возросло настолько, что узнать кого-то можно лишь изредка на миг; единственно кто остается узнаваемым – это управляющий этим балом Воланд <...> в каждом такте Стравинский, в каждом такте неоклассицизм; а модель неузнаваема!» [6, 403]. Таким образом, в

«Концертных танцах» и «Балетных сценах», в сравнении с «Аполлоном» и «Игрой в карты», персонажи-объекты концертно-игрового действия несколько изменяют свою сущность. Легко идентифицируемые типологические элементы музыкального языка исторического прошлого уступают место тематическому материалу, в котором современные и жанрово-стилистические контуры европейской классики образуют органичный синтез.

«Концертные танцы» для камерного оркестра (состав оркестра включает в себя струнные, флейту, гобой, кларнет, фагот, а также 2 валторны, трубу, тромбон и литавры) первоначально сочинялись Стравинским как чисто инструментальное произведение. Однако музыка оказалась настолько «зримой», что «Танцы» получили хореографическое воплощение в постановке Д. Баланчина. Игра, захватывающая своей изобретательностью, охватывает весь музыкальный материал пятичастной сюиты. Балансирование между «старой доброй классикой» и эксцентричной арлекиниадой дает повод высказываться о «Концертных танцах» как о «пародии на традиции старого балета XIX века» [3, 220]. Действительно, вопросы возникают уже в связи с названием произведения. Какие танцы представляет Стравинский в этой сюите, которая начинается и заканчивается маршем, а в середине композиции располагается тема с вариациями? Безусловно, присутствие классических балетных форм обозначенных в партитуре *pas d'action* и *pas de deux*, обрамляющих центральный вариационный цикл, связывает произведение с хореографическим искусством. Однако с помощью игровых приемов «соединения несоединимого» композитор преодолевает сложившийся стереотип их восприятия. Особенно это заметно в трактовке *Pas de deux*. В ронодообразной структуре номера относительно «благополучный» рефрен с типичными арпеджированными пассажами солирующих духовых (возможно имитирующих соло арфы) и контрапунктом двух плавных мелодических линий соединяется с эпизодами, которые не вписываются в рамки освященного канона лирического балетного *adagio*. «Возмутителем» спокойствия, как правило, становятся солирующие духовые. В их партии неожиданно ярко и помпезно звучат восходящие аккордовые мотивы с пунктирным ритмом, которые более уместны в военном марше, чем в контексте *pas de deux*.

Принципы концертно-игровой логики реализуются в «Концертных танцах» как на уровне сочетания тематических элементов внутри каждой из них, так и в музыкальной драматургии, основанной на принципе контрастного сопоставления трёх образно-интонационных сфер. Условно их можно обозначить как танцевально-моторную, скерцозную и лирическую.

Ведущей сферой в «Концертных танцах» становится «танцевально-моторная», связанная с активным движением и упругой ритмикой. Она олицетворяет жизнеутверждающее волевое начало, но с юмористическим оттенком. Для тематических элементов-«персонажей» этой сферы характерно преобладание восходящего движения, фанфарность, четкая ритмика. Историческим прообразом данной сферы, скорее всего, является тематизм

быстрых частей барочных *concerto grosso*. Характерно, что данные темы в партитуре сочинения исполняются группой инструментов, подобно барочному *concertino*, без выделения солирующих тембров. Ритмическое и гармоническое оформление тем вызывает аналогии с таким жанром джазовой музыки, как регтайм. Ассоциации возникают в связи с характерным для данного жанра сочетанием равномерного движения басового голоса с импровизационно-синкопированной мелодической линией. Наиболее ярко тематизм данной сферы представлен в марше, открывающем и завершающем сюиту. Основная тема марша (B-Dur) представляет собой варьирование начального секундового мотива, который увеличивается до восходящего терцового и после скачка на сексту и дальнейшего восходящего движения быстро охватывает диапазон в объеме децимы. Фигурации шестнадцатых, пунктирный ритм и выразительное окончание с синкопой (т. 4), ассоциирующиеся с регтаймом, сообщают теме дополнительный заряд энергии (Пример № 1).

