

С. САВЕНКО

МИР

СТРАВИНСКОЮ

С.САВЕНКО

**МИР
СТРАВИНСКОГО**

Москва

Издательский Дом «Композитор»

2001

ББК 85.331

С 12

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского Гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 99-04-16264д

Редактор АЛЛА БРЕТАНИЦКАЯ
Художник МАЙЯ ЦВЕТКОВА
Компьютерная верстка и макет ЕВГЕНИЯ ВОРОНОВА

С.Савенко. **Мир Стравинского: Монография.** — М.: Издательский дом «Композитор», 2001. 328 стр.; илл.

ISBN 5-85285-492-1

Монография посвящена творчеству И.Ф.Стравинского (1882—1971), русского композитора, дирижера, пианиста и музыкального писателя. В книге освещается творческий и жизненный путь Стравинского (в виде хроники основных событий), а также анализируются основные проблемы его музыкального и литературного наследия. Книга предназначена музыкантам-профессионалам и просвещенным любителям, интересующимся искусством XX века.

С $\frac{4905000000-027}{082(02)-01}$ без объявл.

ISBN 5-85285-492-1

ББК 85.331

С 12

© Савенко Светлана Ильинична, 2001

© Издательский дом «Композитор», 2001

*Памяти моей матери,
Раисы Борисовны Савенко*

ОТ АВТОРА

Предлагаемая читателю монография посвящена творчеству Игоря Федоровича Стравинского (1882—1971) — композитора, дирижера, пианиста и музыкального писателя, великого художника XX века.

Многообразная деятельность Стравинского определила сущностные черты искусства завершающегося столетия, искусства, еще недавно жгуче-современного, но постепенно уходящего в даль классического прошлого. Произведения Стравинского, премьеры которых нередко сопровождались бурной общественной реакцией вплоть до публичных скандалов, заняли свое законное место среди шедевров мировой музыки. Сочинения Стравинского стали слышать иначе. Постепенно изменилось и направление музыкаловедческих интересов. Изучение феномена творчества Стравинского все чаще уступает место исследованию его генезиса, его корней и истоков. Подобная переориентация вполне естественна: такова судьба крупных художественных явлений, со временем переходящих в разряд общезначимых ценностей. Энергия исследования устремлена уже не столько на сам художественный объект, ставший непререкаемым, сколько на разгадку тайны его рождения. Кроме того, со временем обычно расширяется документальная база научных изысканий. Так произошло и с наследием Стравинского, львиная доля которого, с 1983 года сосредоточенная в Фонде Пауля Захера, стала доступной для исследователей. Данная монография в значительной мере опирается на документальные источники. В первую очередь это касается раздела, посвященного творческому процессу, который целиком основан на рукописях композитора. Архивные материалы в разной степени использованы и в других частях книги.

При цитировании архивных источников в основном соблюдаются правила современной орфографии. Некоторые исключения сделаны для пи-

сем Стравинского, где также сохранена подлинная пунктуация: она имеет подчеркнуто интонационный характер, являясь частью литературного стиля композитора. Нумерация архивных источников Фонда Пауля Захера соответствует каталогу микрофильмов; архивные документы без номера приводятся по копиям, любезно предоставленным покойным В.М.Козовым, о котором автор сохраняет благодарную память.

Автор отдает себе отчет в том, что название «Мир Стравинского» применительно к относительно скромной по размерам книге звучит весьма обязывающе. Разумеется, здесь нет претензии объять необъятное. Мир гениального художника в его целостности, во множестве бесчисленных подробностей навряд ли вообще может быть описан адекватным образом. Заглавие «Мир Стравинского» подразумевает несколько иное. Книга имеет не совсем обычную структуру, где вслед за обширной хроникой жизненных и творческих событий (глава *Curticulum vitae*) следуют разделы, посвященные отдельным проблемам наследия Стравинского: стилистическим и жанровым характеристикам, фольклорным влияниям, интерпретации слова, обработкам чужой музыки, творческому процессу, литературной деятельности и, наконец, историческому контексту стиля композитора. Сам разброс тем, как кажется, отвечает универсализму Стравинского, очерчивая широчайшие масштабы его творческого мира, хотя — повторим еще раз — не претендуя его исчерпать.

Автор считает приятным долгом выразить искреннюю благодарность сотрудникам Фонда Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung, Базель), Государственного центрального музея музыкальной культуры им.Глинки (Москва), отдела рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург), отдела рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), отдела музыки Государственного института искусствознания (зав. отделом М.Г.Арановский), в особенности Л.О.Акопяну, А.А.Баевой и О.В.Лосевой, взявшим на себя труд рецензирования монографии, а также И.Я.Вершининой и Л.З.Корабельниковой за коллегиальную и дружескую помощь.

Автор глубоко признателен Российскому гуманитарному научному фонду, на протяжении двух лет поддерживавшему работу над книгой (исследовательский проект № 96-04-06309) и принявшему участие в финансировании ее издания (проект № 99-04-16264д).

1882—1883

Глава I

CURRICULUM VITAE

1882

5/17 июня 1882 года, 5-го июня, в 12 часов дня, в Ораниенбауме, по Швейцарской улице, на даче Худынцевой № 137-й родился сын ИГОРЬ.
Ф.И.Стравинский, 19

29 июля/ 10 августа В день крестин Игоря: священнику отцу Илие Кедрову [в Старом Петергофе] — 10 рублей, псаломщику — 6 рублей, причетнику — 4 рубля, кормилице Игоря Татьяне — 3 рубля.
Ф.И.Стравинский, 20

14/26 сентября Переезд с дачи в Ораниенбауме в Санкт-Петербург¹.

1883

27 марта/ 4 апреля Псаломщику церкви Николы Морского за метрическую выпись Игоря (гербовый сбор) — 60 копеек.
Ф.И.Стравинский, 22

Под № 128 показано: ...Федора Игнатьева Стравинского и законной жены его, Анны Кирилловой, обоих православных и первобрачных сын Игорь родился пятого а крещен двадцать девятого июня тысяча восемьсот восемьдесят второго года².

Метрика И.Ф.Стравинского; Архив, № 68/0004-5

Наша фамилия была раньше Сулима-Стравинские. <...> [Они] были землевладельцами в Восточной Польше с тех времен, с каких это

¹ В квартиру, снятую 1/13 сентября по адресу: дом Тупикова № 13 по Крюкову каналу, в третьем этаже, № 66 (в настоящее время дом № 6-8, номер квартиры тот же).

² Так в документе, что на месяц расходится с вышеприведенной записью в расходной книге Ф.И.Стравинского. Возможно, это связано с тем, что считалось нежелательным откладывать крещение новорожденного более чем на сорок дней (см., например: *Булгаков С.В. Православие. — М.: Современник, 1994. С. 195*).

1883

удалось проследить. В царствование Екатерины Великой они перебрались из Польши в Россию.

Диалоги, 23

Стасис Сантварас — И. Ф. Стравинскому, начало 1960-х:

...Стравинский в Литве очень уж популярное слово. <...> По моему мнению, корень Вашей фамилии Strav не русский...

Переписка I, 406

«Стравинский» происходит от «Страва» (или «Стрева»), притока Немана на территории Литвы.

Диалоги, 23, 332

«Sulima» — шляхетский герб польской семьи Стравинских. Во время пребывания в Варшаве в 1924 году Ян Стравинский, тогдашний владелец Мировщизны³, подарил композитору перстень с гербом Сулимы, а Мечислав Грыдзевский отыскал в гербовнике генеалогию, восходящую к XVI веку.

Erhardt, 17

Кирилл Холодовский — дед со стороны матери — родился в Киеве и был малороссом <...> служил министром земледелия <...> Он умер от туберкулеза, и с тех пор этот недуг поражал членов нашей семьи...

Диалоги, 24

Мои родители⁴ познакомились и поженились в Киеве, на родине матери, где отец пел партии первого баса на сцене Киевского оперного театра, <...> пока не почувствовал себя подготовленным для подмостков оперного театра в Санкт-Петербурге⁵.

Диалоги, 24

Искусство его утверждало принципы осмысленной режиссуры и актерского ансамбля, в его время в опере еще не существовавших.

Богданов-Березовский, 4

Воспоминание впечатлений и суждений семнадцатилетнего юноши через семьдесят пять лет вряд ли может гарантировать их критическую ценность. Сказавши это я чувствую себя свободнее в пере-

³ *Мировщизна* — родовое поместье польской ветви рода Стравинских с XVII столетия (Erhardt, 8).

⁴ *Стравинский Федор Игнатьевич* (1843–1902) и *Холодовская Анна Кирилловна* (1854–1939) сочтались браком в 1874 году. У них было четверо сыновей: *Роман* (1875–1897), *Юрий* (1878–1941), *Игорь* (1882–1971) и *Гурий* (1884–1917). Подробности о родословной И. Ф. Стравинского см.: *Переписка I; Приложение I.*

⁵ Ф. И. Стравинский поступил в 1876 году на сцену Императорского Мариинского театра, солистом которого оставался до конца жизни. Пел весь основной басовый репертуар театра, в том числе был первым исполнителем партий в операх Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Рубинштейна, Направника.

1883—1887

даче того, что я думал и знал тогда об исполнительском творчестве моего отца, о его блестящем драматическом даре как актера, о его виртуозном пении (он был учеником профессора Эверарди Петербургской консерватории), о необычайной четкости его произношения, об исключительной красоте его голоса несмотря на слабеющие силы голосовых связок в конце его карьеры. Помнится мне как часто думал слушая его в ансамблях его оперного репертуара, что окружающие его певцы казались мне, несмотря на возможное иногда превосходство вокальных данных, настоящими любителями, а иногда и просто «натурщиками» в искусстве исполнения в сравнении с благородством его интерпретаций. Он был аристократом окруженный простыми смертными.

Запись 8 августа 1964; Архив, № 39/1121

Мать была настоящей пианисткой, хорошо играла с листа и в продолжение всей своей жизни понемногу интересовалась музыкой.

Диалоги, 25

Удивительно любвеобильная атмосфера царила в доме Стравинских, мягким теплом охватывавшая всякого, кто приходил в соприкосновение с этой семьей.

Старк, 16

1887

14/26 февраля

В цирке с детьми и Бертой⁶ (конец Масленой) — 10 рублей 40 копеек.

Ф.И. Стравинский, 29

Все мои симпатии были сосредоточены на няне Берте. Она была немкой из Восточной Пруссии и почти не говорила по-русски; немецкий язык был языком моей детской.

Диалоги, 26

...какой это был особенный петербургский звук — гулко бухавшие снеговые глыбы! И сколько вообще разнообразных звуков неумолчно раздавалось на петербургских улицах! Звенел на конках звонок кондуктора, заливались колокольчики — дар Валдая — и бубенчики на проезжавшей тройке <...> гудели по праздникам церковные колокола, нередко проходила с трубами и барабанами военная музыка, а по дворам распевали на разные лады разносчики — и все это было мелодичным. Лишь било в самую душу, когда страшные ломовики везли по булыжной мостовой адски грохочущие рельсы.

Добужинский, 126

⁶ Эссерт Берта Самойловна (? – 1917) — бонна в семье Стравинских с 1881 года. Впоследствии перешла в семью Игоря Федоровича и воспитала всех его детей.

1887—1889

Звуки Санкт-Петербурга все еще легко всплывают в моей памяти. <...> мои воспоминания о звуках, должно быть, верны: в конце концов я доказываю это своим творчеством. <...> Самыми громкими в городе дневными шумами был перезвон колоколов Никольского собора, стоящего поблизости от нашего дома, а также пушечный сигнал с Петропавловской крепости в полдень — сигнал времени для всего населения — но приступы ностальгии вызывают звуки гармоники на улицах городских окраин в пустынный воскресный полдень или треньканье струн балалаечного оркестра в ресторане или кафе.

Диалоги, 10, 11

Сияли крыши, гремел Исакий, и нигде я не видел такой фиолетовой слякоти, как на петербургских мостовых.

Вл. Набоков, 81

Я сомневаюсь в правдивости моей памяти, но знаю, что хотя это и невозможно, все же каждый человек живет не реальностью, а образами, сохраненными памятью. Сквозь щель в приоткрытой двери моей спальни я снова вижу утерянный мною мир, и время исчезает. Мама пошла в свою комнату, мой брат спит на соседней кровати, все тихо в доме. Свет уличного фонаря отражается в комнате, и в его лучах я узнаю в своем двойнике самого себя.

Диалоги, 7–8

1889

25 мая/6 июня

Выезд на дачу на мызу Архангельское (Лъзи), имение Пантелеевых Лужского уезда Санкт-Петербургской губернии 3 с половиной билета II класса, 5 билетов III класса, за собаку Крошку — 60 рублей.

Ф. И. Стравинский, 32

Лъзи расположены среди березовых лесов на расстоянии ста или больше миль к юго-востоку от Санкт-Петербурга. <...> Возвращаясь вечером с полей, крестьянки в Лъзи пели приятную спокойную песню, в течение всей жизни всплывающую в моей памяти в ранние вечерние часы досуга. <...> Эта песня запечатлелась в моем сознании с первого же раза. Все были изумлены, и я слышал, как отец сказал, что у меня замечательный слух.

Диалоги, 16–17

1/13 декабря

Учительнице Игоря Рихтер за ноябрь (1-й месяц учения его) — 20 рублей.

Ф. И. Стравинский, 33

1890

сентябрь

Выезд Анны Кирилловны с Игорем и Гурием в Устилуг через Киев. Первая поездка Игоря в Устилуг и знакомство с Катей Носенко⁷.

⁷ Носенко Екатерина Гавриловна (1881–1939) — двоюродная сестра и первая жена И. Ф. Стравинского.

1890—1892

Устилуг (от слова «устье») — название села, расположенного при слиянии небольшой речки Луга с большой рекой Буг. <...> В 90-х годах прошлого столетия доктор Гавриил Носенко, муж сестры моей матери (а с 1906 года мой тесть) купил там винокуренный завод и несколько тысяч гектаров земли. <...> После женитьбы я выстроил новый дом непосредственно на берегу Луги, примерно в километре от самого Устилуга. <...> С 1907 года, когда постройка дома была закончена, и вплоть до 1914 года, когда война отрезала меня от России, я проводил там хотя бы часть каждого лета. Устилуг был райским уголком для творчества, и я перевез туда из Санкт-Петербурга свой большой рояль Бехштейна.

Диалоги, 21–22

1891

28 декабря/
9 января 1892

Ложа на «Жизнь за царя» детям, на 31 декабря.

Ф.И. Стравинский, 37

Можно представить себе мою радость, когда в первый раз меня повели в театр, где давали оперу, уже знакомую мне по клавиру. Это была «Жизнь за царя». Тогда-то я впервые услышал оркестр — да и какой оркестр! Оркестр, исполнявший Глинку! Впечатление было незабываемое...

Хроника, 40

Меня впервые взяли на «Спящую красавицу», когда мне было семь или восемь лет⁸. Балет очаровал меня, но я уже заранее был подготовлен к тому, что увижу, так как балет играл видную роль в нашей культуре и был знакомым предметом с самого раннего моего детства. Поэтому я разбирался в танцевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку. Кроме того, Петипа, хореограф, дружил с моим отцом, и я видел его много раз.

Диалоги, 63

1892

1/13 июня

Отъезд из Санкт-Петербурга в Печиски на лето (родители, все дети, Берта и слуга Степан; приехали в Печиски 4 июня).

*Ф.И. Стравинский, 30*28–30 июня/
10–12 июля

Поездка в Ярмолинцы на ярмарку <...> свистки детям — 55 копеек.

Ф.И. Стравинский, 39

Помню, что Печиски были скучным местечком, но примерно в 30 милях оттуда находились Ярмолинцы — оживленный и живописный город, славившийся своими ярмарками. На ярмарку крестья-

⁸ Если память не изменила Стравинскому, то речь может идти о премьере балета (3/15 января 1890 года), либо об одном из спектаклей того же или следующего сезона.

1892—1897

не съезжались в ярко разукрашенных нарядах и казались поэтому веселыми и привлекательными. Больше всего я наслаждался соревнованиями в танцах, и присядку я видел именно там; потом я использовал ее в танце кучеров в «Петрушке»; точно так же в «Петрушку» вошли казачок и трепак. В Печисках я также слышал много народной музыки, хотя это была главным образом музыка для гармонии.

Диалоги, 17–18

27 ноября/ 9 декабря Торжественный спектакль в честь 50-летия «Руслана и Людмилы» Глинки. Ф.И.Стравинский в роли Фарлафа, одной из лучших в его репертуаре.

Помню, в тот вечер Мариинский театр был роскошно декорирован, все кругом благоухало, и даже сейчас я мог бы найти свое место. <...> После спектакля у нас дома был устроен вечер; по этому случаю бюст Глинки, стоявший на постаменте в кабинете отца, обвили гирляндой и окружили зажженными свечами. Помню также, что пили водку и провозглашали тосты: был большой ужин.

Диалоги, 48

1893

27 апреля/9 мая Экзамен сыну Игорю во 2-й Санкт-Петербургской гимназии, для поступления в первый класс (принят) дано швейцару этой гимназии Ивану — 1 рубль.

30 апреля/ 12 мая Во 2-й гимназии, за экзамен во внеуказанное время (27 апреля) сына Игоря, для поступления в 1-й класс уплочено <...> — 30 рублей.

Результаты вступительных экзаменов: Закон Божий 3, русский язык 4+, арифметика 3+.

20 мая/1 июня Игорю жалованье, как ученику 1 класса за месяц Май — 50 копеек⁹.
Ф.И.Стравинский, 40

1897

7/19 февраля Снетковой¹⁰ за уроки фортепиано Игорю и Гурию в Январе 97 года — 16 рублей 50 копеек.

Ф.И.Стравинский, 46

Свидетельство об успехах и поведении воспитанника 2-й Санкт-Петербургской гимназии 4-го класса Стравинского Игоря за 1896/97

⁹ Согласно раз и навсегда заведенному порядку, Федор Игнатьевич выдавал детям с момента поступления в гимназию строго определенную сумму. В первом классе это было 50 копеек в месяц, затем ежегодно прибавлялось по 50 копеек, и к студенческим годам «жалованье» достигало 10 рублей в месяц. Кроме того, по мере надобности подростки получали от отца дополнительные деньги на отдельные покупки, поездки и развлечения (*Е.А.Стравинская, комментарий; Переписка 1, 17*).

¹⁰ У Александры Петровны Снетковой Игорь учился около 6 лет, с осени 1893 года по 1899: «Помню, как она рассказывала мне о приготовлениях в консерватории к похоронам Чайковского, но не помню, чтобы я чему-нибудь у нее научился в области музыки» (*Диалоги, 35*).

1897—1899

учебный год: Закон Божий — 2, русский язык — 2, латинский язык — 3, греческий язык — 3, математика — 2, география — 3, история — 3, французский язык — 4, немецкий язык — 4.

Переписка I, 48

Я ненавидел классные занятия и приготовление уроков и был одним из самых посредственных учеников. Я постоянно получал выговоры за недостаток прилежания, и это лишь усиливало мою неприязнь к гимназии и к урокам.

Хроника, 43

11/23 июня

Около 8 с половиной часов утра получена тревожная телеграмма из Печисок об опасной болезни Ромы.

14/26 июня

Погребение Ромочки дорогого нашего в 8 часов вечера.

Ф. И. Стравинский, 49

Роман скончался 10 июня, был похоронен на кладбище села Ходаковцы близ Печисок.

18/30 сентября

1898

Сыновья Игорь 6-го класса и Гурий 4-го класса 2-й Петербургской гимназии представлялись Якову Григорьевичу Гуревичу и этаго числа фактически переведены в его гимназию в соответствующие классы. Прощение Я. Г. Гуревичу о принятии их в его гимназию подано 19 сентября 1898 года¹¹.

Ф. И. Стравинский, 61

Гимназия Гуревича делилась на «классическую» гимназию и реальное училище. Я учился в первой — истории, латыни, греческому языку, русской и французской литературе, математике. Конечно, я был очень плохим учеником и ненавидел эту школу, как и вообще все мои учебные заведения, глубоко и навсегда.

Диалоги, 30

1899

июль

Игорь Стравинский — родителям, из Устилуга:

Мои дорогие, бесценные Папочка и Мамочка!

Слава Богу, все мы до сих пор здоровы и наслаждаемся летом и летними удовольствиями в полном смысле этого слова. Погода стоит у нас уже много дней прекрасная <...> я уже второй этюд начал — он изображает сосны (мы пишем в сосновом лесу), стоящие одна около другой на фоне светлой реки и темно-синего отдаленного леса и, наконец, неба...¹²

Переписка I, 73

¹¹ Частная гимназия Я. Г. Гуревича, обучение в которой стоило значительно дороже, чем в казенных, считалась лучшей в Петербурге.

¹² В юности Стравинский серьезно увлекался живописью и позднее, в 1902 году, некоторое время учился у пейзажиста К. Я. Крыжницкого (1858–1911), академика живописи.

1899—1901

1/13 декабря Учительнице фортепиано Игоря, вновь приглашенной (после прежней учительницы А.П.Снетковой) — Леокадии Александровне Кашперовой¹³, на условиях по 5 рублей за урок <...> с 18 октября — 25 рублей.

Ф.И.Стравинский, 80

1901

3/16 января День чествования 25-летия моей сценической деятельности на Императорской оперной сцене в Санкт-Петербурге. Спектакль — «Юдифь» А.Н.Серова, в которой мною исполнена роль Олоферна (в 22-й раз). Чествование со стороны публики, товарищей, разных обществ и отдельных лиц — удостоился по окончании роли, в антракте между IV и V актами.

Ф.И.Стравинский, 91

5/18 июня Сегодня, 5 июня сыну Игорю исполнилось 19 лет от рождения. Родился в Ораниенбауме в 1882 году. 1-го июня сего года Игорь окончил курс гимназии. В кошелек, купленный ко дню его рождения (вчера у Александра [в Гостином дворе]) опущен в подарок Игорю золотой.

Ф.И.Стравинский, 98

11/24 июля Отъезд Игоря в Устилуг. <...> Выдано Игорю: на поездку, расходы на месте и на возврат в Печиски — 40 рублей, жалованье за июнь и июль, по 5 рублей — 10 рублей.

Ф.И.Стравинский, 100

25 сентября/
8 октября Первый взнос платы за слушание лекций в Санкт-Петербургском Университете, по Юридическому факультету, сыном Игорем в пользу Университета 25 рублей, в гонорарную сумму 21 рубль, всего за слушание лекций в осеннем полугодии 1901 года (1-й семестр) на квитанцию № 945 от 25 сентября 1901 году уплачено — 46 рублей¹⁴.

Ф.И.Стравинский, 108

20 ноября/3 декабря Музыканту-теоретику Акименко¹⁵ за 4 урока теории музыки Игорю уплачено — 6 рублей.

Ф.И.Стравинский, 109

¹³ Кашперова Леокадия Александровна (1872–1940) — пианистка, композитор и педагог, ученица А.Г.Рубинштейна и Н.Ф.Соловьева. Концертировала в России и за рубежом; первая исполнительница некоторых сочинений Балакирева и Глазунова.

¹⁴ Юридический факультет в то время считался наиболее подходящим для будущей государственной службы (в Санкт-Петербургском университете на нем обучалось 58% всех студентов). С другой стороны, по сравнению с иными факультетами занятия были не слишком обременительными.

¹⁵ Акименко Федор Степанович (1876–1945) — композитор, ученик Н.А.Римского-Корсакова и А.К.Лядова. В 1919–1923 профессор Петроградской консерватории, с 1923 жил в Париже. Автор оркестровых и фортепианных сочинений, романсов, обработок русских и украинских песен. Занятия Акименко со Стравинским продолжались по февраль 1902 года.

1902

1902

29 апреля/12 мая Игорю на учебники — 1 рубль 50 копеек; на уплату Игорем музыканту Калафати¹⁶ за уроки теории музыки — 6 рублей.
Ф. И. Стравинский, 112

Следующим моим преподавателем был Василий Калафати — грек, маленького роста, смуглый, с большими черными усами. Калафати тоже сочинял музыку, но более ярко был одарен как педагог. Я писал с ним стандартные упражнения по контрапункту, инвенции и фуге, делал гармонизацию хоралов; он был действительно незаурядным и весьма взыскательным рецензентом этих упражнений. Он был требователен в вопросах голосоведения и насмехался над «интересными новыми аккордами», которые особенно любят молодые композиторы. <...> Когда его просили уточнить замечания, он отвечал: «Вы сами должны были бы слышать». Калафати научил меня прибегать к слуху как к первому и последнему критерию, за что я ему благодарен. Я занимался у него больше двух лет.