Лирическая и скерцозная сферы интонирования отличаются более детализированной тембровой разработкой, основанной на концертном солировании инструментов.

Скерцозная сфера вносит в звучание яркий игровой, комический, а иногда и грациозно-изящный характер. Для нее характерны короткие мотивы, угловатый мелодический рисунок с прихотливой ритмикой. В некоторых случаях фактура в скерцозных эпизодах ассоциируется с танцевальными жанрами (в большинстве случаев это полька). В результате возникает образ, в котором изящество и грация сочетаются с насмешливостью и непредсказуемостью.

Лирическая сфера контрастна как танцевально-моторному, так и скерцозному типам интонирования. Её тематизм отличают протяженные мелодические линии и замедленный характер движения. В лирике «Концертных танцев» сочетаются интонационные элементы, репрезентирующие различные стили. Иногда звучание темы напоминает о русской подголосочной полифонии, некоторые мелодии с типичными секстовыми интонациями заставляют вспомнить о песенно-романсовой традиции, а другие – о балетных *adagio*. В то же время некоторые «штрихи» в их облике (ритмика, необычные соединения голосов, гармоническое оформление) и методы их развития (включение в нетипичный контекст) позволяют сделать вывод о том, что это – «игра в узнавание». Сами же темы оказываются актерами, которые по воле главного режиссера Стравинского примеряют ту или иную маску.

Развитие различных типов интонирования в «Концертных танцах» представляет собой увлекательное действо. Так же как и в «Игре в карты», разыгрывается веселое комедийное представление, а в роли актеров в этом театре масок выступают тематические элементы и «персонифицированные тембры». На первый взгляд может показаться, что музыка «Концертных танцев» – это воплощение свободной и непредсказуемой комедийно-игровой стихии. Однако при более внимательном рассмотрении обнаруживается, что

это представление подчиняется строгим правилам. Благодаря технике мотивного варьирования интервальных микроструктур все «персонажи» объединяет строение главной темы вступительного раздела марша. Главная конструктивная идея сочинения заключена в двух интервалах – секунде и кварте. Именно данные интервалы и их обращения - материал, из которого строятся практически все основные темы «Концертных танцев». Возможно, это связано с тем, что в основе художественного замысла произведение (так же как и «Аполлона», и «Игры в карты») лежит мифологическая идея утверждения Единства как гармонии, составляющего его Множественного. Данная мысль находит свое подтверждение и на более масштабном композиционном уровне - структуры цикла. В ней можно отметить не только строгую симметричность (знакомую по композиции «Аполлона») и тематическую арку, утверждающую незыблемость изначального порядка (встречается во всех рассматриваемых нами балетах Стравинского), но и особую роль числа «5» в ее организации. «Концертные танцы» – пятичастная композиция, замыкаемая маршем, «точку золотого сечения» которой образует цикл темы и четырех вариаций (всего *пять* эпизодов). Известно, что в категориях мифологического мышления числу «5» придается особое сакральное значение. Таким образом, в этой легкой комедийно-игровой хореографической миниатюре неожиданно обнаруживается весьма серьезный подтекст, в свете которого это произведение предстает прямым предшественником бессюжетной концепции «Агона».

«Балетные сцены», созданные два года спустя, в сравнении с первой сюзитой представляются произведением более строгим и академичным. «Балетные сцены» предназначены для исполнения камерным оркестром, который, вместе с традиционными группами струнных, деревянных и медных духовых, включает свой состав фортепиано, трактуемое композитором не только как ударный, но и как концертирующий инструмент, что придает музыке «Сцен» особую красочность. Как и в «Аполлоне», канонизированные в хореографическом искусстве структуры, такие как *pas de deux*, сольные вариации, *grand pas*, организованы в сюзитную композицию. Однако типичные для данных форм музыкальные средства предстают перед слушателем в необычном «осовремененном» ритмическом и гармоническом оформлении, в связи с чем создается впечатление «игры в классический балет».