Диалоги, 35

Большую часть своего свободного времени в период этих подготовительных занятий с Акименко и Калафати я проводил на репетициях опер и на оперных спектаклях. <...> К тому времени, когда мне исполнилось шестнадцать лет, я стал проводить в театре не менее пяти или шести вечеров в неделю.

Диалоги, 35

8/21 июля И. Ф. Стравинский — В. Н. Римскому-Корсакову в Гейдельберг:
Дорогой Владимир Николаевич! Только теперь мы в Берлине. <...> Отец все время болен. Не та так другая болезнь. Отрадного мало. Завтра утром едем в Вильдунген со скорым поездом. Отправляемся с полубольным папой. Пишите, дорогой, в Вильдунген...

Переписка I, 114

30 июля/ 12 августа Жалованье Игорю за июль по переводу 10 рублей на марки — 21 марка 60 пфенингов; Игорю на его поездку в Гейдельберг дано — 21 марка.

Ф. И. Стравинский, 117

Формально наше знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым состоялось во время сценической репетиции «Садко»¹⁷, хотя, конечно, я видел его бесчисленное число раз и в предшествующее десятилетие, как в общественных местах, так и в частных домах. <...> Тесное

¹⁶ Калафати Василий Павлович (1869–1942) — композитор и педагог, близкий Беляевскому кружку. Ученик Н. А. Римского-Корсакова. В 1906–1929 преподавал в Петербургской/Петроградской/Ленинградской консерватории, с 1913 — профессор. Стравинский занимался у Калафати с марта 1902 года.

¹⁷ Первое представление «Садко» в Марининском театре состоялось 26 января/8 февраля 1901 года.

1902—1903

общение с Римским-Корсаковым установилось в Некарсмюнде близ Гейдельберга, где Андрей Римский-Корсаков учился в университете. Во время этого визита я показал Римскому мои первые сочинения — короткие пьесы для фортепиано, «Анданте», «Мелодии» и др.¹⁸ Мне было стыдно отнимать у него время, но тем не менее я страстно жаждал стать его учеником. Он с большим терпением просмотрел мои слабые потуги к творчеству и затем сказал, что если бы я решил продолжить свои занятия под руководством Калафати, я мог бы приходить и к нему на уроки два раза в неделю. Я был так осчастливлен этим разрешением, что не только принялся за упражнения Калафати, но к концу лета исписал ими несколько нотных тетрадей.

Диалоги, 37–38

4/17 сентября

Н.Н. Римская-Корсакова — Н.А. Римскому-Корсакову:

Стравинский проводит с нами целые дни. Отцу его все хуже, несмотря на то, что его осматривали, кажется, все профессора Берлина.

Переписка I, 120

21 ноября/
4 декабря, 23 часа

Смерть Федора Игнатьевича Стравинского.

1903

6/19 марта

Вечером был лично [у Римского-Корсакова] (с трех четвертей восьмого до половины четвертого ночи). Кроме меня были: В.В. Стасов, А.К. Глазунов, <...> двое Оссовских, студент Митусов с женой, <...> студенты Н.И. Рихтер¹⁹ и Игорь Федорович Стравинский, принесший Николаю Андреевичу большой портрет его отца в роли Головы из «Майской ночи» (это было желание покойного Федора Игнатьевича). <...>

Стравинский показывал свои очень милые и остроумные музыкальные шутки. По-видимому, Игорь Федорович человек несомненно талантливый.

Ястребцев, 278

Ремарка Стравинского 1963 года:

Это был день рождения Николая Андреевича, которому исполнилось 59 лет. Ястребцев отмечает, что я играл у Римского мои «остроумные музыкальные шутки», но я не помню этих пустячков.

Переписка I, 126

¹⁸ Возможно, среди них была «Тарантелла» для фортепиано (1898) и романс «Туча» на стихи Пушкина (январь 1902).

¹⁹ Митусов Степан Степанович (1878–1942) — музыкант, поэт, друг Стравинского, либреттист его оперы «Соловей». Рихтер Николай Иванович (1879–1944) — пианист, педагог; в 1920–1927 преподавал в Петроградской/Ленинградской консерватории. Друг Стравинского, адресат посвящения и первый исполнитель его Сонаты *fis-moll* (1905).

1903—1906

Мои занятия с Римским-Корсаковым заключались в инструментовке фрагментов классической музыки. Помнится, это были главным образом части сонат Бетховена, квартеты и марши Шуберта. Раз в неделю я приносил ему мою работу, он критиковал ее и поправлял, давая все необходимые разъяснения. В то же время он заставлял меня анализировать форму и структуру классических произведений. Через полтора года я начал сочинять симфонию.

Хроника, 59–60

Немногие были так близки мне, как Римский-Корсаков, в особенности после смерти моего отца, когда он стал мне вроде названного отца.

Диалоги, 38

1904

6/19 марта

Был у Римских-Корсаковых с трех четвертей девятого до половины четвертого ночи. Сегодня Николаю Андреевичу 60 лет. <...> Во время ужина «корсаковская молодежь», со Стравинским во главе, исполнила премилую «кантату», сочиненную Стравинским специально для сегодняшнего дня и посвященную Николаю Андреевичу (кантата, по желанию публики, была повторена).

Ястребцев, 302–303

19 июля/1 августа

И. Ф. Стравинский — В. Н. Римскому-Корсакову:

Я уже обработал 1-ю часть [Сонаты], кончил финал и Andante, причем решил, что Andante будет непосредственно связано с финалом и вот единственно, что остается — это сочинить эту связь. Не могу передать как я рад тому, что кончаю свою вещь; получилась она по размерам большая, но мне кажется не утомительная²⁰.

Переписка I, 147

1906

11/24 января

Узнал, что Николай Андреевич подарил клавиру «Китежа» <...> Игорю Федоровичу Стравинскому, женившемуся сегодня и уехавшему на Иматру.

Ястребцев, 373

Осенью 1905 года я был помолвлен, а в январе 1906 года женился.

Хроника, 60

Когда после церемонии мы вернулись домой, там на пороге нас ждал Римский. Он благословил меня, держа над головой икону, ко-

²⁰ Речь идет о Сонате *fis-moll* для фортепиано, завершенной через полгода, в январе. Связь Andante и финала, о которой заботился композитор, получилась все же не очень органичной, несмотря на мотивное родство основных тем обеих частей. В стилистическом отношении Соната представляет собой некое общее место русской фортепианной музыки конца XIX столетия: особенно это касается драматических тем первого Allegro и финала. Лишь в трио скерцо и в Andante ощущается гармоническая свежесть.

1906

торую затем вручил мне в виде свадебного подарка. <...> Затем мы отбыли на Финляндский вокзал, где сели в поезд, отправлявшийся на Иматру, финскую Ниагару малого масштаба, излюбленное место посещения новобрачными.

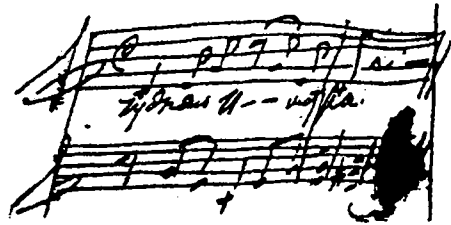
Диалоги, 21

Екатерина Носенко родилась в Киеве в 1881 году и провела детство в этом городе. С 1903 по 1906 год, то есть за три года до нашей свадьбы, она жила в Париже, занимаясь постановкой голоса. У нее было небольшое, но приятное сопрано, и музыка, безусловно, играла в ее жизни одну из ведущих ролей. К тому же она была очень хорошим нотописцем и в более поздние годы стала моим лучшим переписчиком. <...> С первого же часа, проведенного вместе, мы казались, отдали себе отчет в том, что в один прекрасный день поженимся — так, по крайней мере, потом мы говорили друг другу. <...> С того времени и до самой ее смерти мы были исключительно близки, ближе, чем иногда бывают возлюбленные...

Диалоги, 20, 19

15/28 января

И. Ф. Стравинский — А. Н. Римскому-Корсакову, Иматра:
Позволь тебе прислать свой автограф:



За неимением терций пишу квинты. Дело в том, что со смертью Филиппова перевелись на Руси все Терции!²¹

Переписка I, 155

29 апреля/ 11 мая

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Предъявитель сего Игорь Федорович Стравинский, православного вероисповедания, сын дворянина, родившийся 5 июня 1882 года был принят по аттестату зрелости гимназии Гуревича в С.-Петербурге в число студентов Императорского С.-Петербургского Университета в августе 1901 года и зачислен на Юридический факультет, на котором слушал курсы <...> участвовал в установленных учебным планом практических занятиях, подвергался испытаниям

²¹ Имеется в виду *Филиппов Третий* (Терций, Терентий) *Иванович* (1825/26–1899) — музыкально-общественный деятель, собиратель и исполнитель русских народных песен, писатель, почетный член Петербургской Академии наук. Шуточный набросок Стравинского любопытным образом предвосхищает будущую фанфару Петрушки, а также «гармошечные» параллельные трезвучия масленичных сцен балета (последнее трезвучие C-dur замарано кляксой).

1906

в Богословии и немецком языке и по выполнении всех условий, требуемых правилами о зачете полугодий, имеет восемь зачетных полугодий. В удостоверении чего <...> выдано Стравинскому Игорю это свидетельство от Юридического Факультета Императорского С.-Петербургского Университета <...> 28 апреля 1906 года, за № 741. Предъявитель сего Игорь Стравинский подвергался полукурсовому испытанию в Юридическом факультете С.-Петербургского Университета и получил следующие отметки:

По Энциклопедии права	5 (пять)
Истории римского права	5 (пять)
Политической экономии	5 (пять)
Истории русского права	3 (три)
Полицейскому праву	3 (три)
Государственному праву	3 (три)
Статистике	5 (пять)
Финансовому праву	3 (три)
Истории философии права	5 (пять)
Церковному праву	3 (три)
Богословию	4 (четыре)
Немецкому языку	5 (пять)
Французскому языку	5 (пять) ²²

SPD, 45

5/18 июня

И. Ф. Стравинский — В. Н. Римскому-Корсакову, Устилуг:

Работаю много. Кончил романс на слова Пушкина («Лила»), составил эскиз инструментовки. <...>

Я жду не дождусь того времени, когда я в состоянии буду зарабатывать себе хлеб, так как житье на проценты, да еще не мной заработанные, считаю таким же доходом, как с клубных выигрышей. Как там, так и тут с моей стороны не было приложено для создания ценностей никакого труда. В этом отношении неминуемая и неизбежная, близкая и грандиозная революция меня несколько не пугает, так как всей силой своей души чувствую, что деньги, на которые мы все живем (привилегированные классы) не наши, особенно не мои, так как я до сих пор не выставил на общественный рынок ни единой ценности. И счастлив буду я в тот день, когда смогу сказать, что я живу на деньги, произведенные мною же.

Переписка I, 159–160

16/29 июня

И. Ф. Стравинский — В. Н. Римскому-Корсакову, Устилуг:

Было бы у меня больше времени и не был бы я отвлечен музыкальными занятиями, я бы принялся самым серьезным и тщательным образом изучать научный социализм. Пока же поневоле приходится удовольствоваться лишь поверхностными сведениями. С другой

²² Таким образом, И. Ф. Стравинский, по тогдашней терминологии, «прослушал курс», но не получил университетского диплома, ибо не сдавал государственные экзамены.

1906—1907

стороны я и рад, что музыкальный интерес все-таки для меня — первенствующий. Гибель для искусства — его смесь с политикой. И это я чувствую всем своим существом. И мне кажется, что на моих сочинениях отнюдь не отражается эпоха всеобщего политиканства, как это имело место в смысле сильного влияния на искусство эпохи 60-х годов.

Переписка I, 161–162

1907

ФАВН И ПАСТУШКА, сюита для меццо-сопрано и симфонического оркестра оп. 2 в трех частях на стихи А.С.Пушкина. Состав оркестра: 3.2.2.2. — 4.2.3.1. — Timп., Piatti, Gr. Cassa — Archi.

«Посвящается жене моей Екатерине Гавриловне Стравинской». Имата — Петербург — Устилуг — Петербург, январь 1906–1907. Первое исполнение 14/27 апреля 1907, Петербург, зал Придворного собрания; Императорский придворный оркестр, Елизавета Петренко, дирижер Гуго Варлих (закрытое исполнение для музыкальной общности).

Первые рецензенты, весьма критически, хотя в целом благожелательно оценившие сюиту, были несомненно правы, отметив недостаточную яркость музыкального материала, особенно мелодики, и композиционные просчеты — в частности, внезапный, «обрубленный» конец (заключительные стихи сокращены). Как и **Сонате fis-moll, Фавну и пастушке** недостает индивидуального своеобразия: молодой композитор опирается на сложившиеся стилистические стереотипы, прежде всего Чайковского и Римского-Корсакова (в частности, музыкальная «родословная» **Фавна** явно восходит к Лешему из «Снегурочки»). Очевидно также, что классический стих сковывает Стравинского, ученически робко следующего пушкинской просодии. Однако оркестровкой и формой молодой композитор владеет уже вполне уверенно.

17 февраля/ 2 марта Родился Федор, старший сын И.Ф. и Е.Г.Стравинских²³.

18 июня/1 июля

И.Ф.Стравинский — Н.А.Римскому-Корсакову, Устилуг:
Занимаюсь я много. Занятия состоят из инструментовки Симфонии и сочинения Фантастического Scherzo «Пчелы» <...> Кроме того, я написал романс, который начал в Петербурге, я Вам его наигрывал — с колокольным звоном, и думаю написать еще два на слова того же автора²⁴.

Переписка I, 172

²³ *Стравинский Федор Игоревич* (1907–1989) — художник, ученик Жоржа Брака. Работал как сценограф, также оформил несколько католических церквей во Франции и Швейцарии. Автор книги об отце (*Le Message d'Igor Stravinsky*. — Lausanne 1948) и альбома о родителях (*Catherine and Igor Stravinsky*. — London 1973). Младшие дети Стравинских: *Стравинская-Мандельштам Людмила Игоревна* (1908–1938); *Стравинский Святослав-Сулима Игоревич* (1910–1994) — пианист и композитор; *Стравинская-Марион Мария-Милена Игоревна* (р. 1914).

²⁴ Речь идет о Симфонии *Es-dur*, Фантастическом скерцо для симфонического оркестра «Пчелы» (название было снято до исполнения) и романсе *Весна (монастырская)* на стихи С.Городецкого (позднее написан еще один, а не два, как предполагал Стравинский).

1907

6/ 19 августа

И.Ф. Стравинский — А.К. Стравинской, Устилуг:

Федя прибавил сильно в весе и весит теперь 22 фунта. <...> Федя страшно вырос. Быть может, пристрастие родителей к своему ребенку — это общее явление и потому и мы не составим исключения в том, но всем в доме Федя страшно нравится. <...> Н.А. Римский-Корсаков мне сообщил, что зимой в Русских симфонических концертах (которых два в этом году и которые будут в консерватории) пойдет моя сюита «Фавн и пастушка». Это действительно здорово, и теперь я могу быть очень гордым мальчиком <...> Но мало того. Николай Андреевич пишет так: Сюиту исполнит Придворный оркестр сначала, затем Русские симфонические²⁵, а потом будем думать о печати.

*Переписка I, 178*29 октября/
11 ноября**ПАСТОРАЛЬ, песенка без слов для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано.**

Посвящение: «Г-же Надежде Римской-Корсаковой» (дочери композитора); впервые исполнена ею же в сопровождении автора 31 октября/13 ноября в доме Римских-Корсаковых.

Первое концертное исполнение 27 декабря 1907/9 января 1908, Петербург, зал Санкт-Петербургской музыкальной школы; Елизавета Петренко и Младен Иованович (39-й Вечер современной музыки).

Обработки: 1) для голоса и квартета духовых (Ob., Corno ingl., Cl., Fag.), Биарриц, декабрь 1923. Первое исполнение 7 января 1924, Антверпен.

2) для скрипки и квартета духовых (тот же состав) — 1933;

3) для скрипки и фортепиано, 1933. В сотрудничестве с Самуилом Душкиным²⁶.

Небольшая вещица салонного предназначения, несмотря на внешнюю непритязательность очень привлекательна и гибкой мелодикой, и легким восточным колоритом, и, в особенности, гармоническими «пряностями» (особенно хороши сопоставления II натуральной и нонаккорда на II низкой перед репризой, вкупе с таинственно затихающими квартовыми «звонами» голоса). Мирискуснический «модернизм» **Пасторали** и **Весны (монастырской)** на стихи С.Городецкого, сказавшийся прежде всего в гармоническом языке, был безошибочно уловлен в кругу Н.А.Римского-Корсакова.

31 октября/
13 ноября

После чая И.Стравинский со Штейнбергом сыграли «Норвежские танцы» Грига, а Надежда Николаевна (младшая) спела <...> два раза «Пастораль» Стравинского (на букву «а»²⁷), посвященную ей 29 октября, в день, когда эта вещица была сочинена Игорем Федоровичем (оригинальная песня, но не без странных гармоний). Затем И.Стравинский изобразил свой новый романс «Звоны, стоны,

²⁵ Эти концерты (открытые, для публики, в отличие от премьеры) состоялись 22 января/4 февраля и 16/29 февраля 1908 года.

²⁶ Душкин Самуил (1891–1976) — скрипач, в 1931–1937 близкий друг Стравинского, его партнер в концертных выступлениях. Для Душкина Стравинский создал ряд сочинений и транскрипций.

²⁷ Точнее, «а» и «ау».

1907—1908

перезвонь» (на слова С.Городецкого), с прекрасной музыкой середины и очень странным началом.

4/17 ноября

По мнению Римского-Корсакова, талант Игоря Стравинского еще недостаточно выяснился, так как в 4-й части его Первой симфонии он еще слишком подражает Глазунову и ему [Римскому-Корсакову], а в новых романсах (на слова Городецкого) Игорь Федорович излишне рьяно ударился в модернизм.

Ястребцев, 439–440, 442

СИМФОНИЯ Es-dur для большого оркестра в четырех частях ор. 1.

Состав оркестра: 3.2.3.2. — 4. 3. 3. 1. — Timp., Triangolo, Gr. Cassa — Archi.

Посвящение: «Дорогому учителю моему Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову».

Устилуг — Петербург, июнь 1905–1907.

Первое исполнение (II и III части) 6/29 апреля 1907, Петербург, зал Придворного собрания; Императорский придворный оркестр, дирижер Гуго Варлих (закрытое исполнение для музыкальной общности).

Первое полное исполнение 22 января/4 февраля, там же, те же исполнители (открытое, 21-е собрание Музыкальных новостей). Новая редакция — 1913.

Симфония Es-dur стала как бы выпускным экзаменом Стравинского в классе Римского-Корсакова: именно в симфоническом жанре, вышем в иерархии инструментальной музыки, призван был молодой композитор продемонстрировать природную одаренность и приобретенное мастерство. С этой задачей Стравинский справился более чем успешно. Его симфонию нельзя назвать новым словом в истории жанра, поскольку прототипы и образцы слишком для этого очевидны. Более всего слышно влияние Глазунова (I и IV части) и Чайковского (Largo); скерцо, снискавшее наибольшее одобрение первых рецензентов, напоминает о Бородине и отчасти Мусоргском, а также Римском-Корсакове (следы воздействия особенно отчетливы в гармонии). К этому списку отечественных источников необходимо добавить западные — Вагнера и отчасти Рихарда Штрауса. Однако эклектической пестроты в **Симфонии** не возникает, стилистика ее вполне органична. Что до множественности истоков, то «это — скорее неизбежная культурная приемственность»²⁸, предвосхищение очень быстро сформировавшейся особенности творческого гения Стравинского — способности суммарного, целостного ощущения и воспроизведения стилистической эпохи в ее разнообразных проявлениях.

1908

ДВЕ ПЕСНИ для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано на стихи С.Городецкого ор. 6.

Посвящение: «Елизавете Федоровне Петренко» (первая), «Сергею Городецкому» (вторая).

Устилуг, июнь 1907 (первая), август 1908 (вторая).

²⁸ Каратыгин В. 21-е оркестровое собрание «Музыкальных новостей» // Столичная почта. 1908, 25 января (цит. по: Смирнов, 64).

1908

Первое исполнение «Весны (монастырской)» 27 декабря 1907/9 января 1908, Петербург, зал Санкт-Петербургской музыкальной школы; Елизавета Петренко и Младен Иванович (39-й Вечер современной музыки).

Первое концертное исполнение обеих песен 10/23 апреля 1910, Петербург, редакция журнала «Аполлон»; Елизавета Петренко и автор (Вечер молодых русских композиторов).

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ СКЕРЦО для большого оркестра оп. 3.

Состав оркестра: 4. 3. 4. 3. — 4. 3. 0. 0. — Piatti, Celesta, 3 Arpe—Archi.

«Посвящается большому артисту Александру Ильичу Зилоти».

Устилуг — Петербург, май 1907 — апрель 1908.

Первое исполнение 24 января/6 февраля 1909, Петербург, зал Дворянского собрания; оркестр Императорской русской оперы, дирижер Александр Зилоти (7-й Концерт Зилоти).

2-я редакция (с двумя арфами) — 1930.

Традиция этой блестящей пьесы восходит к оркестровым скерцо Мендельсона и Берлиоза, не минуя и Римского-Корсакова с его «Полетом шмеля». Virtuозное регретium mobile основных разделов оттенено лирическим трио: гибкая пластичная мелодия, разукрашенная чистыми тембрами деревянных духовых. **Скерцо** присущ светлый до ослепительности колорит, благодаря преобладанию высокого и среднего регистра, особенно дерева и струнных, а также исключению тяжелой меди и ударных (оставлены лишь «звончатые» тарелки). Главный материал **Скерцо**, основанный на фигурационных рисунках, ближе импрессионистскому типу темброфактурного тематизма, нежели романтическим, в том числе и русским образцам. **Скерцо** замышлялось и писалось как программное произведение по «Жизни пчел» М. Метерлинка (что многое объясняет в характере музыки), однако программа не была Стравинским обнародована.

11/24 марта

И.Ф.Стравинский «как вольноопределяющийся подлежал поступлению на службу в войска; но по освидетельствованию признан совершенно неспособным к военной службе»²⁹.

Архив, № 68/0021

22 апреля/5 мая

И.Ф.Стравинский — семье Римских-Корсаковых, телеграмма: Как здоровье Николая Андреевича? Телеграфируйте и пишите в Устилуг.

Переписка I, 189

8/21 июня

Кончина Н.А.Римского-Корсакова.

<...> Я рассказал Николаю Андреевичу о задуманной мною небольшой фантазии для оркестра, для которой уже нашел название. Это был «Фейерверк». <...> Окончив эту вещь через полтора месяца, я послал ему партитуру в деревню, где он проводил лето. Несколько дней спустя пришла телеграмма с известием о его кончине, а вскоре вернулась и моя бандероль, не доставленная за смертью

²⁹ «Белый билет», подтвержденный во время Первой мировой войны (Стравинский тогда пытался вступить в действующую армию).

1908

адресата. Я немедленно же выехал к его родным, чтобы присутствовать на похоронах. Хоронили его в Петербурге.

Хроника, 63

28 июля/10 августа

И. Ф. Стравинский — Н. Н. Римской-Корсаковой, Устилуг:

Я написал пьесу на смерть нашего незабвенного, дорогого Николая Андреевича. Пьеса эта уже инструментована; и вот об этом хотел я известить Вас и Вашу семью.

Не знаю, как будет с ее исполнением. Эта мысль меня ужасно беспокоит. Очень уж будет мне тяжело, если не удастся ее исполнить ни на одном концерте, посвященном памяти Николая Андреевича. <...> Ведь действительно это моя дань великой памяти Николая Андреевича — дань его ученика, которого он любил.

Переписка I, 193

июнь – июль

ПОГРЕБАЛЬНАЯ ПЕСНЬ на смерть Н. А. Римского-Корсакова для большого оркестра оп. 5.

Состав оркестра неизвестен. Не издана, утеряна.

Первое исполнение 17/30 января 1909, Петербург, Большой зал консерватории; оркестр гр. Шереметева, дирижер Феликс Блуменфельд (1-й Русский симфонический концерт памяти Н. А. Римского-Корсакова).

Я вспоминаю эту вещь как лучшее из моих сочинений до «Жарптицы» и наиболее передовое по использованию хроматической гармонии.

Диалоги, 42

июнь

ФЕЙЕРВЕРК, фантазия для большого оркестра оп. 4.

Состав оркестра: 3. 2. 3. 2. — 6. 3. 3. 1. — Timп., Batt. (4), Celesta, 2 Arpe — Archi (16. 14. 12. 10. 8).

Посвящение: «Надежде и Максимилиану Штейнбергам».

Устилуг.

Первое исполнение 9/21 января 1910, Петербург, зал Дворянского собрания; оркестр Императорской русской оперы, дирижер Александр Зилоти.

1/14 июля

М. О. Штейнберг — М. Ф. Гнесину, Любенск:

Игорь ко дню моей свадьбы сочинил фантазию «Фейерверк» для большого оркестра — нечто вроде марша на 3/4 и прислал сюда партитуру (30 страниц). Мне весьма нравится; музыка весьма типичная для Игоря, вроде «Пчел». Инструментовано блестяще, если только возможно будет сыграть, ибо невероятно трудно.

Переписка I, 191

июль–август

ЧЕТЫРЕ ЭТЮДА для фортепиано оп. 7.

Посвящение: «Степану Степановичу Митусову», «Николаю Ивановичу Рихтеру», «Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову», «Владимиру Николаевичу Римскому-Корсакову».

Устилуг.

1908—1909

Первое исполнение (три из четырех этюдов) 15/28 февраля 1911, Москва, зал Синодального училища; Елена Бекман-Щербина (15-я Музыкальная выставка Дейши-Сионицкой).

Кроме ранних **Скерцо** (1902) и **Сонаты fis-moll**, **Четыре этюда** — единственный опус молодого Стравинского для фортепиано. Композитор трактует жанр этюда в духе устоявшихся традиций, как характерную пьесу с выдержанным фактурным рисунком. Хотя музыкальный язык **Этюдов** не отличается особой оригинальностью, пьесы нельзя назвать подражательными — возможные скрябинско-рахманиновские ассоциации имеют самый общий характер. Изобретательное фортепианное письмо свидетельствует о свободном владении возможностями инструмента: в исполнительском отношении пьесы весьма благодарны.

1909

Исполнение «Фантастического скерцо» и «Фейерверка» в «Концертах Зилоти»³⁰ было важным моментом для всей моей музыкальной деятельности. Отсюда началось мое близкое знакомство с Дягилевым, которое продолжалось двадцать лет, до самой его смерти, и перешло в глубокую дружбу, выросшую из взаимной привязанности. <...> Услыхав оба мои произведения в оркестре, Дягилев поручил мне наряду с другими русскими композиторами инструментовать две вещи Шопена для балета «Сильфиды».

Хроника, 64

Ф.Шопен. Ноктюрн As-dur op. 32; Блестящий вальс Es-dur op. 18. Инструментовка И.Стравинского для балета «Сильфиды» («Шопениана»).

Первое исполнение 20 мая/2 июня, Париж, Théâtre Châtelet, 4-й Русский сезон. Балетмейстер Михаил Фокин, художник Александр Бенуа, дирижер Николай Черепнин.

12/25 мая

И.Ф.Стравинский — М.О.Штейнбергу, Устилуг:

Зилоти мне поручил инструментовать «Песнь о блохе» Мусоргского и таковую же Бетховена (!!!!!) <...> Не знаешь ли, как репетиции «Шопенианы»? Как мои пьесы?

Переписка I, 204

апрель
7/20 июня

И.Ф.Стравинский — С.С.Митусову, Устилуг:

Степа, очень прошу тебя сочинять дальше, то есть вторую картину «Соловья», ибо пока ты это сделаешь думаю уже кончить первую картину с оркестровкой complètement [полностью; франц.]! ...

Переписка I, 209

июль—август

Л.Бетховен. Песня Мефистофеля о блохе (из «Фауста» И.В.Гёте) для баса и фортепиано. Инструментовка И.Стравинского.

Состав оркестра: 2.2.2.2. — 2.0.0.0. — Archi.
Устилуг.

³⁰ Речь может идти только о Фантастическом скерцо, ибо Фейерверк прозвучал лишь в январе 1910 года, когда Стравинский уже работал над *Жар-птицей*.

1909—1910

21 августа/

3 сентября

М.Мусоргский. Песня Мефистофеля о блохе (из «Фауста» И.В.Гёте) для баса и фортепиано. Инструментовка И.Стравинского.

Состав оркестра 3.2.2.2. — 4.2.3.1. — Тimp., 2 Arpe — Archi. Устилуг.

Первое исполнение обеих песен 28 ноября/11 декабря, Петербург, зал Дворянского собрания; оркестр Императорской русской оперы, солист Федор Шаляпин, дирижер Александр Зилоти (2-й экстренный Концерт Зилоти, под названием «Гёте в музыке»).

К концу лета оркестровая партитура 1 действия была окончена и, вернувшись после каникул, я предполагал продолжить сочинение «Соловья», как вдруг получил телеграмму, которая перевернула все мои планы. Дягилев, только что приехавший тогда в Петербург, предложил мне написать музыку балета «Жар-птица» для сезона «Русских балетов» в Парижской опере весной 1910 года.

Хроника, 64–65

1910

май

Э.Григ. «Кобольд» ор. 71 № 3 из 10-й тетради «Лирических пьес». Инструментовка И.Стравинского для балета «Ориенталии».

Первое исполнение 12/25 июня, Париж, театр Grand Opéra, 5-й Русский сезон. Балетмейстер Вацлав Нижинский, исполнитель он же.

ЖАР-ПТИЦА, сказка-балет в 2-х картинах. Составил по русской народной сказке Михаил Фокин.

Состав оркестра: 4.4.4.4. — 4.3.3.1. — Тimp., Batt. (4), Celesta, 3 Arpe, Piano — Archi (16.16.14.8.8.). На сцене: 3 Tr-be, 2 Tube ten., 2 Tube bassi.

Посвящение: «Дорогому другу Андрею Римскому-Корсакову».

Петербург, осень 1909 — май 1910.

Премьера 12/25 июня, Париж, театр Grand Opéra, 5-й Русский сезон. Балетмейстер Михаил Фокин, декорации Александра Головина, костюмы Льва Бакста и Александра Головина, дирижер Габриэль Пьерне. В главных партиях: Тамара Карсавина, Вера Фокина, Михаил Фокин, Алексей Булгаков.

Обработки: 1) Концертная сюита для оркестра, 1911. Состав оркестра идентичен первоначальной партитуре, за исключением инструментов на сцене.

2) Концертная сюита для оркестра, 1919. Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — Тimp., Batt. (3), Arpa, Piano — Archi.

3) Балетная сюита для оркестра, 1945. Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — Тimp., Batt., Arpa, Piano — Archi.

4) Вступление и Хоровод царевен для скрипки и фортепиано, 1929. «Посвящается Павлу Коханьскому»³¹.

5) Колыбельная для скрипки и фортепиано, 1929. «Посвящается Павлу Коханьскому».

6) Колыбельная для скрипки и фортепиано, 1933. В сотрудничестве с С.Душкиным.

7) Скерцо для скрипки и фортепиано, 1933. В сотрудничестве с С.Душкиным.

³¹ *Коханьский Павел* (1887–1934) — скрипач. Особенно тесно был связан с Прокофьевым и Шимановским (первый исполнитель всех его скрипичных произведений).

1910

Жар-птица навсегда осталась одним из самых популярных сочинений Стравинского. Популярность эта порой раздражала композитора, видевшего в ней ущерб своим более поздним опусам, хотя сам он продолжал играть **Жар-птицу** до самых последних концертов (как правило, в виде сюиты 1919 года, наиболее практичной по составу). **Жар-птица** — сочинение в большей степени итоговое, нежели открывающее новые пути. В балете Стравинскому удалось суммировать целые пласты отечественной музыки, от Глинки до Скрябина, под знаком своеобразного варианта русского импрессионизма, декоративизма и красочности. Сказочно-фантастическое и народно-песенное в музыкальном языке балета разведены, в строгом соответствии с традицией Глинки — Римского-Корсакова; той же линии отвечает и «русский Восток», более всего связанный с заглавным образом балета. Наиболее нов по языку зачарованный Кашеев мир «Поганого пляса» (хотя и ему есть прототипы — в «Младе» Римского-Корсакова), обещающий взрывчатую ритмическую энергию будущей **Весны священной**. Однако русская традиция звучит в **Жар-птице** еще одним, французским обертоном (это хорошо почувствовали некоторые из первых слушателей, причем не всегда в положительном смысле). Равелевское становится у Стравинского корсаковско-лядовским, а русское проступает в колористических находках парижского происхождения. **Жар-птица** продолжает **Фантастическое скерцо** и **Фейерверк**, однако присущая этим пьесам самодовлеющая красочность обретает в балете новую поэтичность и глубину.

Публика на премьере была поистине блестящей, но особенно живо в моей памяти исходившее от нее благоухание. <...> Я сидел в ложе Дягилева, куда в антрактах залетал рой знаменитостей, артистов, титулованных особ, почтенного возраста эгрий балета, писателей, балетоманов. Я впервые встретился там с Прустом, Жироду, Полем Мораном, Сен-Жон Персом, Клоделем. <...> Клод Дебюсси <...> милостиво отозвался о музыке балета, закончив свои слова приглашением отобедать с ним.

Диалоги, 139, 140

8/21 мая

Н. Н. Римская-Корсакова — С. Н. Римской-Корсаковой:

Игорь стремится к новизне во что бы то ни стало. <...> У него нет настоящей музыкальной красоты, его гармонии грубы или недостаточно изящны, мелодия, конечно, как ныне подобает, отсутствует, и очень заметно намерение щегольнуть и поразить новизной. Но в то же время новизна-то его не особенно нова — он сильно подражает современным французам, иногда копирует их, но, так как он прошел у папá хорошую школу, то техника его гораздо выше, чем у всех этих Равелей, Дебюсси и компании.

Переписка I, 221

26 июня/9 июля

А. Н. Римский-Корсаков — В. Н. Римскому-Корсакову, Париж:

Наконец дождался «Жар-птицы». Музыка меня весьма утешила. <...> Масса изысканных звуковых эффектов. Но есть и на чем можно от них отдохнуть. Отдельные номера выходят прямо очаровательно, например Колыбельная, Хоровод. Меня не удовлетворил по оркестровой звучности только самый конец. В целом — балет наряден, затейлив и тонок. <...> Успех русский балет имеет большой. Театр набит битком. <...> Игорь — упоен успехом балета. Он

1910—1911

перезнакомился здесь со всем передовым французским музыкальным миром и все до Дебюсси включительно расточали ему комплименты. По-видимому, он действительно понравился всей левой французской публике.

Переписка I, 230

24 августа/
6 сентября

Сергей Дягилев. Из интервью:

Наш балет — такая же новинка для России, как и для Франции. Это — создание не русского театра, а небольшого кружка новаторов, которые пошли против театральных традиций — и русских, и европейских.

Дягилев I, 213–214

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА для голоса (баритон) и фортепиано ор. 9. Русский перевод С. Митусова.

Посвящение: «Моему брату Гурию Стравинскому»³².

Ла Боль (Бретань), июль.

Первое исполнение 13/26 января 1911, Петербург, зал Реформатского училища (49-й Вечер современной музыки); Гуальтер Боссе.

Обработка: для баритона и малого оркестра (2.0.2.0. — 2.0.0.0. — Archi), 1951. В этой версии песни поменялись местами, а также изменены их названия.

1911

В апреле 1911 года моя жена с детьми вернулась в Россию, я же присоединился к Дягилеву, Нижинскому, Фокину, Бенуа и Серову в Риме.

Диалоги, 144

Мне кажется, что и Стравинский, попав в нашу компанию, тоже почувствовал, что это та среда, которая нужна ему. <...> Одной из связующих нитей между нами, кроме музыки, был культ Стравинского к театру, а также его интерес к пластическим искусствам. В отличие от других музыкантов, обычно равнодушных ко всему, что не есть их искусство, Стравинский интересовался живописью, архитектурой, скульптурой <...> жаждал «просвещаться». <...> Если Стравинский и шокировал нас подчас своей «типично-русской» резкостью и какой-то склонностью к цинизму, то в нем было много и той чарующей экспансивности, и того «сентиментального реагирования», которые являются лучшими источниками вдохновения.

Бенуа³³, 506–507

³² Гурий Стравинский дважды спел посвященный ему цикл, однако автор при этом не присутствовал. «К моему большому сожалению, я не слышал его на сцене. Дягилев же слышал и считал Гурия хорошим певцом» (*Диалоги*, 27).

³³ С Александром Николаевичем Бенуа (1870–1960), художником и историком искусства, Стравинский был особенно дружен во времена Русских балетов.

1911

13/26 мая

ПЕТРУШКА, потешные сцены в 4-х картинах. Либретто И. Стравинского и А. Бенуа.

Состав оркестра: 4.4.4.4. — 4.4.3.1. — Timp., Batt. (6), Celesta, 2 Aре, Piano — Archi.

Посвящение: «Александрю Бенуа».

Лозанна — Кларан — Больё — Рим, начат во второй половине августа 1910.

Премьера 31 мая/13 июня 1911, Париж, Théâtre Châtelet, 6-й Русский сезон. Балетмейстер Михаил Фокин, художник Александр Бенуа, дирижер Пьер Монте. В главных партиях Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина, Александр Орлов, Энрико Чекетти.

Новая редакция для уменьшенного состава (3.3.3.3. — 4.3.3.1. — Timp., Batt. (4), Celesta, Piano — Archi), октябрь 1947.

Обработки: 1) Три фрагмента из «Петрушки» для фортепиано. Англе, лето 1921. Посвящение: «Артуру Рубинштейну».

2) «Русская» для скрипки и фортепиано, 1932. В сотрудничестве с С. Душкиным.

Лаконизм и драматургическая цельность выгодно отличают второй балет Стравинского от пространно-описательной **Жар-птицы**. Чистая красочность уступает место характерному звучанию; связи с национальной традицией, очевидные и здесь, принимают более сложный, отчасти полемический характер. В музыкальном языке балета, уже вполне зрелом и самостоятельном, формируются те свойства концентрированности выражения, пластической отточенности, которые станут постоянной приметой стиля Стравинского, невзирая на все его последующие изменения. **Петрушка** стал одним из самых совершенных созданий Русского балета Дягилева — «долгожителем» музыкального театра XX столетия.

7/20 января

И. Ф. Стравинский — А. Н. Римскому-Корсакову, Больё:

Последний акт складывается интересно; непрерывные быстрые темпы, мажоры отдают какой-то русской снедью — щами, что ли, потом, сапогами (бутылками), гармошкой — Угар! Азарт!

Письма, 453

Мишель Кальвокореси. «Музыка в Париже»:

«Петрушка» еще в большей степени, чем «Жар-птица», является произведением, продолжающим серию характернейших шедевров русской школы. По духу, как и по внешнему характеру, оно присоединяется ко всему тому, что русская школа дала значительного. <...> Задушевность экспрессии, ее поразительная правдивость несомненно принадлежат продолжателю Бородина и Мусоргского. После «Бориса Годунова», после сцены торга в «Садко» или «Младце» — никто так живо и верно не схватывал жизни толпы³⁴.

Надежда Римская-Корсакова:

... что касается русской народной музыки, то над ней Стравинский прямо издевается — это доказывает его «Петрушка», и если бы Николай Андреевич мог услышать это сочинение, оно бы глубоко его огорчило, он почувствовал бы в этом оскорбление народной

³⁴ «Музыка». 1911. № 33. С. 691.

1911—1912

русской песни, столь дорогой ему, но которая Стравинскому, очевидно, ничуть не дорога, иначе он не позволил бы себе сваливать в один мешок подлинные русские напевы и пошлейшие, площадные грубые песни и уродливые мотивы «Петрушки», сдабривая все это дикими гармониями и такими же контрапунктами.

Переписка I, 222–223

7/20 января

И.Ф.Стравинский — А.Н.Римскому-Корсакову, Болье:

И почему к моим сочинениям надобно подходить с консерваторским аршином. Да верно потому, чтобы меня бить им по черепу. Пусть бьют! Лишь бы били! Скоро и ты так заговоришь.

Письма, 453

П.П.Сувчинский — М.В.Юдиной, Париж, 14 апреля 1960:

Не следует забывать, что начало карьеры Стравинского (в России) было очень трудным; из-за этого он затаил на всю жизнь горькую недоброжелательность по отношению к этому периоду. Но Римского-Корсакова он не переставал любить.

Сувчинский, 334

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ К.Бальмонта для высокого голоса и фортепиано.

Посвящение: «Моей матери»; «Людмиле Гавриловне Белянкиной»³⁵.

Устилуг, лето 1911.

Первое исполнение 28 ноября/11 декабря 1912, Петербург, Малый зал консерватории; Сандра Беллинг, Эраст Беллинг.

Обработка: для высокого голоса и камерного ансамбля (Fl., 2 Cl., 2 V-ni, V-cello, Piano), 1954.

1912

28 марта/10 апреля

Клод Дебюсси — И.С.Стравинскому:

Я знаю мало вещей более ценных, чем тот кусок музыки, который вы назвали «Tour de passe» [фокус; *франц.*]³⁶. В нем есть какое-то звуковое волшебство, таинственное превращение и очеловечивание душ-механизмов колдовством, которым, как кажется, пока владеете только вы.

Кроме того, инструментовано все безупречно, а это я нахожу лишь в «Парсифале». Вы, конечно, поймете, о чем я говорю.

Дебюсси, 189

ЗВЕЗДОЛИКИЙ («Радение белых голубей»), кантата для мужского хора и оркестра на слова К.Бальмонта.

Состав исполнителей: мужской хор (тенора и басы), оркестр: 4.4.4.4. — 8.3.3.1. — Timp., Gr. Cassa, Tam-tam, Celesta, 2 Arpe — Archi.

³⁵ Белянкина (урожд. Носенко) Людмила Гавриловна (1878–1937) — сестра жены Стравинского.

³⁶ В партитуре: le tour de passe-passe.

1912

Посвящение: «Клоду Дебюсси».

Клави́р за́вершен в Устилу́ге 18 сентября/1 октября 1911, парти́тура там же 27 июля/7 августа 1912.

Первое исполнение 19 апреля 1939, Брюссель; Бельгийское радио, дирижер Франц Андре.

Клод Дебюсси — И. Ф. Стравинскому, Париж, 5/18 августа 1913:

Простите за опоздание, скоторым я приношу вам благодарность за сочинение, посвящение которого мне есть для меня дар бесценный. <...> Музыка «Звездоликого» все-таки странная. Возможно, что это и есть «гармония ночных сфер» Платона (только не спрашивайте, в каком его сочинении и на какой странице об этом сказано). А возможности исполнения этой кантаты для планет я не предвижу нигде, кроме Сириуса и Альдебарана. Что же касается нашей более скромной Земли, то здесь исполнение этой вещи затерялось бы в бездне.

Дебюсси, 203

Примечание Стравинского 1959 года:

Я посвятил Дебюсси мою короткую кантату «Звездоликий». Он был озадачен ее музыкой, и его предсказание, что вещь неисполнима, было близко к истине — она исполнялась всего несколько раз в недавние годы и останется в известном смысле моим самым «радикальным» и трудным сочинением.

Диалоги, 92–93

2/15 февраля

И. Ф. Стравинский — А. Н. Бенуа, Кларан:

Только что получил от мамы известие, что Дягилев не будет играть в Петербурге. Так-то нас встречает родина. Видно, как мы ей нужны — Театр «Литературно-художественного общества», как (кажется) именуется Малый театр, загнул такую невероятную цену, что Дягилев при всей своей гениальной изворотливости не мог ничего поделывать! Поистине слово художественный надо понимать как иронию.

Письма, 465

23 февраля/7 марта

И. Ф. Стравинский — А. Н. Римскому-Корсакову, Монрё:

Ты, верно, уже знаешь, что я занят сочинением той вещи, которую я задумал после «Жар-птицы», русское название которой до сих пор еще окончательно не существует, а французское (прекрасное) гласит: «Les Sacres du Printemps»³⁷. Я сочинил первую картину полностью (с инструментровкой) и сочиняю вторую картину <...> Боже мой, какое счастье мне, когда услышу это! Приезжай, дорогой, — только приезжай! Даже говорить ненужно, а только послушать это. Кажется, я допустил некоторое самохвальство. Но если ты услышишь, то ты поймешь то, о чем мы с тобой должны поговорить.

³⁷ Так в оригинале, окончательный вариант заглавия в единственном числе: Le Sacre du Printemps.

1912

Как будто 20 лет, а не 2 года прошло со времени сочинения «Жар-птицы».

Письма, 466–467

25 сентября/
8 октября

Из интервью:

В целом я тяготею почему-то к балетной музыке, в которой надеюсь создать новый стиль. Сейчас мною закончена мистерия под названием «Le Sacre du Printemps» («Весна священная») <...> Однако затрудняюсь вам сообщить содержание этой мистерии, так как в ней нет почти никакого сюжета, а есть только схема танцев или танцевальное действие.

Как я себе представляю настоящий классический балет? В общем, я сторонник так называемой хореодрамы, которая должна заменить тип современных балетов.

Стр Публ, 9

20 августа/
2 сентября

Г.П.Юргенсон — И.Ф.Стравинскому, Москва:

Сopyright одного издания «Жар-птицы» в Америке, к сожалению, [сделать] нельзя. В Америке охраняются права лишь тех авторов, которые подданные страны, с которой у Америки (Соединенные Штаты) заключена конвенция.

В настоящее время у нас скоро вступит в силу конвенция с Францией, в которой авторские права русских и без того уже раньше охранялись...

Вы пишете, что необходимо поставить штемпель «Droit d'exécution» [право исполнения (охраняется); *франц.*]. Но это имело бы смысл лишь для концертного исполнения, а в странах, где Ваши права совершенно не охраняются, и такая подпись делу нисколько не поможет.

Переписка I, 355

28 ноября/
11 декабря

Б.П.Юргенсон — И.Ф.Стравинскому, Москва:

Нам было бы весьма приятно считать себя Вашим постоянным издательством, а для этого <...> хотелось бы сразу выработать на более или менее продолжительное время нечто вроде скалы гонораров за каждый разряд сочинений особо.

Переписка I, 381

декабрь

И.Ф.Стравинский — Б.П.Юргенсону:

Я <...> дорожу свободой более всего на свете и следовательно более, чем принятыми на себя хотя добровольными обязательствами.

Переписка I, 397

2/15 декабря

И.Ф.Стравинский — Н.Ф.Финдейзену, Кларан:

Первая мысль о моей новой хореодраме «Весна священная» («Le Sacre du Printemps») — «Frühling der Heilige») появилась у меня еще при окончании «Жар-птицы» весной 1910 года. Я пожелал работать с Н.К.Рерихом, чтобы вместе с ним составить либретто этой

1912—1913

вещи, ибо кто же, как не Рерих мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцов к земле. Мы в несколько сроков выработали либретто, которое в общем представляется в следующем виде:

«Часть первая, носящая название “Поцелуй земли”, включает в себе древние славянские игры — радость весны. Оркестровое вступление — рой дудок весенних, далее после поднятия занавеса — гадания, игры хороводные, игра умыкания, хоровод-игра города с городом, и все это прерывается шествием “Старейшего-мудрейшего”, старца, который дает земле поцелуй. Бешеное выплясывание земли опьяненных весною людей закрывает первую часть.

Во второй части девушки ведут ночью тайные игры на холме священном. Одна из девушек обречена судьбой на жертву. Она заходит в тупик каменного лабиринта, все остальные девушки славят тогда избранную буйной воинственной пляской. Тогда приходят старцы. Обреченная, оставшаяся одна с глазу на глаз перед старцами, пляшет свою последнюю “Священную пляску” — Великую жертву. Последними словами и названа вторая часть. Старцы — свидетели ее последней пляски, кончающейся смертью обреченной».

На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям в лапидарных ритмах близость людей к земле, общность их жизни с землей. Вся вещь должна быть поставлена танцевально сначала до конца — пантомиме не уделено ни одного такта. Ставит ее Нижинский, со страстным рвением и самозабвением принявшийся за дело.

Письма, 470–471

1913

январь

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ из японской лирики для голоса (сопрано) и камерного ансамбля. Русский текст А.Брандта.

Состав ансамбля: 2 Fl., 2 Cl., Piano, 2 V-ni, V-la, V-cello.
 Посвящение: «Морису Деляжу», «Флорану Шмитту»³⁸, «Морису Равелю».

Устилуг, октябрь 1912 — Кларан.

Первое исполнение 1/14 января 1914, Париж, зал Égard, Независимое музыкальное общество; солистка Любовь Никитина.

8/21 июня

И.Ф. Стравинский — В.В. Держановскому, вилла Боргезе близ Парижа:
 Японские романсы сочинены на подлинные японские стихотворения VIII и IX веков нашей эры (разумеется в переводе). Переводчик сохранил в точности число слогов и размещение слов. Ударений, как в японском языке, так и в японских стихотворениях — не существует. <...> Этими соображениями — отсутствием ударений в япон-

³⁸ Деляж Морис (1879–1961) — композитор, музыкальный критик, ученик М.Равеля. Шмитт Флоран (1870–1958) — композитор, музыкальный критик, пианист, музыкально-общественный деятель. Оба принадлежали к кругу новых парижских знакомых Стравинского. Ф.Шмитт позднее оказался соперником Стравинского на выборах в Институт Франции (см. материалы 1936 года).