В композиционном строении «Балетных сцен» Стравинский оригинальным образом трактует структуру *pas de deux* классической сюзиты. Регламентированные *adagio* и вариации двух солистов становятся центром сочинения (№ 4, 6-7), тогда как *entre* и *coda* заменяются ансамблевыми номерами, в которых также выделяются солисты и солирующие группы (№ 2 и № 9). В свою очередь, танцы кордебалета и композицию в целом обрамляют Интродукция и Апофеоз (№ 1, 10). Введение дополнительных номеров-пантомим между первым общим танцем и *pas de deux* (выполняющее функцию *adagio*), перед вариациями солистов и заключительным *grand pas* (№ 3, 5, 8) окончательно «нарушает»

канонизированную последовательность. Тем самым, с одной стороны, композитор изменяет содержание вступления и финала, с другой – дополняет композицию сюиты нетипичными для *pas de deux* номерами. Так, спустя полтора десятилетия после создания «Аполлона» Стравинский вновь обыгрывает одну из самых консервативных структур классического балета.

В этой хореографической миниатюре представлено три образно-интонационных сферы: лирико-гимническая, скерцозная и героико-драматическая. Последняя из упоминаемых нами тематических характеристик встречается только в вариации танцовщика и играет эпизодическую роль, тем не менее её появление становится поводом для неожиданных «поворотов» в развитии «сюжета» произведения.

«Сюжет» «Балетных сцен» определяет развитие лирической и скерцозной образно-интонационных сфер. Скерцозный тип интонирования отличает яркая характеристичность, связанная с претворением концертно-игровых принципов. Тематический материал данной образной сферы, претворяемый в основном в пантомимах, отличает подвижный темп, мелодический рисунок, состоящий из коротких мотивов, изобретательность метро-ритмического варьирования. Одним из примечательных эпизодов скерцозного характера в «Балетных сценах» становится первая пантомима. Она составлена из трех контрастных разделов, обрамляемых вступлением и заключением. Примечательно, что тема медленного вступления могла бы предварять номер лирического характера. На фоне аккордовых вертикалей духовых в исполнении струнных звучат восходящие мотивы, напоминающие тему вариации Каллиопы из «Аполлона» (ц. 54). Однако после вступления, не оправдывая ожиданий, в следующем разделе появляется тема скерцозного характера (ц. 58). Равномерное сопровождение «бас-аккорд» (фортепиано, валторна струнные) дополняется «темой» солирующей флейты, которая состоит из отдельных звуков и виртуозных пассажей, разделяемых паузами. Акцентируемые звуки в партии флейты «нарушают» равномерность четырехдольного метра, подчеркивая, соответственно, вторую и четвертую доли такта (Пример № 2). В следующем разделе пантомимы обыгрывается жанр регтайма. Ровное движение шестнадцатых длительностей в партии струнных сочетается с синкопированными мотивами кларнета (ц. 61).

Примечательно, что в классически строгих по своему замыслу «Балетных сценах» игровой элемент проявляется столь же отчетливо, как и в «Игре в карты» и «Концертных танцах». То есть функция скерцозной сферы в рассматриваемой хореографической сюите заключается не только в дополнении лирического тематизма, но и во внесении в эту образцовую последовательность классических балетных форм элемента неожиданности и парадоксальности, являющимися неперенными атрибутами игровой логики.

В лирических эпизодах «Балетных сцен» Стравинский сочетает музыкальные средства, типичные для классических балетных *adagio* (главным образом, в мелодии и фактуре), с элементами джазовой и блюзовой стилистики (в ритмике и гармонии). Создается впечатление, что «персонажи» из «Концертных танцев» решили разыграть новое представление, но в

традиционных белых пачках и в роли участников мариинского балета. Однако под сползающей время от времени маской угадываются характерный облик актеров театра Стравинского.

Открывающая «Балетные сцены» аккордовая последовательность (в верхнем голосе звук «а» повторяется четыре раза в различном гармоническом оформлении) ассоциируется с торжественными фанфарами, предваряющими «выход» главного действующего лица. Как известно, повторяющиеся аккорды – традиционный атрибут многих вступительных разделов, интрад и увертюры. Однако их сочетание с синкопированным ритмом и гармонизация вертикали септаккордами с побочными тонами напоминает о джазовой стилистике. Не случайно Стравинский в «Диалогах» называет данный вступительный элемент Интродукции «блюзовыми аккордами» [5, 201]. Появляющийся вслед за ними в партии валторн синкопированный терцовый мотив, «мелодический толчок» или *pull idea*, по выражению Стравинского [там же], становится главным «героем» интонационного «сюжета» сочинения (Пример № 3 т. 4-6). На первый взгляд, столь лаконичный мелодический элемент, состоящий из вспомогательной секунды и восходящего хода на терцию, не может «претендовать» на столь значительную роль. Однако, благодаря технике вариантных преобразований (то есть, мастерству главного режиссера – Стравинского), терцовый мотив объединяет весь тематический материал лирической образно-интонационной сферы, доминирующей в музыкальной драматургии «Сцен». Появление данного «персонажа» под различными «масками» в рамках тех или иных музыкальных «ситуаций» становится одной из увлекательных «интриг» хореографической сюиты.

Центральным эпизодом в развитии лирико-гимнической образно-интонационной сферы становится *pas de deux*. Согласно традициям классического балета, этот номер является лирическим танцевальным дуэтом. Стравинский сохраняет такие традиционные атрибуты классического балетного *adagio*, как протяженные мелодические линии, типичная арпеджированная фактура, мажорный лад. *Pas de deux* является наиболее «классическим» номером «Балетных сцен». Тему образует контрапункт двух протяженных мелодических линий, в основе которых варианты начального терцового мотива. Одну из них, соответствующую партии солиста, исполняет труба и, начинаясь с нисходящего мотива в объеме терции, быстро охватывает широкое звуковое пространство благодаря скачку на сексту с последующим нисходящим движением (ц. 69 т. 2-3). Другая мелодия в партии солирующей валторны олицетворяет солистку, возникает от круговой интонации «распетый терции», аналогичной начальному мотиву произведения (ц. 70). Более трепетный образ средней части номера приводит к динамизированной репризе, в которой звучание основных тем приобретает черты гимничности. Этот эффект достигается при помощи смены фактуры сопровождения. Фигурации аккордов заменяются тремолирующим вибрато струнных, к которому присоединяются виртуозные пассажи и кларнета, и фортепиано. Затем в партии фортепиано появляются повторяющиеся

аккорды восьмых, которые создают впечатление радостной взволнованности (ц. 79). Их ритмическая группировка с синкопой внутри триолей и внедрение в трезвучия и сектаккорды «белой» тональности C-dur созвучий II и IV ступеней становятся тонкими штрихами, которые «осовременивают» облик благородного классического балетного *adagio*.

Начиная с первых тактов «Балетных сцен» и до заключительных аккордов Апофеоза, остаются неразрешимыми многие загадки этой небольшой хореографической миниатюры. Например, какая грань характеристики музыкальных «персонажей» произведения является их действительным «лицом», а какая маской? Или что же такое «Балетные сцены» Стравинского - «образцовый классический балет» в условиях XX столетия или, согласно самокритичному мнению автора, «отражение Бродвея последних лет войны»? [5, 202]. Однозначный ответ на данный вопрос невозможен, так как уже отмечавшееся сочетание традиционного и современного в неоклассицистской музыке Стравинского периода 40-х гг. становится неразделимым. На наш взгляд, более важной смысловой гранью этого сочинения становится претворение в художественной концепции и музыкальной ткани «Балетных сцен» идеи высокого мастерства как неотъемлемого свойства аполлонического искусства, высшим выражением которого становится строгая организация всех элементов целого при внешнем впечатлении импровизационного, непринужденно-свободного игрового действия. Нельзя не отметить очевидных аналогий, которые возникают при сопоставлении «Балетных сцен» с «Аполлоном». Так же как и в первом неоклассицистском балете Стравинского, красота искусства воплощается в трех аспектах. Так, качества пропорциональности и симметрии проявляются в организации композиции сюиты. Архитектонику «Балетных сцен» образуют три раздела, отделенных друг от друга пантомимами. Интродукция и Апофеоз связываются между собой возвращением первоначального варианта двух ведущих интонаций балета: синкопированных аккордов и терцового мотива. Лирический центр сочинения образует *pas de deux*, которое вместе с обрамляющими его двумя пантомимами становится точкой «золотого сечения» композиции в целом. Как и в «Аполлоне», в «Балетных сценах» представление идеализированного мира искусства осуществляется через моделирование традиционных форм классического балета и бесконфликтность в организации музыкальной драматургии при ведущем значении лирико-гимнической образно-интонационной сферы. Однако не менее очевидными становятся различия, которые выражаются в более заметной роли игровых приемов и в менее академичной музыке, в связи с уже неоднократно упоминавшимся синтезом элементов балетной классики и джазово-бродвейской стилистики того времени. Интересен комментарий Стравинского, приведенный в «Диалогах», который спустя два десятилетия после создания сюиты оценивает ее весьма иронично. По поводу репризного раздела *pas de deux* автор и вовсе делает достаточно резкое замечание: «Повторение *pas de deux* у полного оркестра звучит для меня сейчас – простите за плеоназм (излишество), как плохая