1913

ских стихотворениях — я и руководствовался главным образом при сочинении своих романсов. Но как было этого достичь? Самый естественный путь был — перемещение долгих слогов на музыкальные краткие. Акценты должны были таким образом исчезнуть сами собой, чем достигалась бы в полной мере линейная перспектива японской декламации. <...>

Что касается дикости впечатления от этой декламации, то я этим нисколько не смущаюсь: это лежит в планах условностей, которые подлежат в конце концов регламентации привычки.

СтрПубл, 20

8/21 июля

В.В.Держановский — И.Ф.Стравинскому, Москва:

Идея Ваша и проста, и хитра, и тонка, но все же несколько теоретична. <...> Будут и ударения, правда, боязливые и хромые, что еще хуже.

Архив, № 40/1134

23 февраля/8 марта

ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ, картины языческой Руси в двух частях И.Стравинского и Н.Рериха.

Состав оркестра: 5.5.5.5. — 8.5.3.2. — Timp. (2), Batt. (3) — Archi. Посвящение: «Николаю Рериху».

Устилуг — Кларан, начата в мае-июне 1910.

Первое исполнение 16/29 мая 1913, Париж, Théâtre des Champs-Élysées, 7-й Русский сезон. Балетмейстер Вацлав Нижинский, художник Николай Рерих, дирижер Пьер Монте³⁹. В главной партии Мария Пильц.

Новая редакция «Великой священной пляски» — 1943.

Новая редакция всего балета — 1947.

20 июня/3 июля

И.Ф.Стравинский — М.О.Штейнбергу, Нейи:

«Весной священной» в оркестре я очень удовлетворен — я был счастлив, истинно счастлив услышать долгожданное оркестровое исполнение. Представления проходили очень бурно. Дело доходило до драки. Хореография Нижинского бесподобна. За исключением очень немногих мест все так, как я этого хотел. Надо еще долго ждать, чтобы публика привыкла к нашему языку. В том, что мы сделали, я уверен, и это дает мне силы для дальнейшей работы.

Письма, 474

Лев Бакст⁴⁰:

Тайна нашего балета заключается в ритме. Мы нашли возможность передать не чувства и страсти, как это делает драма, и не формы, как это делает живопись, а самый ритм и чувств и форм. Наши танцы, и декорации, и костюмы — все это так захватывает, потому что отражает самое неуловимое сокровенное — ритм жизни.

Дягилев I, 214

³⁹ Монте Пьер (1875–1964) — французский дирижер; сотрудничал с Русским балетом Дягилева.

⁴⁰ Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (1866–1924) — художник и сценограф общего со Стравинским дягилевского круга.

1913

Замысел и трактовка были тождественны, как звучащие в унисон инструменты в оркестре. Эта параллельность музыки и пластики и была недостатком балета, не хватало игры, контрапункта <...> танец Избранницы, неистовый и безыскусный, словно танцует насекомое или загипнотизированная удавом лань, словно происходит гигантский взрыв — поистине, я не могу припомнить в театре другого такого потрясающего зрелища...

*Кокто*⁴¹, 105

«Весне священной» непосредственно предшествовало очень немногое. Мне помогал только мой слух. Я слышал и записывал то, что слышал. Я — тот сосуд, сквозь который прошла «Весна священная».

Диалоги, 153

«Хованщина» М. Мусоргского, сочинение заключительного хора и инструментовка арии Шакловитого «Спит стрелцкое гнездо».

Посвящение хора: «Г-ну Сергею де Дягилеву».

Кларан, март-апрель.

Первое исполнение 3/16 июня, Париж, Théâtre des Champs-Élysées, 7-й Русский сезон⁴².

20 ноября/3 декабря Россия теперь единственная страна, где не видели русского дягилевского балета.

Дягилев 1, 454

ТРИ ПЕСЕНКИ (ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ЮНОШЕСКИХ ГОДОВ) для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано. Слова народные.

Посвящение: «Сынку Светику», «Дочке Микушке», «Сынку Федику».

Устилуг — Кларан, 1906 — октябрь-ноябрь 1913.

Первое исполнение: 23 апреля/6 мая 1915, Петроград, Малый зал консерватории; Зоя Лодий и Ирина Миклашевская.

Обработка для голоса и малого оркестра (2.2.2.2. — 0.0.0.0. — V-ли, V-le, V-cell), Ницца, 1929–1930. В этой версии все песни расширены.

Вернувшись после моей болезни в Россию, в Устилуг, я чувствовал себя еще слишком слабым для большой, серьезной работы⁴³. Но, чтобы не оставаться в полной праздности, я все же стал развлекаться и сочинять кое-какие небольшие вещи. Так, помнится, я написал в то лето три маленькие пьесы для голоса и рояля, которые назвал «Воспоминания моего детства» и посвятил моим детям. Это были

⁴¹ *Кокто Жан* (1889–1963) — писатель, художник, сценарист, режиссер театра и кино; сблизился со Стравинским в 20-е годы, во время совместной работы над «Царем Эдипом».

⁴² В создании новой редакции оперы принимал участие также М. Равель.

⁴³ Сразу после премьеры *Весны священной* Стравинский заболел брюшным тифом.

1913—1914

сочиненные мной мелодии; на темы их я часто импровизировал еще в давние годы, забавляя моих товарищей. Изю дня в день я все собирался их записать и вот теперь воспользовался досугом.

Хроника, 95

Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изощренным аккомпанементом производит пикантное впечатление. Собственно, аккомпанемент ясен и прост, но не раз ущипнет ухо непривычными созвучиями. При ближайшем же рассмотрении поразит та остроумная и в то же время железная логика, с которой композитор достигает этих созвучий. Все три песенки художественны по форме, очень образны, детски задорны и неподдельно веселы. Каждая в отдельности микроскопически коротка, но, взятые вместе, они образуют небольшой номер, могущий украсить собою концертную программу.

Прокофьев, 204

1914

21 декабря/3 января *И. Ф. Стравинский — А. Н. Римскому-Корсакову, Лозанна:*

Дорогой Андрей!

<...> хотел бы тоже, чтобы наша дружба не уподобилась, как ты говоришь, иллюзии. Я боюсь лишь одного, как бы это не случилось помимо нас в силу ли разности воззрений в области искусства или в силу все более и более редких и отдаленных свиданий с тобой. Во всяком случае, ни твои ядовитые и громоносные писания о моих произведениях, ни твои протесты против моих «антихудожественных» поступков после твоего письма (в искренности которого я не имею права сомневаться) не должны изменить наших добрых дружественных отношений.

Не могу много писать, ибо сейчас на уме другое — недавно родилась у нас дочь Милена, роды прошли благополучно, но после родов вот уже 20 с лишним дней как температура у жены медленно и верно повышается — врачи констатировали туберкулез, который сейчас к тому же обострился сухим плевритом. Я переживаю очень тяжелое время.

МА. 1992, № 4, 142

СОЛОВЕЙ, лирическая сказка в 3-х действиях. Либретто С. Митусова по Х. К. Андерсену.

Состав оркестра: 3.3.3.3.— 4.4.3.1. — Timp., Batt. (5), Celesta, 2 Arpe, Mandolino, Chitarra, Piano — Archi.

Посвящение: «Степану Митусову».

Первое действие: Устилуг, начало 1908 — лето 1909; второе и третье действия: Кларан — Лезин, осень 1913 — начало 1914.

Первое исполнение 13/26 мая 1914, Париж, театр Grand Opéra, Русский балет Дягилева. Режиссер Александр Санин, хореограф Борис Романов, художник Александр Бенуа, дирижер Пьер Монте.

Новая редакция — 1962.

1914

Обработки: 1) Вступление, Песня Рыбака и Ария Соловья для голоса и фортепиано, 1928.

2) То же для голоса и оркестра (3.3.3.3. — 4.3.0.0. — Timpr., Batt., Celesta, 2 Arpe — Archi).

3) Ария Соловья и Китайский марш для скрипки и фортепиано. Ворепп, 1932. В сотрудничестве с С. Душкиным.

4) **ПЕСНЯ СОЛОВЬЯ**, симфоническая поэма (на материале II и III действий оперы).

Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.3.3.1. — Timpr., Batt. (4), Celesta, 2 Arpe, Piano — Archi.

Морж, 4 апреля 1917.

Первое исполнение 6 декабря 1919, Женева; Оркестр Романской Швейцарии, дирижер Эрнест Ансерме.

Премьера в виде балета 2 февраля 1920, Париж, театр Grand Opéra, Русский балет Дягилева. Балетмейстер Леонид Мясин, художник Анри Матисс, дирижер Эрнест Ансерме.

7/20 февраля

И. Ф. Стравинский — А. Н. Бенуа, Лезин:

Помогите мне, голубчик, ибо, право же, я боюсь того, чтобы не было тут при этой невероятной суете вампуки — самой откровенной — ибо я считаю или, вернее, продолжаю считать, что только там, где есть выученная хореографическая роль, нет вампуки, и всю вещь («Соловья») мы с Митусовым так вели, чтобы спрятать все то, что неизбежно стало бы на сцене, хотя бы и выносимой, но вампукой. Помогите мне в этом — все остальное принимаю без оговорок...

Письма, 482

Анатолий Луначарский. Из рецензии, 1914:

В «Соловье» чрезвычайно интересны были декорации Бенуа. Эта фантастическая китайщина давала какой-то совершенно особенный живописный аккорд. <...> Но кроме внешней живописности Бенуа удалось еще достигнуть и эффектов психологических. Некоторые картины и некоторые эффекты света производили глубоко волнующее впечатление.

Дягилев 1, 467

1/14 июня

И. Ф. Стравинский — А. Н. Бенуа, Сальван:

Дорогой Шура, спасибо за весточку. Я уже вернулся из Киева⁴⁴ и никуда не хочу более ездить. Хочу сидеть и производить музыку. По дороге из России, где я накупил разных интересных книжек⁴⁵ (и московских платков с 2 дюжины*), между прочим, захватил и «Козь-

* Боже, какие платки! Не уступают твоим в «Петрушке» (извини, не сердись). — *Прим. Стравинского.*

⁴⁴ Это была последняя поездка Стравинского на родину — в 1962 году он посетил уже другую страну.

⁴⁵ Приобретенные Стравинским «Песни, собранные Киреевским» (М., 1868–1874) и «Русские народные сказки в собрании Афанасьева» (М., 1913–1914), вместе с унаследованными из отцовской библиотеки «Песнями русского народа» И. П. Сахарова (СПб, 1838–1839) и «Толковым словарем живого великорусского языка» В. И. Даля (СПб, 1912–1914) послужили композитору основой для вокальных и сценических произведений 1910-х годов, от Прибауток до Сказки о солдате и Свадебки.

1914

му Пруткова», которого почему-то, мне кажется, ты или не очень ценишь, или недостаточно знаешь. Ах, Шура, дорогой, что я там нашел! Ведь сам Бог нам перстом указывает вместе с тобой работать. Ради Бога, смотри, читай скорее — это всего несколько страниц — последняя вещь в книге называется «Сродство мировых сил» — мистерия в XI явлениях⁴⁶. <...> Получил <...> телеграмму от Сережи, что «Соловей» идет с хорошим успехом и что <...> в смысле *mise en scène* гораздо лучше, чем в первый раз. Хочется верить!

Письма, 486

ТРИ ПЬЕСЫ для струнного квартета

Посвящение: «Эрнесту Ансерме».

Сальван, середина 1914.

Первое исполнение 6/19 мая, Лейзен — Париж.

Новая версия — 1918.

Обработки: 1) Для фортепиано в 4 руки, 1914.

Посвящение: «Шарлю-Альберу Сэнгриа».

2) Для оркестра, в составе цикла **Четыре этюда** для оркестра, под названием: Танец, Эксцентрик, Песнопение.

Состав оркестра: 3.3.4.2. — 4.4.4.1. — Timr., Arpa, Piano — Archi. 1914—1929. Новая версия — 1952.

Первое исполнение 7 ноября 1930, Берлин; дирижер Эрнест Ансерме.

Миниатюрные пьесы, общей длительностью около восьми минут, кажутся осколками более ранней театральной музыки Стравинского. Конкретность жанра, движения, жеста восходит к **Петрушке**; о главном герое балета в особенности напоминает вторая пьеса, с ее судорожно-скованной пластикой. Техника асимметричных смещений, выработанная в **Петрушке** и **Весне священной**, действует здесь в новых условиях камерного прозрачного письма, отныне в разнообразных формах культивируемого Стравинским.

7/20 сентября

И. Ф. Стравинский — Л. С. Баксту, Амбюлан:

Господи, какое ужасное время и великолепное в то же время мы переживаем. Я не из тех счастливцев, которые могут без оглядки ринуться в бой; как я завидую им...⁴⁷

Письма, 487

ПРИБАУТКИ, шуточные песенки для среднего голоса и 8 инструментов на русские народные тексты из собрания сказок А.Афанасьева.

Состав ансамбля: Fl., Ob. (Cor. ingl.), Cl., Fag., V-no, V-la, V-cello, C-basso.

Посвящение: «Моей жене».

⁴⁶ Замысел не был осуществлен, поскольку Бенуа не разделял восторга Стравинского, о чем свидетельствует его ответное письмо от 10/23 июля: «Я действительно не то что не люблю “Кузьму Пруткова”, а просто не понимаю то гигантское значение, которое он приобрел в русской литературе и во всей русской жизни. Ну смешно, мило, дурачливо, местами действительно талантливо, но настоящей силы юмора, большого и подлинного искусства смеха (которое в такой мере создали Гоголь и Достоевский) я не вижу» (*Архив, № 40/1729–31*).

⁴⁷ В 1917 Стравинский попытался получить разрешение отправиться на фронт, однако получил отказ в русском консульстве в Женеве (*Письма, 516, комментарий*).

1914—1915

Первые три — Сальван, август; четвертая — Кларан, 16/29 сентября. Первое исполнение в авторском переложении для голоса и фортепиано в мае 1919, Париж, зал Gaveau. Первое исполнение в сопровождении ансамбля 6 июня 1919, Вена, Общество закрытых музыкальных исполнений. Новая редакция четвертой — 1964.

Прибаутки — первый зрелый вокальный опус Стравинского на фольклорном материале, открывающий череду произведений швейцарских лет вплоть до **Свадебки**. Стилистически цикл близок **Трем пьесам** для квартета, ибо попевочный тематизм здесь, как и там, разрабатывается в отточенной камерной манере.

30 октября/
12 ноября

ЦВЕТОЧНЫЙ ВАЛЬС (Valse des fleurs) для фортепиано в 4 руки.

Кларан.

Первое исполнение 1949, Нью-Йорк, Общество камерных исполнений.

Вальс — первый из серии пьес для фортепианного дуэта, написанных во второй половине 1910-х годов. Здесь, как и в более поздних миниатюрах, одна из партий, нижняя, предполагает неумелого пианиста, способного сыграть лишь бас-аккорд C-dur (остинато на всю 40-тактовую пьесу). Зато мелодико-гармонические узоры на фоне этой «шарманки» весьма затейливы в своей старательной неуклюжести.

1915

ТРИ ЛЕГКИЕ ПЬЕСЫ (Trois pièces faciles) для фортепиано в три руки (басовая партия легкая).

Посвящение: «Альфредо Казелле», «Эрику Сати», «Сергею Дягилеву».

Кларан — Шато д'О, ноябрь 1914 — март 1915.

Первое исполнение 22 апреля 1918, Лозанна, консерватория; Мино Росси, Эрнест Ансерме.

Обработка № 2 Сюиту № 2 для малого оркестра (2.1.2.2. — 1.2.1.1. — Batt., Piano — Archi). Весна 1921.

Первое исполнение 8 июня 1921, Лондон; дирижер Юджин Гуссенс.

Пьесы принадлежат к тому же роду как бы домашнего музицирования, что и **Цветочный вальс**, почти близнецом которого звучит Вальс из новой сюиты. Жанровые прототипы в **Трех пьесах** юмористически остранны, подобно тому, как это было в **Петрушке**, но сама техника тоньше и изощреннее, чем в балете. Неприязтельность пьесок не может скрыть их эстетической новизны; многое в них воспринимается как пророчество, под знаком будущего манифеста «Петух и арлекин» Жана Кокто и творческой практики «Шестерки».

И.Ф. Стравинский — Эрнесту Ансерме:

...пьесы предназначены для атмосферы мюзик-холла или кафе-концерта, и поэтому я оркестровал их для малого ансамбля...

SelCorr I, 130

19 августа/
1 сентября

ВОСПОМИНАНИЕ О МАРШЕ БОШЕЙ (Souvenir d'une marche boche) для фортепиано.

Морж. Написано в пользу бельгийских сирот войны. Факсимиле опубликовано в «Книге бездомных», Лондон, 1916.

1915—1916

Свидетельство общественной активности Стравинского в годы войны: сатирически преувеличенное воспроизведение напыщенной маршевой музыки духового оркестра с нарочито примитивным ликующим трио.

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ КОТА (BERCEUSES DU CHAT), вокальная сюита для среднего голоса (контральто) и трех кларнетов на русские народные тексты.

Посвящение: «Госпоже Наталии Гончаровой и господину Михаилу Ларионову».

Кларан — Морж, май — ноябрь 1915.

Первое исполнение 6 июня 1919, Вена, Общество закрытых музыкальных исполнений.

Антон Веберн — Альбану Бергу, 9 июня 1919:

Стравинский был великолепен. Эти песни удивительны. Эта музыка волнует меня необыкновенно. Я люблю ее как-то особенно. Есть что-то невыразимо трогательное в «Колыбельных». Как звучат эти три кларнета! А «Прибаутки»! Ах, дорогой друг, они совершенно великолепы! Здесь подлинность (реализм) переходит в область метафизического⁴⁸.

С.С.Прокофьев — И.Ф.Стравинскому, Нью-Йорк, 10 декабря 1919:

Дорогой Стравинский, с удовольствием сообщаю Вам о следующем. Вчера в первый раз в Америке исполнялись Ваши Прибаутки. Пела Вера Янакопулос, очень талантливая певица, отнесшаяся к ним любовно и спевшая отлично, за исключением разве Корнилы, слишком низкого для ее голоса. Успех был очень большой, все четыре вещи бисированы. Довольно многие в публике смеялись, но весело и без негодования. Мы с Фокиным сидели рядом и орала вовсю. Оркестр играл хорошо, относясь к своей задаче с интересом, и только пожалуй альт да контрабас злились, а флейтист, например, уже играл японскую лирику, и потому ему море было по колено. Я пошел на репетицию и постарался растолковать, что было не ясно. Мне лично больше всего понравились: 1) отыгрыш Корнилы (ob.+cl.), где бульканье бутылкой Вы изобразили кларнетом с блеском истого алкоголика; 2) Наташка — вся, особенно последние 5 тактов с прелестным воркотанием духовых; 3) Полковник весь, особенно чирикание гобоев и чрезвычайно удавшийся подъем на словах «пала, пропала, попа поймала»; 4) многое в последней, особенно начало заключительного отыгрыша (cl. sol-lab, cor. ingl. la b' — прекрасно! Нагло!). Шлю Вам мой самый сердечный привет и лучшие пожелания.

Архив, № 40/1220-21

1916

10/23 февраля

И.Ф.Стравинский — Б.П.Юргенсону, Морж:

В заключение позвольте мне выразить уверенность, что Ваши переговоры с Дягилевым увенчаются полным успехом — желаю это-

⁴⁸ Цит. по: Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. М.: Советский композитор, 1984. С. 61–62.

1916

го тем более, что Дягилев, что бы там не говорили единственный русский хорошо и умело пропагандирующий русское искусство за границей к тому же не в целях собственного обогащения, а исключительно из беспредельной любви к этому самому искусству. С другой стороны, позвольте мне, многоуважаемый Борис Петрович, поблагодарить и Вас с Вашим братом за то долготерпение, которое вы оба проявляли к неаккуратному и во многих отношениях беспечному Дягилеву, долготерпение, которое я себе объясняю признанием и с Вашей стороны упомянутых мною огромных заслуг Дягилева.

ГЦММК, ф. 94, ед. хр. 1058, лл. 3–4

5/18 августа

И. Ф. Стравинский — С. П. Дягилеву, Морж:

Подумай только, могу ли я прожить, имея столь многочисленную семью, на 2 385 франков, которые ты мне выплатил в эти три месяца. <...> Так что я прошу тебя выслать мне незамедлительно 2 200 франков, а в начале сентября 2 000 франков.

Подумай о своем старом друге и не вынуждай его искать работу на стороне.

МА 1996, № 3/4, 184

БАЙКА ПРО ЛИСУ, ПЕТУХА, КОТА ДА БАРАНА (RENARD), веселое представление с пением и музыкой. Слова (по русским народным сказкам) и музыка И. Стравинского.

Состав исполнителей: 2 тенора, 2 баса; 1.1.1.1. — 2.1.0.0. — Timr., Batt. (2), Cimbalon (Piano) — Archi soli (1.1.1.1.1.).

Посвящение: «Почтительнейше посвящается княгине Эдмон де Полиньяк».

Шато д'О, 1915 — Морж, 1916.

Премьера 18 мая 1922, Париж, театр Grand Opéra, Русский балет Дягилева. Балетмейстер Бронислава Нижинская, художник Михаил Ларионов, дирижер Эрнест Ансерме.

Байка — первое театральное сочинение Стравинского, непосредственно ориентированное на фольклорный прототип (скоморошье представление) и в силу этого оригинальное в жанровом отношении. В основе **Байки** лежит разьединение партий певцов и танцоров — идея, восходящая к «Золотому петушку» Римского-Корсакова в интерпретации дягилевской труппы (1914). Контрапункт вокального и пластического применялся Стравинским и в более поздних произведениях синтетического рода. Попевочный тематизм, общий типологически всем произведениям на русские фольклорные тексты, в **Байке** разрабатывается в специфическом неопримитивистском духе.

29 августа/
11 сентября

И. Ф. Стравинский — А. К. Стравинской, Париж:

Сообщи в «Биржевые ведомости» о том, что я кончил небольшую одноактную пьесу, которую сочинил для княгини Полиньяк — эта пьеса называется «**Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана**» для ансамбля в 16 инструменталистов и 4 мужских голосов (2 баса и 2 тенора все соло). <...> Эта «Байка» играется балетными артистами или марионетками; музыканты и голоса в оркестре. Я хочу, чтобы об этом узнали русские театры...

Письма, 489

1916—1917

*Шарль-Фердинанд Рамю*⁴⁹:

Стравинский сочинил тогда «Лиса» [«Байку»]. Мы почти каждый день работали в голубой комнате, ее окна выходили в сад. Нас окружали всевозможные ударные инструменты самых разных размеров. <...> Стравинский читал мне русский текст, строку за строкой, всякий раз точно считая количество слогов, которое я отмечал на полях, затем он дословно переводил прочитанное. Такой буквальный перевод часто был совершенно недоступен пониманию, но, применяя образные ассоциации (не обязательно логичные), удавалось находить слова, звучащие лучше, чем те, что просто передавали бы логический смысл.

МА 1992, № 4, 150, 151

«Байка» была также внушена мне гуслими, специфическим инструментом, который Баран носит в последней части пьесы и который хорошо, хотя и не идеально, имитируется в оркестре цимбалами. <...> Однажды в конце июня 1914 года в ресторане в Женеве я впервые услышал цимбалы и решил, что они смогут заменить гусли. <...> Я научился играть на них, полюбил их и сочинял «Байку» «на» них с двумя палочками в руках, записывая по мере сочинения — как обычно я сочиняю «на» рояле⁵⁰.

Диалоги, 162, 163

1917

ПЕСНЯ ВОЛЖСКИХ БУРЛАКОВ, обработка русской народной песни «Эй, ухнем» для оркестра духовых и ударных инструментов.

Состав оркестра: 2.2.2.3. — 4.3.3.1. — Timп., Gr. Cassa, Tam-tam. Рим, 8–9 апреля 1917.

Первое исполнение 9 апреля 1917, Рим, театр Costanzi, дирижер Эрнест Ансерме.

Авторская рукопись озаглавлена «Гимн новой России»; на титуле — красный флаг, нарисованный Пабло Пикассо. Обработка сделана по просьбе Дягилева для замены после Февральской революции русского царского гимна, который по условиям военного времени должен был исполняться перед началом спектаклей антрепризы.

11/24 мая

И. Ф. Стравинский — А. К. Стравинской, Морж:

Все мои мысли с тобой в эти незабываемые дни счастья, которые переживает наша дорогая освобожденная Россия.

Письма, 489

⁴⁹ Рамю Шарль-Фердинанд (1878–1947) — поэт, романист и эссеист, друг Стравинского в швейцарские годы. Перевел на французский язык все вокальные сочинения Стравинского на фольклорные тексты, написанные в 1910–1920-е годы, включая Свадебку.

⁵⁰ Цимбалы Стравинского сохранились и находятся теперь в коллекции Фонда Пауля Захера.

1917

Шарль-Фердинанд Раю:

Особенно хорошо я помню день, когда мы узнали о русской революции (я имею в виду первую революцию в России)... Стравинский говорил о России, он уже решил вернуться туда и обдумывал детали поездки. Его место было «там внизу», теперь это «там внизу» означало для него родной дом.

МА 1992, № 4, 154

ПЯТЬ ЛЕГКИХ ПЬЕС для фортепиано в 4 руки (верхняя партия легкая).

Посвящение: «Госпоже Эухении Эррасуриц».

Морж, 1917.

Первое исполнение 22 апреля 1918, Лозанна, консерватория; Нино Росси и Эрнест Ансерме.

Обработки: 1) Финальная пьеса вошла в **Сюиту № 2** для малого оркестра в качестве четвертой (финальной) части.

2) Первые четыре пьесы в измененной последовательности составили **Сюиту № 1** для малого оркестра (2.1.2.2. — 1.1.1.1. — Gr. Cassa — Archi), 1925.

Первое исполнение 2 марта 1926, Харлем.

Второй дуэтный цикл в «мюзикольном» духе, продолжающий начатое в **Трех легких пьесах**. Адресат посвящения Эухения Эррасуриц — друг и почитательница Стравинского с 1916 года, в трудное время материально его поддерживавшая.

ВАЛЬС для детей (Valse pur les enfants) для фортепиано.

Морж, 1916–1917.

Опубликован факсимильно в «Литературном приложении» газеты «Figaro» 21 мая 1922 года.

Пьеска длительностью в одну минуту — безделушка для домашнего музицирования, аналогичная **Цветочному вальсу** своей внешней неприязнательностью и внутренней затейливостью.

ПОДБЛЮДНЫЕ, четыре русские крестьянские песни для женского вокального ансамбля без сопровождения на русские народные тексты.

Морж, декабрь 1916 — первая; Морж, январь 1917 — вторая; Кларан, декабрь 1914 — третья; Шато д'О, январь 1915 — четвертая.

Первое исполнение 1917, Женева; хор Русской церкви, дирижер Василий Кибальчич.

Обработка: для женского хора и четырех валторн, 1954. Первое исполнение 11 октября 1954, Лос-Анджелес, Понедельничные вечерние концерты; дирижер Роберт Крафт.

Подблюдные — первый в творчестве Стравинского опыт создания хоровой многоголосной фактуры в народном духе. Цикл писался рядом со **Свадебкой**, и стилистическая связь обоих сочинений несомненна. Попевочное варьирование, подголосочный склад, антифонные сопоставления и сам тембр женских голосов, в **Свадебке** тоже местами выделенный — все это позволяет считать **Подблюдные**, не умаляя их самостоятельной ценности, своего рода спутником кантаты.

1917

ТРИ ИСТОРИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ (TROIS HISTOIRES PUR ENFANTS) для голоса и фортепиано на русские народные тексты.

Посвящение: «Для моего младшего сына».

Морж, 22 мая 1917 — первая, 21 июня 1917 — вторая, 30 декабря 1915/12 января 1916 — третья.

Обработки: 1) «Тилим-бом» (№ 1) для голоса и оркестра (3.2.2.0. — 2.1.0.0. — Timr. — Archi). Биарриц, декабрь 1923. Первое исполнение 7 января 1924, Антверпен; дирижер автор.

2) «Тилим-бом», «Гуси-лебеди» (№ 1 и № 2) для голоса, флейты, арфы и гитары, в составе цикла **Четыре песни**. Голливуд, 1954. Первое исполнение 21 февраля 1955, Лос-Анджелес, Понедельничные вечерние концерты; дирижер Роберт Крафт.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ (BERCEUSE) для голоса и фортепиано. Слова И. Стравинского.

Посвящение: «Моей дочурке».

Морж, 10 декабря 1917.

Колыбельная написана для старшей дочери композитора Людмилы и предназначалась для домашнего обихода. Русский вариант песенки при жизни Стравинского не публиковался.

КАНОНЫ для двух валторн.

1917. Неопубликованы.

ЭТЮД для пианолы.

Посвящение: «Г-же Эухении Эррасуриц».

Морж — Дьяблере, лето 1917.

Первое исполнение (прослушивание) 13 октября 1921, Лондон, Aeian Hall.

Обработки: 1) «Мадрид», пьеса для двух фортепиано, переложение Святослава-Сулимы Стравинского;

2) «Мадрид», пьеса для оркестра в составе цикла **Четыре этюда** для оркестра, 1929.

Этюд — первая в мире пьеса, специально написанная для пианолы.

Падеревский и другие великие пианисты играют изумительно, — но их деятельность можно сравнить с фотографированием. У меня иное — я выполняю литографии своих сочинений. Фотографирование — простая копия, литографирование же дает возможность где-то добавить свет, подчеркнуть отдельные линии, закруглить их и т.д. Именно к этому я и стремлюсь, сочиняя для пианолы. Я буквально выжимаю из этого инструмента все его возможности. Невозможно в нормальных условиях десятью пальцами играть одновременно и в верхнем и в нижнем регистре; на пианоле это вполне достижимо.

СтрПубл, 56

Шарль-Фердинанд Рамю:

Письменный стол Стравинского был похож на столик хирурга в операционной... На столе Стравинского каждый из пузырьков с разноцветными чернилами, выстроенных в ряд, принимал пусть и не-

1917

большое, участие в образовании высшего порядка. По соседству с ними располагались всевозможные сверкающие стальным блеском предметы — линейки, лезвия, перочинные ножи, рейсфедер, специальное приспособление для начертания нотных линейок, изобретенное самим Стравинским, а также клей разных сортов. Вспоминается изречение Фомы Аквинского: «Красота — это торжество порядка». Конечно, самого по себе его еще недостаточно — необходимо, чтобы его что-то озаряло. Здесь как раз царил тот порядок, в котором ощущался некий внутренний свет. Свет этот озарял и все листы, исписанные резким, решительным почерком Стравинского.

МА 1992, № 4, 153

11 июля

И. Ф. Стравинский — Л. С. Баксту, Морж:

Решительно не будучи в состоянии принять непосредственное участие в вашем спектакле «Антоний и Клеопатра» <...> я хочу узнать толком, как вы собираетесь ставить Шекспира. Если вы его будете ставить так, как я предполагаю, в духе пышных постановок «Святого Себастьяна» или «Елены Спартанской», то я решительно не представляю себе связи между музыкой, которую мне интересно было бы сочинить, и такого рода трактовкой Шекспира. Ибо музыку «настроенной», как бы она ни была хороша сама по себе (как, например, «Святой Себастьян» Debussy), я себя не чувствую способным сочинить, и в этом самый главнейший вопрос⁵¹.

Письма, 489–490

21 июля

Смерть Гурия Федоровича Стравинского в Яссах (Румыния). Младший брат Игоря Федоровича находился на фронте и умер от брюшного тифа.

июль

И. Ф. Стравинский — А. К. Стравинской:

Мусечка моя несчастная не знаю в состоянии ли ты прочесть эти строки, но все равно я не могу их не написать тебе, я не могу подавить в себе того горя, которое обрушилось на нас. Ушло от нас навсегда и без возврата то, что составляло всю твою жизнь, что было частью меня, моей семьи, с которой я был связан крепчайшими связями, узами, несмотря на мою собственную молодую семью. Я потерял нечто бесконечно дорогое, бесконечно близкое мне...

МА 1992, № 4, 117–118

25 июля

И. Ф. Стравинский — С. П. Дягилеву, Дьяблере:

Что за ужас в России! Неужто не будет положено предела проискам немцев-социалистов и прочему говну?

МА 1996, № 3/4, 188

⁵¹ Музыку к спектаклю «Антоний и Клеопатра» в переводе Андре Жиды и в оформлении Льва Бакста в результате написал Флоран Шмитт, а не Стравинский. Упомянутые «Мученичество Святого Себастьяна» Габриэля д'Аннунцио с музыкой Дебюсси и «Елена Спартанская» Эмиля Верхарна были поставлены в оформлении Бакста.

1917—1918

Этот период, конец 1917 года, был одним из самых тяжелых в моей жизни. Глубоко удрученный постигшими меня одна за другой потерями, я, кроме того, находился в чрезвычайно тяжелом материальном положении. Коммунистическая революция восторжествовала в России, и я был лишен последних средств к существованию, которые еще приходили время от времени оттуда. Я остался попросту ни с чем, на чужбине, в самый разгар войны.

Хроника, 119

1918

СКАЗКА О БЕГЛОМ СОЛДАТЕ И ЧЁРТЕ (HISTOIRE DU SOLDAT, История солдата), читаемая, играемая и танцуемая, в двух частях. Французский текст Ш.-Ф.Рамю на основе русских народных сказок из собрания А.Афанасьева.

Состав исполнителей: чтец, 2 разговорные роли (Солдат, Чёрт), мимическая роль (Принцесса); Cl., Fag., Cornet à pistons, Tr-ne, Batt., V-no, C-basso.

Посвящение: «Вернеру Рейнхарту».

Морж, 1918.

Премьера 28 сентября 1918, Лозанна. Режиссеры Людмила и Жорж Питоевы, художник Рене Обержонуа, дирижер Эрнест Ансерме.

Обработки: 1) Концертная сюита из 8 номеров для 7 инструменталистов (тот же состав), 1920. Первое исполнение 20 июля 1920, Лондон, Wigmore Hall, дирижер Эрнест Ансерме.

2) Сюита для кларнета, скрипки и фортепиано из 5 номеров, 1918—1919. «Посвящается г-ну Вернеру Рейнхарту». Первое исполнение 8 ноября 1919, Лозанна, консерватория; Эдмон Аллегра, Хосе Порта, Хосе Итурби.

И.Ф.Стравинский — в оркестр Персимфанс, Ницца, 3 мая 1926:

Не существует русского перевода «Истории солдата», которая по-русски должна называться «Сказка о беглом Солдате и Чорте»⁵².

ГЦММК, ф. 179, ед. хр. 305.

Мой первоначальный замысел состоял в том, чтобы отнести нашу пьесу к любой эпохе и вместе с тем к 1918 году, ко многим национальностям и ни к одной в отдельности, но без нарушения религиозно-культурного статуса о дьяволе... Я по-прежнему поощряю постановщиков в придании спектаклю локального колорита и, если они желают, в выборе для солдата любого костюма отдаленной эпохи, но приятного для аудитории. *Наш* солдат в 1918 году очень определенно воспринимался как жертва тогдашнего мирового конфликта, несмотря на нейтральность сюжета. «История солдата» остается моей единственной вещью для театра, имеющей отношение к современности.

Диалоги, 158

⁵² Оригинал по-французски, кроме выделенного названия.

1918

П.П.Сувчинский — М.В.Юдиной, Париж, 27 марта 1961:

Я всегда обожал простые, «народные» бродячие еврейские оркестры на Украине (которые всегда играли на свадьбах и ярмарках) и всегда чувствовал, что звучность «Истории солдата» — Стравинского, бессознательно, напоминает эту музыку (он, живя в Волынской губернии, конечно, слышал их).

Кузнецов, рукопись

В **Сказке о солдате** русский народный сюжет впервые у Стравинского приобретает интернациональное звучание. В этом **Солдат** резко контрастен окружающим сочинениям на фольклорные тексты, где русский колорит подчеркнут. Русские интонационные источники (как в «Скрипке солдата») сосуществуют в **Сказке** с западноевропейскими (танцевальная сюита, хоралы, Королевский марш), причем приемы разработки материала во всех случаях принципиально сходны. Техника асимметричных смещений, «предсказанная» в «домашних» фортепианных миниатюрах, существует в **Сказке о солдате** в условиях блестящего камерно-ансамблевого письма, открывающего новые перспективы в истории инструментализма XX столетия. Для театра не менее перспективен жанровый синтез **Солдата**, включающий музыку, слово и пластический элемент (сценическое действие и танец).

РЕГТАЙМ (RAGTIME) для 11 инструментов.

Состав ансамбля: Fl., Cl., Cor., Cornet à pist., Tr-ne, Batt. (1), Cimbalon, 2 V-ni, V-la, C-basso.

Посвящение: «Г-же Э.Эррасуриц».

Морж, 11 ноября 1918.

Первое исполнение 27 апреля 1920, Лондон, Aeolian Hall; дирижер Артур Блисс.

Обработка для фортепиано, 1919.

Первое исполнение 8 ноября 1919, Женева, Хосе Итурби.

Регтайм возник в атмосфере **Сказки о солдате**, с которой он непосредственно связан — не только тем, что в **Сказке** тоже есть регтайм, но и общим инструментальным колоритом и даже отдельными интонационными переключками. Хотя состав ансамбля здесь иной, нежели в **Солдате**, некоторые совпадающие его участники (скрипка, кларнет, корнет) звучат в едином ключе: тембр как бы порождает тематизм. **Регтайм** — первая самостоятельная пьеса Стравинского, преломляющая джазовую стилистику. Импровизационность, присущая джазовому музицированию, у Стравинского более всего ощущается в структуре сочинения, основанного на kaleidosкопических переключениях и ритмических переборах.

М.Мусоргский. «Борис Годунов», хор из Пролога. Переложение для фортепиано И.Стравинского.

Морж, 1918. Сделано Стравинским для своих детей.

ПЕСНЬ БЕЗ НАЗВАНИЯ (LIED OHNE NAMEN) для двух фаготов. 1918.

Одноминутная пьеса, при жизни автора не звучавшая.

Первое исполнение 30 октября 1971, Лондон, Queen Elisabeth Hall; Джон Прайс и Джоанна Грэхем.

ТРИ ПЬЕСЫ для кларнета solo.

Посвящение: «Вернеру Рейнхарту».

Морж, октябрь — ноябрь 1918.

Первое исполнение 8 ноября 1919, Лозанна, консерватория; Эдмон Аллегра.

1918—1919

Адресат посвящения — Вернер Рейнхарт — тот же, что и в **Сказке о солдате**, кларнетист-любитель, взявший на себя финансовое обеспечение спектакля. Попевочность в русском фольклорном духе очень рельефна в условиях одноголосия, обогащенного эффектами скрытой полифонии. Р.Крафт указывает **Песнь без названия** в качестве источника первой из кларнетных пьес; с другой стороны очевидно, что в ее основе лежит мотив «Эй, ухнем».

1919

1 января

Клод Жозеф Руже де Лиль. «Марсельеза». Переложение для скрипки solo И.Стравинского.

Морж.

Первое исполнение 13 ноября 1979, Лондон, Queen Elisabeth Hall; Киунг Ва Чунг.

Обработка, сделанная явно «на случай» (оставшийся неизвестным), лишь в первом разделе точно следует оригиналу — далее встречаются обычные в подобных случаях для Стравинского «фальшивые ноты», правда, в умеренных количествах.

ЧЕТЫРЕ РУССКИЕ ПЕСНИ для голоса (сопрано) и фортепиано. «Посвящается г-же Майе и г-ну Беле Строцци-Печич».

Морж, 28 декабря 1918 — первая, 16 января 1919 — вторая, 23 января 1919 — третья, февраль 1919 — четвертая.

Первое исполнение 7 февраля 1920, Париж, зал Gaveau; Кубицкая.

Обработка: первая и четвертая песни вошли как первые две в цикл **Четыре песни** для голоса (сопрано), флейты, арфы и гитары, Голливуд, 1953–1954.

28 июня

PIANO-RAG-MUSIC для фортепиано.

«Посвящается Артуру Рубинштейну».

Первое исполнение 8 ноября 1919, Лозанна, консерватория; Хосе Итурби.

Сочиняя эту музыку, я вдохновлялся теми же мыслями и преследовал ту же цель, что и в «Регтайме», но в данном случае используя ударные возможности рояля. Особенно воодушевило меня то, что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами. И это было таким наслаждением для пальцев, что я принялся пианистически работать над этой вещью, и отнюдь не потому, что мне непременно хотелось играть ее перед публикой, но просто для себя самого.

Хроника, 134

Авторская запись **Piano-Rag-Music** примечательна агогической свободой, благодаря которой пьеса воспринимается как импрессионистическая зарисовка. При этом Стравинский играет динамически весьма сдержанно, скорее в салонной, нежели в концертной манере.

6 апреля

И.Ф.Стравинский — Н.Г.Струве, Морж:

Я нахожусь в самых тяжелых обстоятельствах, лишенный всяких средств к существованию. Жил последние два года помощью добрых людей как говорится. Теперь же и добрым людям приходится

1919—1920

конец и средства к жизни неоткуда получить. Поэтому известие о продолжении деятельности нашего издательства меня особенно анкуражировало [от encourage — воодушевлять; *франц.*], ибо я уверен, что оно мне даст возможность существовать исключительно на продукт моей композиторской деятельности...⁵³

Архив, № 50/0815

11 декабря

И. Ф. Стравинский — Н. Г. Струве:

Вся Россия и все мы русские разорены и расхищены, все только и думают о том, что бы еще продать, чтобы продлить свое существование.

Архив, № 50/0892

1920

ПУЛЬЧИНЕЛЛА (PULCINELLA), балет с пением в одном действии на основе тем и фрагментов **Дж. Б. Перголези**.

Состав исполнителей: сопрано, тенор, бас; малый оркестр: 2.2.0.2. — 2.1.1.0. — Archi concertini 1.1.1.1.1., Archi ripieni 4.4.4.3.3.

Морж, осень 1919 — 20 апреля 1920.

Премьера 15 мая 1920, Париж, театр Grand Opéra, Русский балет Дягилева. Балетмейстер Леонид Мясин, художник Пабло Пикассо, дирижер Эрнест Ансерме.

Новая редакция — 1965.

Обработки: 1) Сюита для оркестра из 8 номеров, (состав оркестра тот же), 1922. Первое исполнение 22 декабря 1922; Бостонский симфонический оркестр, дирижер Пьер Монте. Новая редакция — 1947.

2) Сюита для скрипки и фортепиано, 1925. «Посвящается Павлу Коханьскому».

3) Итальянская сюита для виолончели и фортепиано, 1932. В сотрудничестве с Г. Пятигорским.

4) Итальянская сюита для скрипки и фортепиано, 1933. В сотрудничестве с С. Душкиным.

Я решил представить Пульчинеллу как типичного неаполитанского весельчака, немного плутоватого, поэтому сделал первый выход ироничным — подчеркнуто мелкие или средние шаги, притворная хромота и присущие комическому образу позы тела, что хорошо ложилось на музыку балета, замечательно оркестрованную Стравинским.

Мясин, 162

Я начал работать над манускриптами самого Перголези, как бы корректируя свое собственное старое сочинение. У меня не было предвзятых идей или эстетических установок, и я не мог предвидеть

⁵³ Речь идет о деятельности Российского Музыкального издательства, созданного С. А. Кусевичким в 1909 году в Берлине. С 1920 оно функционировало в Париже; в 1938 году было приобретено английской фирмой Woosey & Hawkes. Адресат письма Николай Густавович Струве в то время был директором издательства.

1920

результат. <...> Дягилев хотел получить стильную оркестровку и ничего более, моя же музыка так шокировала его, что некоторое время он ходил с видом Оскорбленного Восемнадцатого Столетия. В действительности же замечательно в «Пульчинелле» не то, как много, а то, как мало там добавлено или изменено. <...> Конечно, это был взгляд назад <...> но также и взгляд в зеркало.

Диалоги, 172, 173

Согласно исследованиям последних лет, материалом **Пульчинеллы** послужили сочинения пяти композиторов: Доменико Галло (в семи случаях), Карло Монца (в двух), Алессандро Паризотти (в одном), графа Унико Вильгельма ван Вассенера (в одном) и, наконец, Джованни Баттиста Перголези, десять фрагментов которого заимствованы из опер «Фламинио», «Влюбленный монах», кантаты «Свет очей моих» и Симфонии № 1 для виолончели и баса⁵⁴.

КОНЦЕРТИНО для струнного квартета.

«Посвящается квартету Флонзале».

Карантек — Гарш, июль— сентябрь 1920.

Первое исполнение 3 ноября 1920, Нью-Йорк; квартет Флонзале.

Обработки: 1) Для фортепиано в 4 руки.

2) Для 12 инструментов (Fl., Ob., Cor. ingl., Cl., 2 Fag., 2 Tr-be, 2 Tr-ni, V-no, V-cello). 1952.

СИМФОНИИ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (SYMPHONIES D'INSTRUMENTS À VENT).

Состав оркестра: 3 (III=picc.), Fl. alto, 2, Cor. ingl., 2, Cl. alto, 3 (III=C-fag.) — 4.3.3.1.

Посвящение: «Памяти Клода Ашиля Дебюсси».

Карантек — Гарш, лето 1919 — 30 ноября 1920.

Первое исполнение 10 июня 1921, Лондон, Queen's Hall; дирижер Сергей Кусевицкий.

Новая редакция — 1947. Состав оркестра: 3.2., Cor ingl., 3.3. (III=C-fag.) — 4.3.3.1. Первое исполнение 31 января 1948, Нью-Йорк.

Заключительный раздел (хорал) был опубликован отдельно в виде клавирауссуга под названием «Фрагмент Симфоний памяти Клода Ашиля Дебюсси» в приложении к журналу «La Revue musicale», посвященном памяти Дебюсси (декабрь 1920).

Симфонии духовых — рубежное и в своем роде уникальное в творчестве Стравинского произведение. Это последний опус композитора, полностью построенный на русском интонационном материале (**Свадебка** к тому времени уже была закончена в клавире и в первой оркестровой версии). Кроме того, этот материал в **Симфониях** существует в условиях крупной чисто инструментальной формы — единственный случай в наследии композитора. В **Симфониях духовых** с исключительной чистотой и отчетливостью проявился основной структурный принцип музыки Стравинского — принцип монтажа, «антисимфонический» по природе. В **Симфониях** он складывается прежде всего благодаря антифону, архетипической основе произведения, определяющей

⁵⁴ Исчерпывающий свод источников **Пульчинеллы** см.: *Brooke, Barry S. Stravinsky's Pulcinella: the «Pergolesi» sources // Musique, signes, images: liber amicorum: François Lesure. Réunis et présentés par Joël-Marie Fauquet. Genève: Minkoff 1988. P. 41–66.*

1920—1921

его ритуальный характер⁵⁵. Инструментальный состав **Симфоний**, происходящий от «дудок» и «жалеек» Вступления к **Весне священной**, трактован дифференцированно: однородные ансамбли «корефеев» сопоставляются с «хоровыми» массами, вплоть до соборного «славления» заключительного хора.

Сергей Кусевицкий. Открытое письмо в «Sunday Times», 24 июля 1921: Что касается самой Симфонии [Симфоний духовых], то я должен сказать, что не обнаружил в ней ничего нового в искусстве Стравинского и ничего того, что могло бы меня убедить в обратном, ибо даже состав ансамбля не показался мне особенно новым... В музыке Симфонии нет и никаких новых элементов, кроме некоторой фальши и неудобоваримых гармоний. В Симфонии немало реминисценций из «Петрушки» и «Весны священной» и к этим страницам совершенно искусственно приплетен хорал, не имеющий никакой художественной ценности.

МА 1996, № 3/4, 189

С.П.Дягилев — И.Ф.Стравинскому, Лондон, 25 (или 26) июля 1921: Я дрожал от злости, читая статью этого мерзавца. По моему принципу, русские за границей, в особенности сейчас, не имеют права сводить счеты между собой — и потому надо оставить на его ответственности его преступное письмо.

МА 1996, № 3/4, 189

Мы навсегда покинули Швейцарию летом 1920 года, переехав сначала в Карантек в Бретани, а затем, осенью, в дом Габриэль Шанель⁵⁶ в Гарш, близ Парижа. Гарш был нашим домом в течение всей зимы, весной же 1921 года мы перебрались на морское побережье в Англе, Биарриц. Нам до такой степени понравился Биарриц, что мы сняли дом в центре города (Вилла де Роше) и оставались там до 1924 года.

Диалоги, 82–83

1921

18 февраля

ПЯТЬ ПАЛЬЦЕВ (LES CINQ DOIGTS), восемь очень легких пьес на пяти нотах для фортепиано.

Гарш, зима 1920—1921.