киномузыка: счастливые переселенцы, вырезав индейцев, начинают сеять свою кукурузу» [5, 201]. Все же не только критичное восприятие «Балетных сцен» самим Стравинским, но и характер музыки «отсекает» довольно заманчивую идею трактовки этой изящной хореографической миниатюры в свете каких-либо глубоких идей, в частности, с точки зрения мифологической логики. Тем не менее предпосылки подобной интерпретации все-таки можно найти в музыкальном тексте сюиты. В частности, обращает на себя внимание мелодическое движение в главном для интонационной драматургии «Сцен» начальном терцовом мотиве, связанное с возвращением к звуку «сiс» восходящее к символике круга, знаковой фигуры для любой мифологической концепции. Другим важным с данной точки зрения обстоятельством является конструктивное единство сюиты (аналогичное «Концертным танцам»), в основе которого – варианты преобразования начального мотива. Однако попытка увидеть за этим возможность осмысления «Балетных сцен» с тех же позиций, которые оправданы при анализе таких сочинений, как «Аполлон Мусaget», «Симфонии псалмов» «Агона» в отношении небольшой миниатюры, действительно относящийся «к определенному периоду» [там же] представляется сомнительной. Более значимой, на наш взгляд, становится тот факт, что, несмотря на все претензии Стравинского к своему творению, он все же замечает: «Но я не хочу чрезмерно осуждать их («Балетные сцены»), даже вторую пантомиму; все они, по меньшей мере, *хорошо сделаны*» [там же] [курсив мой. – А. К.]. То есть верность Стравинского «заветам Аполлона» и его мастерство превращает даже непритязательную миниатюру в шедевр, освященный теми же идеалами, которые становятся основой художественных концепций других более крупных и значительных сочинений. В финальном же Апофеозе «Балетных сцен», музыка которого вполне согласуется с данным наименованием концепция мира идеального порядка, гармонии и красоты, воплощенного, в искусстве, торжествует. Если финал «Аполлона» можно сравнить с многоточием, то в «Балетных сценах» – это явный восклицательный знак, триумфально провозглашающий победу организованного Космоса над Хаосом, бесконечность творческого процесса и незыблемость основ аполлонического дара – Искусства.

Литература

1. Аракелова А. Творческие принципы Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX века. Автореф. дис... канд. иск. М., 2002.
2. Гливинский Г. Позднее творчество Стравинского. Донецк, 1995.
3. Савенко С. Мир Стравинского: Монография. М., 2001.
4. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971.
5. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2004.

6. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова. М., 1963. С. 383-434.

Пример № 2

Andantino (♩ = 66)

58

Pl. I *p dolce*

En. I *p*

Piano *rad. rad. simile*

Andantino (♩ = 66)

58

Vln. I (u. II) *non div. p stacc.*

Vln. II *p stacc. arco*

Vla. *p stacc.*

Пример № 3

Vln. I *p*

Vln. II *p pizz. arco*

I *mp cantabile*

II *mp cantabile*

Solo Vla. *mp cantabile*

III *mp cantabile*

IV *mp cantabile*

Vcl. *pizz. arco*

B. *pizz. arco*