Первое исполнение 15 декабря 1927, Париж.

Обработка: Восемь инструментальных миниатюр для 15 исполнителей (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., Cor., 2 V-pi, 2 V-le, 2 V-celli). 1962. Посвящение: «Лоренсу Мортону». Первое исполнение 29 апреля

⁵⁵ В набросках имеется ремарка композитора: «конец 2-ому славлению» (она относится к последнему такту ц. 64 в редакции 1947 года), то есть перед вступлением хора. Ритуальную природу **Симфоний духовых** Стравинский подчеркивал и в комментариях, говоря о «грандиозном песнопении», о «плаче духовых инструментов» (*СтрПубл, 58*).

⁵⁶ Знаменитая модельерша Габриэль (Коко) Шанель в это время была близким другом Стравинского и поддерживала дягилевский балет. Автор костюмов для танцевальной оперетты «Голубой экспресс» Дариуса Мийо, поставленной в дягилевской антрепризе в 1924 году.

1920

1962, Торонто, Messy Hall; Симфонический оркестр CBC, дирижер автор.

Последний цикл в серии легких фортепианных пьес 1910-х годов, выдержанных в «неопримитивистской» манере. Мотивы-попевки в духе русского фольклора — вплоть до цитаты «Камаринской» в четвертой пьесе — сочетаются с интонационными источниками иного жанрового наклона (тарантелла, марш, сицилиана, танго), а также общими формами движения в духе этюда.

19 февраля

Знакомство с Верой Артуровной де Боссе-Судейкиной⁵⁷, которая с лета 1921 становится постоянной спутницей Стравинского, а с марта 1940 — его второй женой.

П.И.Чайковский. Вариации Феи Сирени и Антракт из балета «Спящая красавица». Инструментовка И.Стравинского, сделанная для постановки в антрепризе Дягилева.

Состав оркестра: Вариация — 1.2.1.1. — 4.2.3.1. + 2 Cornet à pist. — Archi; Антракт: 2.3.2.2. — 4.2.3.1. + 2 Cornet à pist. — Archi. 1921.

Премьера 2 ноября 1921, Лондон, театр Alhambra. Хореография Мариуса Петипа в возобновлении Николая Сергеева при участии Брониславы Нижинской. Художник Лев Бакст, дирижер Гжегож Фительберг.

10 октября

И.Ф.Стравинский — С.П.Дягилеву, Париж:

Для меня было большой радостью узнать, что Вы ставите шедевр нашего великого и любимого Чайковского — «Спящую красавицу». Это даже двойная радость. Во-первых, это особая личная радость, так как эта вещь для меня наиболее полно олицетворяет тот период нашей русской жизни, который мы зовем «петербургским периодом» <...> и, во-вторых, огромная радость, которая ждет меня вечером — представление «Спящей красавицы». <...>

Совсем недавно мне довелось заново просмотреть партитуру балета. Я инструментовал некоторые номера, которые оставались неоркестрованными или незавершенными. Я провел несколько очень приятных дней, снова и снова убеждаясь в свежести и изобретательности, силе и мастерстве музыки. И я искренне желаю, чтобы Ваша аудитория во всех странах мира воспринимала этот балет так же, как воспринял его я, русский музыкант⁵⁸.

Письма, 490, 491

⁵⁷ Стравинская (урожд. де Боссе, в первом браке Судейкина; 1888–1982) Вера Артуровна — дочь француза и шведки, известная красотой и художественными дарованиями, училась в Москве музыке и танцу, играла в труппе Камерного театра Александра Таирова, снялась в нескольких немых фильмах (в том числе в роли Элен в «Войне и мире» Якова Протазанова). В 1915 году вышла замуж за художника Сергея Судейкина. После революции оказалась в Крыму, затем в Баку, Тифлисе и, наконец, в Париже, где держала модный магазин «Тула – Вера», среди прочего выполнявший заказы для антрепризы Дягилева. Вере де Боссе посвящали стихи Михаил Кузмин, Осип Мандельштам, Сергей Городецкий, художник Иван Билибин. В США Вера Артуровна занималась живописью, устроила несколько персональных выставок.

⁵⁸ Опубликовано в виде открытого письма в «The Times», Лондон, 18 октября 1921 года.

1922—1923

1922

МАВРА, опера-буфф в одном действии. Либретто Б.Кохно по повести в стихах А.С.Пушкина «Домик в Коломне».

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор; оркестр: 3.3.3.2. — 4.4.3.1. — Timр. — Archi: solo trio (2 V-ni, V-la), V-celli, C-bassi.

Посвящение: «Памяти Пушкина, Глинки и Чайковского».

Аngle — Биарриц, конец лета 1921 — 7 марта 1922.

Премьера 3 июня 1922, Париж, театр Grand Opéra, Русский балет Дягилева. Режиссер Бронислава Нижинская, художник Леопольд Сюрваж, дирижер Гжегож Фительберг.

Обработки: 1) Ария Параши для сопрано и малого оркестра (0.2.2.2. — 4.0.0.1. — Archi: solo trio (2 V-ni, V-la), V-celli, C-bassi), 1922—1923.

2) Ария Параши для голоса и фортепиано, 1921 — 1922.

3) Русская песня (Ария Параши) для скрипки и фортепиано, 1937. В сотрудничестве с С.Душкиным.

4) Русская песня для виолончели и фортепиано, 1951. В сотрудничестве с Дмитрием Маркевичем.

5) Новая редакция — 1947.

Борис Кохно:

Первое публичное представление «Мавры», когда за роялем сидел Стравинский, состоялось 29 мая 1922 года в программе концерта русской музыки, который Дягилев устроил в гостиной отеля «Континенталь» для своих парижских друзей. В тот вечер опера имела триумфальный успех, тогда как через несколько дней ее постановка в Opéra провалилась.

МА 1992, № 4, 164

6 августа

И.Ф.Стравинский — Б.Кохно:

Я должен признать, что в последние годы я в основном слышу только о недостатках моей музыки, о которых сам прекрасно знаю, но никто (буквально никто) не говорит о ее достоинствах.

МА 1992, № 4, 165

И.Ф.Стравинский — П.П.Сувчинскому, Голливуд, 21 июня, 1958:

Маврой я только что тут дирижировал в последнем концерте Лос-Санжелесского июньского Фестиваля. У меня такое впечатление, что несмотря на четкое исполнение этой ясной и явной музыки доходит она лишь до редкого слушателя, остальные же ничего не слышат и только перешептываются и хихикают как дураки при появлении Мавры в высоких сапогах и военных штанах подюбкой...

Сувчинский, 267

1923

СВАДЕБКА (LE NOCES), русские хореографические сцены с пением и музыкой на русские народные тексты из собрания Петра Киреевского.

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, смешанный хор, 4 фортепиано, ударные (6) .

Посвящение: «Сергею Дягилеву».

1923

Кларан, 1914 — Морж, 11 октября 1917 — Гарш, 1921 — Биарриц, Монако, конец зимы — 5 мая 1923.

Премьера 13 июня 1923, Париж, театр Gaité Lyrique, Русский балет Дягилева. Балетмейстер Бронислава Нижинская, художник Наталия Гончарова, дирижер Эрнест Ансерме.

Клавир **Свадебки** был закончен в Морже в 1914 году. Кроме окончательной редакции 1923 года существуют по крайней мере две более ранние версии оркестровки (хоровые и сольные партии идентичны во всех вариантах):

1) Версия 1917 года всего сочинения целиком: 3.3.3.2. — 4.4.3.1. + 2 флюгельгорна — Timr., Batt. (1), 2 Arpe, Armonio, Cimbalom, Sembali, Piano — Archi (3.2.2.1.). Первое исполнение 11 февраля 1973, Нью-Йорк, Колумбийский университет; дирижер Роберт Крафт.

2) Версия 1919 года первых двух картин: 2 цимбал, фисгармония, литавры, ударные (2), пианола (или 2 фортепиано).

С.П.Дягилев — И.Ф.Стравинскому, Рим, 8 марта 1915:

Пиши скорее «Свадебку», в которую я влюблен.

МА 1996, № 3/4, 182

Бронислава Нижинская:

«Свадебка» — это балет, который надо танцевать не сходя с места. Это удлинит силуэты танцующих и сделает их похожими на святых с византийской мозаики.

МА 1992, № 4, 167

Премьера «Свадебки» состоялась 13 июля [так у автора, что расходится с другими источниками — 13 июня] и имела успех, который превзошел все ожидания. Он напомнил наши триумфы 1909 года. Все восемь представлений «Свадебки» встретили равно горячий прием. <...> Гончарова создала оформление, которое отличалось необычайной простотой, но служило выигрышным фоном для танца. Оно состояло из холщового задника, кулис, а также нескольких срединных задников, в которые вставлялись разного цвета окна для обозначения перемены места действия. Хореография отчасти напоминала стиль Фокина и Нижинского, но вовсе не была подражательной, ибо Нижинская обладала собственным стилем. Глубоко эмоциональная музыка, несмотря на трудность восприятия, взволновала публику. Дягилев был в восторге от балета и счастлив его триумфом.

Григорьев, 153

Я сомневаюсь, может ли «Свадебка» когда-нибудь полностью раскрыться для нерусского. При музыкальной версификации этого рода перевод смысла звучания невозможен, а перевод смысла слов, если и возможен, походил бы на изображение сквозь темные очки.

Диалоги, 167

1923—1924

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, 4 апреля 1968:

Ваш совет исполнять «Свадебку» **непоставленными** голосами мне очень по душе и я был бы рад услышать такое исполнение, что вряд ли когда-нибудь случится...⁵⁹

Архив

Игорь Стравинский, около 1930:

«Свадебка» это не что иное как симфония русской песенности и русского слога.

МА 1992, № 4, 184

ОКТЕТ для духовых инструментов в трех частях.

Состав: Fl., Cl., 2 Fag., 2 Tr-be, 2 Tr-ni.

Посвящение: «Вере де Боссе».

Биарриц, середина 1922 — Париж, 20 мая 1923.

Первое исполнение 18 октября 1923, Париж, театр Grand Opéra
Концерты Кусевицкого; дирижер автор.

Новая редакция — 1952.

В **Окете** та же тембровая сфера, что и в **Симфониях духовых**, представлена в камерно-ансамблевом варианте. Однако с точки зрения характера музыки трудно вообразить себе больший контраст: **Оклет** — одно из самых светлых, искрящихся юмором произведений Стравинского. На первом плане здесь чисто инструментальное начало, восходящее не только к баховским, как традиционно считалось, но и к классицистским приемам письма. Хотя **Оклет** — первое обращение Стравинского к циклу классического типа (если не считать ранних **Сонаты fis-moll** и **Симфонии Es-dur**) в целом он не слишком радикален как стилистический поворот «вспять», «к Баху»: «Стравинского» в нем гораздо больше.

Мой аппетит был возбужден новооткрытием сонатной формы и удовольствием работать с новыми сочетаниями инструментов. Мне нравятся в Окете их «игры», и могу добавить, что я достиг именно того, к чему стремился. <...> Я дирижировал Окетом при его первом исполнении, несмотря на сильное чувство страха, вызванное, я думаю, тем, что он был моим первым концертным сочинением, с которым я сам знакомил публику.

Диалоги, 175, 176

29 июля

И. Ф. Стравинский — Э. Ансерме:

...Я ежедневно делаю гимнастику и с 12.00 до часу дня принимаю солнечные ванны...

SelCorr I, 170

1924

Для фирмы Pleyel Стравинский сделал 44 ролика. 29 октября 1924 года он заключил контракт с Aeolian Company (Жоннектикут), со-

⁵⁹ Исполнение **Свадебки** в неакадемической фольклорной манере было осуществлено Ансамблем Дмитрия Покровского в 1994 году.

1924

гласно которому получал от 2000 до 4000 долларов в год. Контракт был расторгнут в 1930 по обоюдному соглашению.

SPD, 622

Мы едем к Стравинскому. Больше всего меня поразило его жильё. Это фабрика пианол — «Плевель» [правильно: «Плейель»]. Эта усовершенствованная пианола все более вытесняет на мировом рынке музыканта и рояль. Интересно то, что в этой фабрике впервые видишь не «божественные звуки», а настоящее производство музыки, вмещающее все — от музыканта до развозящих фур. <...> Второй этаж — концертный зал, наиболее любимый Парижем. <...> И, наконец, вверху — крохотная комнатка музыканта, загроможденная роялями и пианолами. Здесь и творит симфонии, тут же передает в работу фабрике и, наконец, правит на пианоле музыкальные корректуры. Говорит о пианоле восторженно: «Пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!»

...Испанец Пикассо — в живописи, русский Стравинский — в музыке, видите ли, столпы европейского искусства. На концерт Стравинского я не пошел. Он играл нам у Леона⁶⁰. <...> Не берусь судить. На меня это не производит впечатления. Он числится новатором и возродителем «барокко» одновременно! Мне ближе Прокофьев — дозаграничного периода. Прокофьев стремительных, грубых маршей.

Маяковский, 101—102

Я считал его [Маяковского] хорошим поэтом, восхищался и продолжаю восхищаться его стихами. Он же настойчиво говорил со мной о музыке, хотя его понимание этого искусства было абсолютно мнимым. <...> Самоубийство Маяковского через несколько лет было первым потрясением из регулярно следовавших впоследствии из России.

Диалоги, 133⁶¹

КОНЦЕРТ для фортепиано и духовых инструментов в трех частях.

Состав оркестра: 3.3.2.2. — 4.4.3.1. — Timp. — C.-bassi.

Посвящение: «Г-же Наталии Кусевичкой».

Биарриц, середина 1923 — апрель 1924.

Первое исполнение 22 мая 1924, Париж, театр Grand Opéra, Концерты Кусевичко; солист автор, дирижер Сергей Кусевичкий. Новая редакция — 1950.

В зрелом возрасте Стравинский брал фортепианные уроки у Исидора Филиппа в Париже. Это было в 1924 году, перед исполнением Фортепианного концерта. В течение последующих 22 лет Стравинс-

⁶⁰ Гюстав Леон — владелец фирмы Pleyel.

⁶¹ Последняя фраза приведена по оригиналу: Conversations with Igor Stravinsky. — London: Faber, 1959. P. 88.

1924

кий упражнялся по руководству Филиппа «Полная школа техники для фортепиано».

SPD, 629

16 февраля

С. С. Прокофьев — П. П. Сувчинскому, Париж:

В мае, в концертах Кузевницкого, готовится жесточайший бой: я выезжаю верхом на моем втором концерте, Стравинский — верхом на своем, который он теперь заканчивает или закончил <...> и который САМ будет играть. Бой не особенно для меня выгодный, так как мой старый, хотя и подлеченный россинант должен биться с сердитейшим танком самой последней конструкции. Надо мне хорошенько подзудрить и отыграться хоть на технике, а то Стравинский, говорят, решив во что бы то ни стало сделаться пианистом, теперь играет ганона целыми днями. Рассказывают, первая часть концерта у него выходит уже совсем бойко, но перед предстоящим выступлением его обуревают такой ужас, что если в комнате хоть две души слушателей, то он моментально все забывает, не могя сыграть двух тактов...

Сувчинский, 95

23 февраля

И. Ф. Стравинский — Э. Ансерме:

К несчастью, не могу писать подробно, будучи очень занят: сочинением последней части моего концерта; оркестровкой первой части (один раздел закончен); фортепианным переложением; корректурой «Солдата», подготовкой к моим концертам в Барселоне... и т. д., и т. д. Достаточно, чтобы сойти с ума!

SelCorr I, 177

22 октября

СОНАТА для фортепиано в 3-х частях.

«Посвящается г-же княгине Эдмон де Полиньяк».

Биарриц, август — Ницца.

Первое исполнение — 16 июля 1925, Донауэшингенский фестиваль.

После **Октета** и **Фортепианного концерта Соната** — третий вариант классического 3-частного цикла по типу быстро—медленно—быстро (в отличие от упомянутых сочинений, здесь нет медленной интродукции). Быстрые части с преобладанием фигурационного тематизма обрамляют *Adagietto* возвышенно-сосредоточенного характера, с богато орнаментированной мелодикой в духе баховских инструментальных арий. Фортепиано трактовано в манере близкой клавесину: скромно в регистровом и фактурном отношении с преобладанием беспедального мартеллато.

ноябрь–декабрь

Из интервью:

Музыка моих последних произведений — Симфоний духовых инструментов, **Октета для духовых инструментов**, **Концерта для фортепиано и духовых**, сочиненного в этом году, и **Сонаты для фортепиано**, законченной несколько недель тому назад, — это уже от начала до конца абсолютная музыка. Она суха, холодна и прозрачна, как шампанское extra dry, которое не дает ощущения сладости, не расслабляет, как другие сорта этого напитка, но жжет.

1924—1925

Прошли времена, когда я старался обогащать музыку. Сегодня мне хотелось бы ее строить. Я не стремлюсь уже расширять круг средств музыкальной выразительности, я стремлюсь к самому существу музыки. И, вероятно, поэтому меня не могут понять некоторые из тех, кто до сих пор шел вместе со мной. <...> Мой духовой оркестр — это вовсе не эксперимент. До сегодняшнего дня не использована даже ничтожная часть богатых оркестровых возможностей, скрытых в этом ансамбле. Мои «Симфонии», или «Созвучия» (ибо именно в этом, уже давно используемом художниками и поэтами смысле, я понимаю слово «симфония»), написаны как раз для такого состава.

Стр Публ, 44 – 45

22 ноября

И. Ф. Стравинский — Э. Ансерме:

Мы пережили здесь ужасное время, все четверо детей в один и тот же день заболели очень опасной формой дифтерита! Представьте, бедный Федя едва спасся от удушья... К счастью, опасность миновала.

SelCorr I, 182

В 1924 году мы переехали в Ниццу, где сняли бельэтаж в доме 167 на бульваре Карно. <...> В Ницце началась автомобильная стадия моей жизни (и закончилась. Я считал себя хорошим водителем — сначала Рено, позднее Гочкиса — но никогда не водил машину в Париже и никогда не отваживался водить ее в США, где, так или иначе, моя жизнь перешла в последнюю, аэропланную стадию). Ницца служила нам домом до весны 1931 года, хотя в промежутках мы провели лето 1927, 1928 и 1929 годов у озера д'Аннес (Галлуар) и лето 1930 года в Эшарвин ле Бэн (Дофине), в шале де Эшарвин.

Диалоги, 84

сентябрь

А. К. Стравинская — Ю. Ф. Стравинскому, из Ниццы в Ленинград:

У нас тут в Биаррице не было ни души знакомых, а в Ницце и подавно никого не знаем, а Катя не легко заводит знакомства и жизнь проводит самую тихую в своем кругу.

КСтр, 31

1925

1 марта

*В. А. де Боссе и Е. Г. Стравинская — И. Ф. Стравинскому, Ницца, телеграмма: Сегодня вместе, обнимаем. Вера и Екатерина⁶².**VStr, 26*

⁶² По настоянию Игоря Федоровича обе женщины встретились и познакомились в доме Стравинских, после чего между ними установились дружеские отношения. Дети тоже довольно тесно общались с Верой Артуровной; единственной в семье, для кого любовная связь Игоря Федоровича оставалась тайной, была его мать Анна Кирилловна.

1925

- 21 марта** *Т.Ю.Стравинская*⁶³ — родным, из Ниццы в Ленинград:
Дядя Игорь живет в самой лучшей части города, вилла расположена в глубине чудного сада.
- 6 апреля** У них три прислуги и мадмуазель, но тетя Катя все время жалуется на большие расходы и на то, что уходит много денег. Они экономят на мелочах, но, конечно, никогда не изменят «трен» своей жизни.
- 19 апреля** Дядя очень ласково меня принял, но я его видела только за столом и несколько минут по вечерам. Он все время работал у себя наверху. Меня сразу поразило то, что он ужасно маленького роста, но страшно шикарный... <...> Он невероятно живой. Сплошная жизнь и энергия так и бьет ключом.
- 14 мая** За последние полгода он дал 50 концертов во всех частях света. Дядя очень следит за собой и до того себя развил физически, что весь покрыт мускулами. Он очень силен и свободно поднимает рукой полтора собственных веса. Каждое утро он и тетя принимают ванну, а затем делают гимнастику. <...> Он пользуется огромной славой, но мне кажется, что он заслуживает еще гораздо большей. <...> Он говорит, что, подходя к роялю, старается забыть все формы композиции, все приемы, для того чтобы его вещь была создана в буквальном смысле этого слова, а не сделана. <...> Это выматывает у него все силы, и после двух-трехчасовой работы он чувствует себя совершенно разбитым.
- 16 и 18 июня** Тетя Катя очень изменилась с того времени, как вы ее знали. Она очень следит за собой, всегда свеженькая, одета всегда хоть и просто, но модно <...>
- 7 августа** По вечерам у нас открываются двери между большой комнатой девочек и салончиком, заводится граммофон (новый, который дядя подарили в Америке) и начинается настоящий бал с тремя мужчинами (дядя, Федя и Светик).
- 22 и 23 августа** Тетя Катя очень не лобит гостей, и для нее мучение исполнять роль хозяйки. Под конец она так устает, что еле подает реплики...
КСпр, 36, 40, 45, 50, 51, 56, 65, 67
- Стравинские в Ницце жили широко, гостеприимно, радушно, дружно <...> Первое, даже основное впечатление: редкостно умный человек. Ум у него был ясный, отчетливый, безошибочно схватывающий самую суть мысли, хотя, пожалуй, мало внимательный к ее оттенкам. Ум резкий и нетерпимый. Интуиция у него была уму

⁶³ *Стравинская Татьяна Юрьевна* (1904–1957) — дочь Юрия Федоровича Стравинского, племянница Игоря Федоровича, в 1925 году несколько месяцев гостила в Ницце и Париже у родственников.

1925

подчинена. <...> Поразил меня его крайний политический консерватизм. Не знаю, читал ли он Константина Леонтьева, но, вероятно, охотно повторил бы леонтьевское восклицание: «На что нам Россия не самодержавная и не православная!»... Он был почитателем Александра III, в котором видел олицетворение незыблемого российского величия. <...> Религия была его радостью, а обряды и православное церковное благолепие — один из источников или условий этой радости.

Адамович

10 августа

Н.Я.Брюсова — И.Ф.Стравинскому, Москва:

Правительство согласно на Ваше возвращение в Россию. Оно согласно дать Вам полную амнистию за все прежде совершенные проступки, даже если таковые имели место. Само собой разумеется, гарантии неприкосновенности в случае какого бы то ни было контрреволюционного поведения в будущем Правительство дать не может. Гарантируется полная возможность въездов и выездов из РСФСР по Вашему желанию.

Я убеждена, что весь музыкальный мир нашего Союза будет искренно приветствовать Ваше возвращение.

МА 1992, № 4, 214–215

18 августа

И.Ф.Стравинский — Н.Я.Брюсовой, Париж:

Я был очень удивлен, получив Ваше любезное письмо, посланное 10 августа, так как я никогда не обращался с подобными просьбами <...> ни лично, ни через других лиц.

Что же касается предложения о концертном турне в Москву, Ленинград, Киев и Одессу, то, к сожалению, я вынужден от него отказаться из-за многочисленных ангажементов за рубежом в ближайшее длительное время.

Во всяком случае я очень благодарю Вас за Ваши любезные слова и надеюсь, что в будущем мне удастся лично познакомиться с моим искусством своих соотечественников.

Письма, 335

1 сентября

И.Ф.Стравинский — Жану Кокто:

Меня преследует идея сочинить оперу по-латыни на тему трагедии из античного мира, с которой знаком каждый. Я хотел бы поручить текст этой работы тебе⁶⁴.

SelCorr I, 94

СЕРЕНАДА in A для фортепиано в 4-х частях.

Посвящение: «Моей жене».

Ницца, апрель — 9 октября 1925.

Первое исполнение 25 ноября 1925, Франкфурт, автор.

⁶⁴ Речь идет о будущем Царе Эдипе.

1925—1926

В отличие от предшествующих композиций цикл **Серенады** индивидуален (исторический жанр серенады, как известно, допускал подобную свободу). **Серенада** менее «барочна», чем **Соната**, в ней слышатся и венско-классические, и романтические отголоски, однако сильнее всего ощущается «новый классицизм» Стравинского конца 20–30-х годов: строгое модально-диатоническое письмо, простота фактурного рисунка.

1926

19 января

Жан Кокто — матери:

Стравинский сочиняет музыку, в которой, как он говорит, каждая нота будет «завитой». Золотое Руно, он говорит. Но до чего трудно! В третий раз он велел мне начать мою работу с самого начала... Я буду спикером, который рассказывает содержание каждой сцены... Не показывай это письмо ни одной живой душе. Стравинский прячет свою работу даже от матери и детей.

SelCorr I, 84

февраль

Из дневника В.А. де Боссе:

17.2. Игорь приезжает. 21.2. Игорь и я едем в Амстердам. 24.2. Концерт Игоря в Роттердаме. 25.2. Концерт Игоря в Амстердаме. 27.2. Концерт из камерной музыки Игоря в Амстердаме. 28.2. *Sacre*⁶⁵.

март

2.3. Харлем. Концерт Игоря. 3.3. Отъезд из Амстердама в 2.05 дня, прибытие в Брюссель в 6.30. 4.3. Возвращение в Париж. 11.3. Игорь и я едем в Будапешт. 15.3. Концерт Игоря. 16.3. В Вену. 17.3. Завтрак у Ментена, голландского посланника. 18.3. Вечер у Ментенов. 19.3. Завтрак у французского посланника, де Бомарше⁶⁶. Концерт Игоря в Вене. Огромный успех. 21.3. Визит во дворец Кинских, посещение спектакля «Летучая мышь». 22.3. Отъезд в Загреб. 23.3. Концерт Игоря в Загребе. 24.3. Поездом из Загреба в Милан. 25.3. Милан, отель «Кавур». 28.3. Ницца. 29.3. С Игорем в Канны.

VStr, 31

Кольца, гетры, шейные платки, клапаны, галстуки, булавки, часики, кашне, безделушки, пенсне, монокли, очки, цепочки — все это ничего не говорит о нем. Это только внешнее проявление безразличия Стравинского к тому, что о нем скажут. Он сочиняет, говорит, одевается так как хочет. <...> Этот человек врос в работу, облачился в нее, он весь, как человек-оркестр в давние времена, увешан музыкой, он строгаёт ее и покрывает все вокруг слоем стружки.

Кокто, 110

⁶⁵ Стравинский впервые дирижировал **Весной священной**.

⁶⁶ В этот приезд на одном из приемов Стравинский в последний раз встретился с Антоном Веберном и Альбаном Бергом.

1926—1927

ОТЧЕ НАШ для смешанного хора без сопровождения на канонический текст православной молитвы.

Первое исполнение: июнь, 1937, Париж, Русская церковь Александра Невского; хор Н.Афонского.

Новая версия с латинским текстом: **Pater noster** — март 1949.

6 апреля

И. Ф. Стравинский — С. П. Дягилеву, Ницца:

Дорогой Сережа, в надежде, что эти несколько строк еще застанут тебя, пишу тебе их в твердом убеждении, что примешь здесь сказанное таким, какое оно есть на самом деле.

Я 20 лет не говел и делаю это теперь из крайней душевной и духовной необходимости — на днях я буду исповедоваться и перед Исповедью всех, кого смогу, буду просить простить меня. Прошу и тебя, дорогой Сережа, с которым столько работали вместе за истекшие без покаяния перед Богом годы, и простить мне мои прегрешения так же искренно и сердечно, как прошу я тебя об этом.

Ответь мне, прошу тебя, одним словом, я получу его еще вовремя. Прошу тебя еще никому не говорить об этом письме — а если уиичтожишь его — лучше всего!

Тебя в мыслях братски целую.

МА 1996, № 3/4, 193–194

7 апреля

С. П. Дягилев — И. Ф. Стравинскому, Монте-Карло:

Дорогой мой Игорь. Письмо твое прочел со слезами, так как никогда, ни на минуту не переставал относиться к тебе как к брату, и потому мне радостно и светло, что в твоих письмах ты меня «братски целуешь». Когда я вспоминаю о том, что ты живешь рядом, на свете мне самому становится легче жить. Прощать, мне кажется, может только Бог, потому что Он один может судить. Мы же, маленькие, бедненькие должны в моменты как и распрей, так и расканий иметь достаточно сил, чтобы братски поздороваться и все забыть, что может вызвать жажду прощения. Если же у тебя есть эта жажда, то так же отнесись и ко мне, и хоть я и не говею, все же прошу тебя простить меня за мои вольные и невольные грехи перед тобой и сохранить в твоём сердце лишь это чувство братской любви, которое я питаю к тебе.

Архив, № 40/0761–63

30 ноября

Учащиеся Московских музыкально-вокальных курсов имени Игоря Стравинского — И. Ф. Стравинскому, Москва, Петровский пер. № 3:

Просим прислать последние сочинения, портрет для увеличения и помещения по классам, биографические сведения. <...> Вашим творчеством здесь очень интересуются и в программах концертов очень часто встречаются Ваши произведения.

Архив, № 42/1238–39

1927

1927

10 мая

ЦАРЬ ЭДИП (OEDIPUS REX), опера-оратория в 2-х действиях по Софоклу И. Стравинского и Ж. Кокто. Латинский перевод Ж. Даниелу.

Состав исполнителей: меццо-сопрано, 2 тенора, бас-баритон, 2 баса, чтец, мужской хор, оркестр: 3.3.3.3. — 4.4.3.1. — Timpr., Batt. (2), Agra, Piano — Archi.

Ницца, 11 января 1926 — Париж.

Первое концертное исполнение 30 мая 1927, Париж, Théâtre Sarah Bernhardt, Русский балет Дягилева; дирижер автор.

Первое сценическое исполнение 25 февраля 1928, Берлин, театр Kroll-Oper, режиссер и художник Эвальд Дюльберг, дирижер Отто Клемперер.

Новая редакция — 1948.

14 июня

Из интервью:

Мне давно хотелось написать оперу на мертвый язык. <...> Я воспринимал латинский язык тут вовсе не в его клерикально-католическом аспекте, а скорее, в аспекте языка научного, аптекарского, языка юриспруденции и нотариального — одним словом, языка наиболее точного и твердого. В моей опере предполагается декорация статическая, неподвижная, массивная. Действие — в ораториальном плане. <...> «Эдип» — это самое крупное из всех моих сочинений, в нем я пришел к наибольшему упрощению моего стиля и довел его до наибольшей близости с тем идеальным стилем, который имеется у Глинки в его «Жизни за царя».

Стр Публ, 75, 76

Чем более условно оперное искусство, тем безусловнее его результаты. Ограничения (а не свобода) составляют его содержание.

Запись 11 мая 1955; Архив, № 39/1134

Мой аскетический концерт с пением, следовавший за одним весьма красочным балетом, оказался еще большим провалом, чем я ожидал. <...> В последующие два десятилетия «Эдип» редко исполнялся, но затем его стали давать все чаще и чаще.

Диалоги, 180

27 апреля,
Великий четверг

И. Ф. Стравинский — С. П. Дягилеву, Ницца:

В Светлое Воскресенье Христово я организую небольшую раздачу милостыни через нашего Отца [Николая Подосёнова, настоятеля русской церкви в Ницце] нескольким очень бедным, еле живым от бедности людям. Я сам приму участие в этом и ищу других, которые отозвались бы на это. Поэтому если ты хочешь дать сам хоть немного и найти среди окружающих тебя, то сделаешь богоугодное дело — сделай только это (если найдешь возможным) сейчас же, чтобы я имел в руках деньги в Воскресенье для передачи Отцу Николаю.

МА.1996, № 3/4, 195

1928

1928

18 февраля

Из интервью:

— А куда Вы теперь едете?

— В Берлин. 25 февраля там начинается «неделя Стравинского», так и называется «Strawinsky Festspiele». В Городской опере пойдет «Жар-птица», «Соловей», «Петрушка», а в «Кроль-опере» состоится премьера «Эдипа» и «Мавра». 22 февраля премьера «Эдипа» в Вене⁶⁷. В начале марта еду в Рим, буду сам дирижировать «Соловьем» и «Эдипом». Оттуда, вероятно, отправлюсь в Англию и в Барселону.

— А в Советскую Россию?

— Пока не еду... Мне делали отсюда ряд предложений, но я разодран на несколько лет... А то бы поехал... Вот и в Америку никак не успеваю съездить.

СтрПубл, 80–81

21 февраля

Письмо из оркестра Персимфанс с приглашением приехать на сезон 1928/29 года в связи с концертами.

Архив, № 42/1237

20 января

АПОЛЛОН МУСАГЕТ (APOLLON MUSAGÈTE), балет в двух картинах для струнного оркестра.

Состав оркестра: 8.8. — 6. — 4.4.— 4.

Ницца, 16 июля 1927 — Ницца, 20 января 1928.

Премьера 27 апреля 1928, Вашингтон, Библиотека Конгресса, фестиваль камерной музыки. Балетмейстер Адольф Больм, художник Николай Ремизов, Филадельфийский симфонический оркестр, дирижер Ганс Киндлер.

Новая редакция — 1948.

24 июня

Из интервью:

Вы хотите знать, почему я написал «Аполлона»? После «Эдипа» я еще раз пожелал вернуться к древнему миру. Я захотел написать аллегорический балет, без интриги, «диалектическое»⁶⁸ музыкальное произведение.

В прошлом году библиотека Вашингтонского конгресса заказала мне балет с музыкой на полчаса. Я принялся за работу. Фактически я проработал четыре с половиной месяца, не более. Мне поставили условие, чтобы написанная мною партитура была отдана библиотеке. Там она и будет храниться. 27 апреля впервые шел «Аполлон».

⁶⁷ Если дата верна, то сценическая премьера Эдипа состоялась в Вене, а не в Берлине.

⁶⁸ В советском издании публикатор заменил это слово на «диатоническое», сочтя «диалектическое» несомненной ошибкой и абсурдом. Предложенное исправление, однако, не бесспорно, поскольку в словаре Стравинского того времени «диалектический» означало «имманентно музыкальный» — смысл, вполне подходящий в данном контексте. Ср. у Артура Лурье, в 20-е годы очень близкого Стравинскому, в том числе и в лексике: «Диалектика его последних произведений настолько сильна, что в данный момент она не только непобедима, но даже немногими воспринята по существу» (*Лурье Артур Винцент. Музыка Стравинского // Версты. Париж. 1926. № 1. С. 124*).

1928

Это было закрытое представление по приглашениям. Настоящая премьера была здесь, в Париже⁶⁹.

СтрПубл, 84

Балетмейстер Джордж Баланчин поставил танцы именно так, как мне этого хотелось, то есть в духе классической школы. С этой точки зрения спектакль был настоящей удачей. По сути дела, это была первая попытка воскресить академический танец в произведении современном и написанном специально для этой цели.

Хроника, 208

30 октября

ПОЦЕЛУЙ ФЕИ (LE BAISER DE LA FÉE), балет-аллегория в 4-х картинах. Либретто И. Стравинского по сказке Х.К.Андерсена «Ледяная дева».

Состав оркестра: 3.3.3.2. – 4.3.3.1. — Timp., Gr. Cassa, Agra — Archi. Предисловие: «Я посвящаю этот балет памяти Петра Чайковского. Балет имеет аллегорический смысл — ведь муза Чайковского сродни этой фее. Подобно фее, муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника».

Таллуар — Ницца, апрель — 30 октября 1928.

Премьера 27 ноября 1928, Париж, театр Grand Opéra, Балет Иды Рубинштейн. Балетмейстер Бронислава Нижинская, художник Александр Бенуа, дирижер автор.

Новая редакция — 1950.

Обработки: 1) Дивертисмент, симфоническая сюита из балета (состав оркестра тот же), 1934; новая редакция — 1949.

2) Баллада для скрипки и фортепиано, 1934; В сотрудничестве с С. Душкиным; новая редакция — 1947. В сотрудничестве с Ж. Готи.

3) Дивертисмент для скрипки и фортепиано, 1934. В сотрудничестве с С. Душкиным.

В 1928 году Ида Рубинштейн заказала мне большой балет. На тот год падала 35-я годовщина со дня смерти Чайковского, которая отмечалась в парижских русских церквах, — поэтому я приурочил эту дань соотечественнику к указанной годовщине.

Диалоги, 190

А. Н. Бенуа — И. Ф. Стравинскому, 12 декабря 1927:

Я был несказанно обрадован, узнав, что ты ответил принципиальным согласием на обращение Иды Львовны. <...> У меня уже давно было желание сделать что-либо на музыку дяди Пети, не специально балетную. На самом деле дядя Петя всю жизнь (сам, быть может, того не сознавая), только и писал «балеты» и все эти сокровища, вызывающие самые увлекательные мысли зрелищного порядка, продолжают лежать под спудом и не получают своей пластической реализации. Можно было бы просто «поставить» симфонию, <...> но к этому как-то не лежит сердце, и к тому же непоколебимые

⁶⁹ Стравинский имеет в виду парижскую премьеру 12 июня 1928 года в дягилевской антрепризе (балетмейстер Джордж Баланчин).

1928—1929

симфонические формы и деления мешали бы создать нечто связанное и целостное. Другое дело, если бы набрать вещей фортепианных, которые бы сочетались в порядке, подчиненном известному сюжету, или — еще лучше — к которым, так же сочетавшимся по чисто музыкальной *affinité* [сродству; франц.] сюжет затем был бы подобран.

Архив, № 40/1736—39

«Поцелуй феи» ответствен за окончательный крах моей дружбы с Дягилевым. Он не мог простить мне, что я принял заказ от Иды Рубинштейн, и громогласно поносил и мой балет и меня в частных кругах и в печати. Поэтому наши взаимоотношения прервались...

Диалоги, 191

18 декабря

Сергей Дягилев. Из интервью:

Когда классика является «реставрацией старины», то не только нужно ее не охранять, но наоборот — содействовать ее разрушению, так как она яд, который может заразить организм. В таком виде она явилась в рубинштейновском предприятии, — я думаю, что я вправе это сказать, потому что двадцать лет назад я приобрел к хореографии особенную, загадочную, «библейскую» Иду Рубинштейн. Как же у нее хватило духу так безжалостно исказить тот облик, который когда-то казался незабываемым и который она теперь стерла до полного забвения? Остались одни руины, лишенные даже обычного красивого силуэта.

Дягилев, I, 252

ЧЕТЫРЕ ЭТЮДА для оркестра. См.: Три пьесы для струнного квартета.

Морж, 1914 — 1929.

1929

КАПРИЧЧИО для фортепиано и оркестра в 3-х частях.

Состав оркестра: 3.3.3.2. — 4.2.3.1. — Timp. — Archi: concertino quartetto (V-no, V-la, V-cello, C-basso), Archi ripieni.

Ницца, декабрь 1928 — Эшарвин, 9 ноября 1929.

Первое исполнение 6 декабря 1929, Париж, зал Pleyel; Парижский симфонический оркестр, солист-автор, дирижер Эрнест Ансерме.

Новая редакция — 1949.

Каприччио можно назвать самым блестящим сочинением Стравинского концертного жанра. Преобладающий тип письма — групповое концертное, в котором участвует не только солирующее фортепиано, но и различные ансамбли оркестровых инструментов (одна из таких групп выделена в партитуре — струнный квартет *concertino*). Фигурационный тематизм носит подчеркнуто виртуозный характер; при этом барочные формулы органично «модулируют» в фигуры романтического блестящего письма, особенно рельефного в партии фортепиано.

19 августа

Кончина С.П. Дягилева в Венеции.

1929—1930

В то время мне, разумеется, не приходило в голову подводить итоги значению, которое имели для искусства деятельность и само существование Дягилева. Отдавшись своему горю, я оплакивал друга, брата, которого мне никогда больше не суждено было увидеть. Эта разлука всколыхнула во мне столько чувств, столько дорогих мне воспоминаний! Только теперь, с течением времени, повсюду и во всем начинают замечать ужасную пустоту, образовавшуюся после исчезновения этой громадной фигуры, значение которой измеряется ее незаменимостью.

Хроника, 225

29 августа

С.С.Прокофьев — Б.В.Асафьеву:

Ужасное впечатление произвело известие о смерти Дягилева... Поразило исчезновение громадной и несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того как она удаляется.

в газете 21

Дягилев I, 35

30 августа

В.Ф.Нувель — И.Ф.Стравинскому, Париж:

Мой милый Игорь.

Душевно тронут твоим прочувственным письмом. Вижу, что мы испытываем одинаковую скорбь. Я лишился человека, с которым меня связывала 40-летняя дружба, и я счастлив, что этой дружбе я никогда не изменял. <...> Он жил и умер «любимцем богов». Ибо он был язычник. И язычник дионисианец — не аполлонец. Он любил все земное — земную любовь, земные страсти, земную красоту. Небо для него было лишь прекрасным куполом над прекрасной землей. <...> И — как язычника — смерть его была прекрасна. Он умер в любви и красоте, под ласковой улыбкой тех богов, которым он всю жизнь со всею страстью служил и поклонялся.

И я думаю, таких не может не любить Христос...

МА 1996, № 3/4, 198

1930

январь—февраль

Из дневника В.А. де Боссе:

30.1. Концерт в Лейпциге. 31.1. В зоопарке, новорожденный кенгуру. Слоны среди пальм. 2.2. Дюссельдорф, Палас-отель. 3.2. Идем в кино. 4.2. Зоопарк, где мы кормим диких животных. 6.2. Репетиция. Концерт Игоря, после которого уезжаем Восточным экспрессом в Бухарест.

VStr, 44

СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ (SYMPHONY OF PSALMS) для хора и оркестра в 3-х частях на латинские тексты Псалтири (Пс. 38:13, 14; 39: 2, 3, 4; 150).

Состав исполнителей: смешанный хор (предпочтительно детские голоса), 5.5.0.4. — 4.5.3.1. — Timp., Gr. Cassa, Arpa, 2 Piano — V-celli, C-bassi.

1930

«Эта симфония сочинена во славу Бога и посвящена Бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его существования».

Ницца, январь — Эшарвин, 15 августа 1930.

Первое исполнение 13 декабря 1930, Брюссель, Дворец изящных искусств, Филармоническое общество Брюсселя; дирижер Эрнест Ансерме.

Новая редакция — 1948.

5 июля

*И. Ф. Стравинский — Г. Г. Пайчадзе*⁷⁰:

Так как эта рукопись [Симфонии псалмов] по моему скромному мнению — шедевр каллиграфии и я с грустью расстаюсь с нею в пользу принудившего меня к этому бостонского юбилействующего общества, то прошу Вас снять с нее фотографию как с Эдипа, а не переписывать ее.

Архив, № 36/0772

12 августа

*И. Ф. Стравинский — Андре Шефнеру*⁷¹:

Вкратце, это не симфония, в которую я вставил псалмы, которые поются, но, наоборот, это пение псалмов, которое я симфонизирую.

SelCorr I, 216

Псалмы — это поэмы восхваления, но также гнева и суда и даже проклятий. Хотя я и рассматривал Псалом 150 как песню для танца (поскольку Давид плясал перед Ковчегом), я знал, что должен трактовать его в повелительной манере. <...> Я начал сочинять Псалмы на славянский текст, и только написав некоторую часть музыки, переключился на латинский язык. <...> Allegro в Псалме 150 было вдохновлено видением колесницы Ильи-пророка, возносящейся на небеса; никогда раньше я не писал чего-либо столь буквально, как триоли у валторн и рояля, внушающие представление о конях и колеснице. Заключительный хвалебный гимн должен казаться как бы нисходящим с небес, и за волнением следует «умиротворение хваль».

Диалоги, 192–194

Эрнест Ансерме:

Симфония псалмов выражает религиозное чувство некоего воображаемого хора, аналогом которого является реально поющий хор: но приходится согласиться, что выражение этого религиозного чувства само по себе абсолютно достоверно.

White, 366

⁷⁰ Пайчадзе Гавриил Григорьевич (1881–1976) — в 1926–1946 исполнительный директор Российского музыкального издательства. Стравинский был дружен с ним и состоял в интенсивной переписке.

⁷¹ Шефнер Андре (1895–1980) — французский музыковед, автор одной из первых монографий о Стравинском (Strawinsky. — Paris: Rieder, 1931).

1930—1931

ноябрь

Из дневника В.А. де Боссе:

12.11. Мюнхен. Во Фрауэнкирхе, в Старую Пинакотеку и книжные лавки. 13.11. После репетиции Игоря идем в Баварский музей. 14.11. В Немецкий музей. Покупаем фотоаппарат. 16.11. Вновь в Старую Пинакотеку.

VStr, 44

1931

Счет за ноты и книги с сентября 1930 по май 1931 содержит: И.Глебов (Б.Асафьев), Книга о Стравинском⁷²; несколько томов органических сочинений Баха; 20 томов в издании Баховского общества; партитуры *Missa solemnis* Бетховена, «Волшебной флейты» Моцарта, «Сотворения мира» Гайдна, сочинения Брамса, Палестрины, Доменико Скарлатти.

*SelCorr 1, 62***КОНЦЕРТ in D для скрипки и оркестра в 4-х частях.**

Состав оркестра: 3.3.3.3. — 4.3.3.1. — Timp., Gr. Cassa — Archi (8.8.6.4.4.).

Примечание в партитуре: «Это сочинение было впервые исполнено под моим управлением 23 октября 1931 года в концерте Берлинского радио Самуилом Душкиным, к которому я испытываю глубокую признательность и огромное восхищение высоким артистизмом его игры. Игорь Стравинский».

Ницца, январь 1931 — Ворепп, 25 сентября 1931.

Первое исполнение 23 октября 1931, Берлин; Оркестр Берлинского радио, солист Самуил Душкин, дирижер автор.

Единственный концерт Стравинского с солирующей скрипкой продолжает жанровую линию второй половины 20-х годов, теснее всего примыкая к **Каприччио** для фортепиано с оркестром. Четырехчастный цикл **Концерта** имеет сходство с барочной сюитой (Токката — Ария I — Ария II — Каприччио), однако признаки концертного цикла тоже налицо, поскольку обе Арии, ария-шествие и ария-кантилена, выполняют роль «раздвоившейся» медленной части. Концертирование групп и небольших камерных ансамблей занимает здесь, как и в **Каприччио**, значительное место. **Скрипичному концерту** свойственна, кроме того, скрытая театральность — родовая черта концертного жанра в интерпретации Стравинского. На музыку **Скрипичного концерта** Дж.Баланчин поставил один из своих лучших балетов («Балюстрада», 1941).

Самуил Душкин. «Сотрудничая со Стравинским»:

Зимой я виделся со Стравинским в Париже довольно часто. Однажды, когда мы завтракали в ресторане, Стравинский взял листок бумаги и, написав такой аккорд: $d^1 - e^2 - a^3$ спросил меня, можно ли его сыграть. Я никогда не видел аккорда с таким огромным интервалом, от *ми* второй октавы до верхнего *ля*, и я ответил: «Нет». Стравинский печально сказал: «*Quel dommage*» [какая жалость; *франц.*]. Когда я пришел домой, я попробовал это сделать и, к собственному

⁷² Ее Стравинский тщательно изучил, о чем свидетельствуют многочисленные пометки (см.: *МА* 1992, № 4, 183–184).

1931—1933

изумлению, обнаружил, что в этом регистре интервал ундецимы было относительно легко сыграть, и звучание аккорда очаровало меня. Я сразу же позвонил Стравинскому, чтобы сказать ему, что аккорд может быть сыгран. Когда концерт был написан, шесть с лишним месяцев спустя, я понял разочарование Стравинского, когда я сперва сказал «нет». Этот аккорд, но в разном фактурном выражении, начинает каждую из четырех частей. Сам Стравинский назвал его «визитной карточкой» этого концерта.

СмВ, 344

1932

15 июля

КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ (DUO CONCERTANT) для скрипки и фортепиано в 5-ти частях. Партия скрипки в сотрудничестве с С. Душкиным.

Начат: Ворепп, декабрь 1931.

Первое исполнение 28 октября 1932, Берлин, Дом Радио; Самуил Душкин и автор.

Концертный дуэт представляет собой род сюиты, однако не имеет моделью какую-либо типизированную последовательность частей. Их названия отсылают не только к музыкальным, но и к поэтическим прототипам: Кантилена, Эклога I, Эклога II, Жига; Дифирамб. Жанры буколической поэзии, портретированные Стравинским в условной манере, определили сдержанно-лирический характер музыки, отчасти предвосхищающий **Персефону**.

ВЕРУЮ для смешанного хора без сопровождения на канонический текст православной молитвы.

1932

Новая редакция с латинским текстом: **Credo** — 1949.

1933

ПЕРСЕФОНА (PERSÉPHONE), мелодрама в 3-х частях. Французский текст А. Жида.

Исполнительский состав: чтица, тенор, 3 мимические роли, смешанный хор, детский хор, оркестр: 3.3.3.3. — 4.3.3.1. — Timr., Batt. (2), 2 Arpe, Piano — Archi.

Ворепп, май 1933 — Париж, 24 января 1934.

Премьера 30 апреля 1934, Париж, театр Grand Opéra, Балет Иды Рубинштейн. Режиссер Жак Копо, балетмейстер Курт Йоос, художник Андре Барсак, дирижер автор.

Новая редакция — 1949.

Персефона — третий, после **Царя Эдипа** и **Аполлона Мусагета**, театральный опус Стравинского на античный сюжет. Мелодрама продолжает также линию контрапунктических представлений, последним из которых перед **Персефоновой** была **Свадебка**. Соединение музыки, слова (декламация и пение) и пластического действия напоминает о синкретизме античной трагедии и мистерийных действ. В основе **Персефоны** лежит одна из центральных идей творчества Стравинского — идея сакрализованного жертвоприношения, освященного божественным предопределением. Мотив сострадания и добровольности жертвы сообщает мелодраме оттенок христианской религиозной драмы, не чуждый и более раннему **Царю Эдипу**. Музыка **Персефоны** присущ величавый эпический тон; мерность движения лишь эпизодически оттеняется метроритмической нерегулярностью, более сдержанной, чем в других сочинениях Стравинского. Архаизмы в музыкальной лексике восходят к сакральным прототипам, прежде всего григорианике и русской церковной музыке.

1933—1934

1 мая

Из интервью:

Эта партитура в том виде, как она представлена и как должна состояться на все времена, составляет неразделимое целое с тенденциями, подтвержденными в моих последних сочинениях. «Персефона» следует в этом смысле за «Эдипом», за Симфонией псалмов, за Каприччио, за Концертом для скрипки с оркестром, за Концертным дуэтом, короче говоря — за целым направлением, где внешняя зрелищность ни в чем не уменьшает самостоятельности произведения.

СтрПубл, 109

Осень 33 года и
зима и весна 34 года

Осенью 33 со Светиком⁷³ и Душкиным Барселона (Саргиссио, Скрипичный концерт и Псалмы [Симфония псалмов] и Мадриде (Скрипичный концерт, Baiser [«Поцелуй феи»] и проч., а также камерный концерт с Душкиным в Café Universitaire и выступление Светика в студии Радио Мадрида. Печальное начало года. Светик отправлен в Sancellmoz⁷⁴, оперировали Милену. В начале года (кажется, февраль) уехал дирижировать концертом в Копенгаген. Оттуда соединившись в Берлине с Душкиным (из Парижа) на вокзале Friedrichstrasse поехали концерттировать в Ковно и в Ригу. Эту же зиму в Париже играл свой Саргиссио у Pleyel'я <...> В этот же сезон ездили с Душкиным давать концерт в Турин <...> «Персефона» со всеми горестями и радостями <...> Семья вернулась в Vogerre, я ненадолго остался в Париже...

Архив, № 51/1379–80

1934

4 апреля

БОГОРОДИЦЕ ДЕВО, РАДУЙСЯ для смешанного хора на канонический текст православного акафиста.

Новая редакция с латинским текстом: *Ave Maria* — 1949.

Может быть, определяющим в моем решении вернуться в лоно православной церкви, а не перейти в католичество, был лингвистический фактор. Славянский язык русской литургии всегда был языком моих молитв — в детстве и теперь. Я регулярно причащался в православной церкви с 1926 по 1939 год и затем позднее, в Америке <...> и по-прежнему считаю себя православным.

Диалоги, 274–275

4 июня

И.Ф.Стравинский получает французское гражданство⁷⁵.

⁷³ Святослав-Сулима, младший сын Стравинского, участвовал вместе с отцом в концертных турне.

⁷⁴ В санаторий Сансельмоз в разное время лечились от туберкулеза все члены семьи Стравинского, включая его самого (кроме старшего сына Федора).

⁷⁵ Дата указана согласно Р.Крафту (*SelCorr I*, 385). В *Диалогах* Стравинский указывает другое число — 10 июня (с. 84).

1935

1935

Е. Г. Стравинская — И. Ф. Стравинскому:

Мне написали, что ты как-то совершенно переменялся — стал уравновешенный, спокойный и добрый.

*SelCorr I, 4**Самуил Дуликин. «Сотрудничая со Стравинским»:*

Мне понадобилось немного времени, чтобы понять, что он [Стравинский] не только способен на теплое чувство, на нежность, но, кажется, и сам в них нуждается. В самом деле, я очень скоро почувствовал в нем какую-то тяжесть и напряжение, пробуждавшие в нас желание успокоить и ободрить его. Стравинский, о котором я слышал и которого представлял себе, и Игорь Федорович, которого я встретил, оказались совсем непохожи друг на друга.

СмВ, 343

9 ноября

КОНЦЕРТ для двух фортепиано solo в 4-х частях.

Примечание: «Этот концерт впервые был исполнен мною и моим сыном Святославом-Сулимой Стравинским для "Université des Annales" в Париже в зале Гаво, 21 ноября 1935 года Игорь Стравинский».

Ворепп, ноябрь 1932 — Париж.

Первое исполнение 21 ноября 1935, Париж, зал Gaveau; Игорь и Святослав-Сулима Стравинские.

Концерт для двух фортепиано представляет собой, в сущности, симфоническое по размаху произведение, написанное для удвоенного «инструмента-оркестра». Индивидуальный по составу цикл (Соп мото — Ноктюрн — Четыре вариации — Прелюдия и fuga) отличается высокой степенью внутренней спаянности, возникающей в первую очередь на основе жестких мотивных связей и тематических реминисценций. Подобные методы организации целого восходят к зрелому классицизму, прежде всего к бетховенским приемам, о которых напоминает также и финальная fuga. В самом музыкальном языке **Концерта** при этом нет явных аллюзий — это «новое классическое» письмо Стравинского, отличное от более раннего стилистического моделирования.

21 ноября

Из выступления перед премьерой:

Насколько для аккомпанемента естественно гармоническое изложение, настолько концертирующее состояние по самой своей природе требует изложения полифонического. Этот принцип лег в основу моего последнего сочинения, где оба фортепиано в равной степени конкурируют друг с другом и таким образом оба же берут на себя концертирующую роль.

СтрПубл, 117

март, декабрь

Выход в свет I и II томов **Хроники моей жизни**.

В многочисленных интервью, которые мне приходилось давать, мои слова, мысли и даже самые факты нередко искажались до полной неузнаваемости.

Хроника, 33

1935—1936

Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием.

Хроника, 250

*Борис Шлёцер*⁷⁶. Из рецензии:

Многие художники оставили нам свои мемуары, автобиографии, размышления о своем искусстве и, в общем, эти писания неожиданны: ибо предлагают нам новый образ человека... Это не случай Стравинского: между музыкой и писанием нет ни малейшего расхождения. Чтение его «Хроники» есть нечто подобное слушанию одного из недавних его сочинений: ясно, точно, сухо... эмоциями, рассыпанными там и сям, но в тщательно нормированных и отобранных выражениях...

SelCorr II, 497.

осень

Предложение Стравинскому занять вакантное после смерти Поля Дюка место в Академии (в Институте Франции, куда входят 5 академий, в том числе Академия искусств).

17 сентября

*Альфред Корто*⁷⁷ — *И. Ф. Стравинскому*:

М-ль Надя Буланже⁷⁸ сообщила мне, что Вы желаете принять пост <...> нашего великого и горестно утраченного Поля Дюка...

SelCorr II, 482

Я глубоко тронут <...> не могу выразить, какое счастье и честь для меня стать частью этой блестящей группы...

SelCorr II, 482

1936

25 января

Выборы в Академию: за Стравинского подано 5 бюллетеней из 32. По результатам голосования академиком избран Флоран Шмитт, за которого подано 27 бюллетеней.

28 января

«Моя кандидатура в Институт»:

Я выставил свою кандидатуру исключительно по настоянию моих друзей, которые в свою очередь являются членами Института и которые находили, что мое присутствие могло бы оказаться здесь полезным. <...> Не мне решать, какие из моих поступков говорят «нет» Институту. Это, скорее его дело говорить «да» или «нет». И Институт это сделал⁷⁹...

СтрПубл, 119, 120

⁷⁶ Шлёцер Борис Федорович (1884–1969) — музыкальный писатель и критик, философ, социолог.

⁷⁷ Корто Альфред (1877–1962) — пианист, педагог, дирижер, музыковед, музыкально-общественный деятель.

⁷⁸ Буланже Надя (1887—1979) — композитор, дирижер, органист, педагог, музыкальный критик.

⁷⁹ Письмо Стравинского, напечатанное в газете «Jour» (Париж), является ответом на статью «Осень священная» («Figaro»). Париж. 1936. 17 января), автор которой недоумевал по поводу намерения компо-

1936

30 апреля

Из интервью:

Двадцать лет назад «Весна священная» расценивалась как современная; сегодня она уже принадлежит прошлому. <...> Сегодня от музыки требуется совершенно иное качество — на смену элементам декоративности пришло начало духовно-интеллектуальное. Композитор должен отказаться от колористических оргий и заменить их здоровыми и строгими идеями. Возможно, кажется странным слышать подобное из моих уст. Я отнюдь не отрицаю моего прошлого, но только хочу дать понять, что моя сегодняшняя музыка отличается от музыки моей юности. Сейчас она более сокровенная, более емкая, даже если и кажется менее блестящей.

СтрПубл, 126

30 июня

*И. Ф. Стравинский — Джорджу Баланчину*⁸⁰:

Что касается балета, который я готовлю к будущему сезону⁸¹, то должен Вам сказать, что я никогда не сочинял еще музыки балета не зная заранее его сюжета и не обработав его предварительно в смысле последовательности эпизодов действия, последовательности, установление которой совершенно необходимо для общего плана музыкальной постройки. <...> Кроме того могу Вас успокоить в смысле дивертисмента. Балет, который я сейчас сочиняю не есть дивертисмент в том смысле, которого Вы опасаетесь; мой балет имеет определенный и всем удобопонятный сюжет с легкой интригой. Оркестр нормальный, кордебалет нормальный, несколько солистов-танцоров и танцовщиц, одна декорация, костюмы простые для выполнения и длительность пьесы с 20–25 минут. Балет должен быть поставлен в классических па...

Архив, № 42/1264

6 декабря

ИГРА В КАРТЫ (JEU DE CARTES), балет в трех сдочах. Либретто автора в сотрудничестве с М. Малаевым.

Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — Timp., Gr. Cassa — Archi (12.10.8.6.6.).

Лето 1936 — Париж, 6 декабря 1936.

Премьера 27 апреля 1937, Нью-Йорк, театр Metropolitan Opera, American Ballet. Балетмейстер Джордж Баланчин, художник Ирен Шараф, дирижер автор.

Игра в карты, написанная в расчете на классическую хореографию и именно в таком ключе реализованная Баланчином, продолжает линию

зрителя стать академиком, видя в этом измену идеалам его молодости (отсюда название статьи, намекающее на *Весну свящую*). Сохранился русский набросок ответа Стравинского: «Явное сожаление о том, что я не сочиняю больше “Петрушек”, что ему по душе и в котором он видит весь смысл моего имени <...> Октет, мои концерты, Псалмы, Эдип, Персефона, Аполлон ему ничего не говорят и он вздыхает по моей молодости, к которой я более не обращаюсь» (Архив, № 51/2287). Тема, затронутая здесь, весьма болезненна для Стравинского и в эти годы, и позднее: восхваление его ранних сочинений в пику новейшим он воспринимал как непонимание и недооценку своей музыки, что и возмущало, и глубоко огорчало его.

⁸⁰ *Баланчин Джордж* (Георгий Мелитонович Баланчивадзе; 1904–1983) — балетмейстер, с 1925 года воплощал музыку Стравинского на балетной сцене.

⁸¹ Речь идет о балете *Игра в карты*.

1936—1937

Аполлона Мусагета — хотя и на иной сюжетной основе. Символично-абстрактное содержание балета, где карточная игра уподоблена перипетиям человеческой жизни, предрасполагает к чистому музыкально-танцевальному действию; опирающемуся на формы классического балета: *entrée, pas d'action* (I сдача), *entrée, pas de quatre* с вариациями и кодой (II сдача); *entrée, pas d'action*, заключительный *grand pas* (III сдача). Формульность классических танцевальных архетипов господствует в музыке **Игры в карты**, упруго-динамичной и блестящей, подобно **Каприччио**, но по сравнению с последним более нейтральной по тону. Лишь в самом конце прорывается взрывчатая энергия, напоминающая об импульсивных финалах ранних лет.

1937

4 января

Из интервью:

Последнюю книгу Хемингуэя я сам смог прочитать на английском языке. Я выучил английский в Париже и сейчас могу читать на нем достаточно хорошо. Но у меня нет практики.

Стр Публ, 126

17 июня

Л. Ф. Мясин — И. Ф. Стравинскому:

Имели ли Вы возможность просмотреть Шекспира и на каком из его произведений Вы остановились? («Много шума из ничего» мне кажется наиболее подходящим.)

Архив, № 42/0978

20 июня

И. Ф. Стравинский — Л. Ф. Мясину:

Милый Леонид Федорович,

У меня, после Вашего отъезда в Лондон появилась мысль, которую я поручил разработать одному очень даровитому молодому писателю. Это должно быть нечто вроде монумента Шекспиру, некое хореографическое действие, вдохновленное рядом его трагедий — Шекспериана что ли, со спикером, повествующим публике ход действия по актам или картинам⁸².

Архив, № 42/0979

8 августа

И. Ф. Стравинский — С. Душкину:

Здесь, временно, все собрались вместе, большая семья из четырех поколений за столом. Это счастье...

SelCorr II, 309

11 октября

МАЛЕНЬКАЯ ГАРМОНИЧЕСКАЯ РАМЮЗИАНА (PETIT RAMUSIANUM HARMONIQUE) для одного или нескольких голосов (в унисон) без сопровождения. К 60-летию Ш.-Ф. Рамю. Французский текст Ш. А. Сэнгриа и И. Стравинского.

Приношение Стравинского к юбилею друга и сотрудника швейцарских лет, автора **Сказки о солдате**, переводчика **Байки** и других сочинений на русские фольклорные тексты.

⁸² Замысел не был осуществлен.

1937—1938

27 декабря

*И. Ф. Стравинский — А. Ф. Кальо*⁸³, Париж:

Я веду вполне нормальный образ жизни и вспоминаю с великим недоумением все те профессиональные вымыслы нью-йоркских докторов, которые так испугали Душкина и всех моих друзей весной. Работаю сейчас над концертом для камерного оркестра (размером в небольшой бранденбургский концерт Баха), который начал, отдохнувши немного после американских путешествий, еще в июле. Работа эта прервалась на несколько месяцев, ибо я давал концерты тут в Европе: Венеция, Лондон, Амстердам, Неаполь, Париж, Ревель и Рига (в снегу при 10 градусах мороза так близко от того что было Россией). От октября до середины декабря. Теперь я дома, жена моя тоже со мною. Ей было летом опять плохо с легкими и только последнее время намечается улучшение, и как доктор полагает может быть и вообще некоторая ликвидация ее туберкулеза. Дай только Бог; так опять было жутко летом. Концерт свой готовлю к сроку...

Архив, № 42/0887

1938

29 марта

КОНЦЕРТ для камерного оркестра in Es «DUMBARTON OAKS» в 3-х частях.

Состав оркестра: Fl., Cl., Fag., 2 Cor., 3 V-ni, 3 V-le, 2 V-celli, 2 C-bassi. Шато де Монто, близ Аннемас, весна 1937 — Париж. Первое исполнение 8 мая 1938, Дамбартон Оукс, дом Ричарда Блисса (близ Вашингтона); дирижер Надя Буланже.

Dumbarton Oaks продолжает череду концертных композиций 30-х годов. Как и в них, Стравинский не моделирует в Концерте какой-то один стилистический первоисточник, но и не смешивает различные: три части Концерта представляют собой как бы три сцены, в духе баховского барокко (*Tempo giusto*), классицизма (*Allegretto*) и «современного» стиля (*Con moto*), соединенные нейтральными модулирующими каденциями.

май

Выставка «Выродившаяся музыка» («Entartete Musik») в Дюссельдорфе (Германия), где Стравинский фигурировал вместе с А.Шёнбергом, А.Бергом, П.Хиндемитом и К.Вайлем. Портрет Стравинского был снабжен подписью: «Кто поверит сказкам, что Стравинский происходит из русского аристократического рода?»

31 мая

И. Ф. Стравинский — в Бюро иностранных дел в Берлине:

Это не имеет никакого отношения к музыке, и такое утверждение не вызвало бы протеста с моей стороны. Но, зная несчастное значение еврейского вопроса в Германии <...> я не могу остаться равнодушным к этому.

SelCorr III, 267

⁸³ Каль Алексей Федорович, соученик Стравинского по Петербургскому университету. Жил в Лос-Анджелесе в 1935, когда Стравинский впервые посетил США. В 1939–1940 исполнял функции секретаря и переводчика Игоря Федоровича.

- 1938
- 4 августа *Из Бюро иностранных дел в Берлине — И. Ф. Стравинскому:*
Рейх не имеет обыкновения давать публичные опровержения <...> тем более что критика направлена против тенденций, а не личностей; ваши сочинения еще исполняются в Берлине...
SelCorr III, 267
- ...моя музыка исполнялась в Германии вплоть до самой войны и даже во время ее, а в 1942 году нацисты даже устроили гала-спектакль «Весны священной» в Парижской консерватории⁸⁴.
СмМ, 50
- 20 июня *И. Ф. Стравинский — Полю Клоделю:*
Я счастлив узнать, что Вы начали работу, которую мы обсуждали. Это Прометей, не правда ли? Вы знаете мою точку зрения, и поразмыслив об этом, я все более утверждаюсь в нежелании делать что-либо для театра на тему, заимствованную из Священного писания, невзирая на величие и красоту, которые поэт может дать ей...
SelCorr III, 195
- 21 июня *Поль Клодель — И. Ф. Стравинскому:*
Нет, милостивый государь, тема не Прометей... Ничто в мире не заставит меня сунуть нос в этот античный языческий хлам, поношенный от частого употребления, который приводит на ум лишь Оффенбаха...⁸⁵
SelCorr III, 195
- Вскоре после премьеры «Игры в карты» нью-йоркский доктор обнаружил у меня очаг в левом легком и скопления стафилококков в мокроте. Семейная болезнь поразила и меня, к тому же процесс уже шел активно. Когда я вернулся во Францию, меня послали в тот же санаторий [Сансельмоз], где лечились моя жена Катерина и дочери Мика и Милена, заболевшие раньше меня.
Однако я не поехал, а вылезился сам — вернее, просто забыл о себе за сочинением концерта «Дамбартон Оукс» и Симфонии in C. Первая часть Симфонии была закончена в квартире на улице Сент-Оноре осенью 1938 года, хотя в ноябре я был вынужден прервать работу по финансовым соображениям и отправиться в концертное турне по Италии.
СмМ, 53
- октябрь—ноябрь—
декабрь *Из дневника В. А. де Боссе:*
2.10. Игорь приходит в 6 часов. Дома у него ничего хорошего. 22.11. Игорь уезжает в Рим в 7 часов вечера. 29.11. Концерт Игоря в Риме,

⁸⁴ По сведениям Р. Крафта, сочинения Стравинского исполнялись во время войны в оккупированных странах, но не в Германии (см.: *VStr, 106*).

⁸⁵ Сотрудничество Стравинского и Клоделя, естественно, не состоялось.

1938—1939

затем Турин. 30.11. Мика умирает в 5 часов утра; я иду за священником. Встречаю поезд Игоря в 10.25 вечера и провожу остаток вечера у семьи Пайчадзе. 2 декабря. Похороны Мики⁸⁶.

VStr, 93

1939

1 февраля

И. Ф. Стравинский — Вилли Штрекеру:

Не знаю, что делать. Я жду, я надеюсь, я в тоске... Отчаяние бьет меня каждый день, каждый час. Я жду, я жду, я жду...

SelCorr III, 271

2 марта

Кончина Екатерины Гавриловны Стравинской

Отпевание в русской церкви Знамения Божьей Матери на улице Буало. Среди расписавшихся в знак соболезнования: Н. Черепнин, С. Лифарь, В. Нувель, А. Бенуа, А. Ролан-Манюэль, Ш.-А. Сэнгриа и др.

25 апреля

А. К. Стравинская — И. Ф. Стравинскому:

Сегодня Радунница, но я не могу пойти в церковь, тем более на кладбище... Отец Василий приходил, и я печалюсь, что не могу навесить наши могилы, чтобы положить на них пасхальные цветы...

SelCorr II, 507

После этого я был уже не в силах жить в той же квартире⁸⁷. И так как мое собственное состояние внушало серьезные опасения, я уехал в санаторий Сансельмоз, где раньше жили Катерина и Мика и где Милене предстояло провести еще шесть лет после пневмоторакса и операции грудной клетки. Там, на этой отнюдь не «волшебной» горе в Верхней Савойе я провел пять месяцев, находясь под наблюдением врачей. Я редко уезжал оттуда, но мне пришлось уехать, когда 7 июня умерла моя мать. В третий раз за полгода я выстоял длинную православную панихиду <...> прошел по полю к кладбищу Сент-Женевьев де Буа <...> бросил горсть земли в открытую могилу.

СмМ, 53–54

17 июня

И. Ф. Стравинский — Рене Обержонуа⁸⁸, Сансельмоз:

Моя бедная старая мать тоже покинула меня. Я только что вернулся с похорон в Париже и нахожусь в санатории с Миленой. Мой дом, моя семья — в руинах. Я уехал из Парижа. Мне там нечего делать.

Craft, 124

⁸⁶ После смерти Людмилы Игоревны Стравинской-Мандельштам осталась сиротой ее дочь *Екатерина* (Китти, 1937), впоследствии удочеренная дядей, Федором Игоревичем Стравинским и его женой Дениз. Муж Людмилы и отец Китти поэт *Юрий Владимирович Мандельштам* (1908–1943) погиб в фашистском концлагере.

⁸⁷ Контракт на квартиру в Фобур-Сент-Оноре был расторгнут Стравинским 5 сентября 1939 года.

⁸⁸ *Рене Обержонуа* (1872–1956) — швейцарский художник, сценограф первой постановки «Сказки о солдате».

1939—1940

- 15 июня *И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, Сансельмоз:*
Как мне благодарить Вас дорогой друг за Ваши строки и за все вообще Ваше отношение ко мне, к моему горю и к тупику куда загнала меня судьба!.. От души Вас обнимаю, дорогой.
Архив
- 21 июня *П. П. Сувчинский — И. Ф. Стравинскому, Париж:*
Дорогой Игорь Федорович,
Только не пишите и не думайте, что Вы «в тупике». Во-первых — Вы в тупике оказаться не можете и, во-вторых, то, что происходит сейчас с Вами — это не тупик, а переход из одного цикла — в другой.
Архив, № 42/2125
- лето Подготовка лекций для чтения в Гарварде, составивших книгу **Музыкальная поэтика**, в сотрудничестве с А. Ролан-Манюэлем и П. П. Сувчинским. Первое издание: Дижон, 1942 (без 5-й главы). Первое полное издание: Париж, 1952.
- 30 сентября Прибытие И. Ф. Стравинского в Нью-Йорк.

Из прошения Стравинского о визе в США:
Рост 1.65, вес около 133 фунтов, сложение худощавое, цвет волос светлый, глаза карие, без особых примет. Бегло говорю по-русски, по-французски и по-немецки и могу понимать и говорить по-английски.
Архив, № 53/0704
- 21 октября *В. А. де Боссе — И. Ф. Стравинскому:*
Новый закон для иностранцев запрещает им, в том числе и женщинам, покидать Францию. Но я надеюсь, что за три месяца все изменится.
VStr, 97
- 1940**
- 13 января Прибытие В. А. де Боссе в Нью-Йорк.
- март *Из дневника В. А. де Боссе:*
5.3. Я так устала, что Игорь думает, что я нездорова, но я просто готовлюсь быть миссис Стравинской. 9.3. В 12.30 городской клерк Бедфорда (Массачусетс) совершает нашу брачную церемонию. 20.3. В автомобиле Кусевицкого на лекцию Игоря о русской музыке. Он выглядел таким молодым и стройным и так хорошо говорил. <...> Присутствовавшие русские сочли лекцию Игоря слишком догматической.
VStr, 112
- 18 апреля *В. А. Стравинская — Виктории Окампо⁸⁹:*
Игорю нужна спокойная обстановка, чтобы завершить симфонию; в следующем сезоне целое концертное турне должно основываться

⁸⁹ *Виктория Окампо* — аргентинская писательница, основательница и редактор журнала «Юг», активная пропагандистка творчества Х. Л. Борхеса.

1940—1941

на этом сочинении <...> Мы получаем очень мало писем из Парижа, а в тех, что есть, говорится об очень грустной жизни.

VStr, 114

19 августа

СИМФОНИЯ en Ut для оркестра в 4-х частях.

Состав оркестра: 3.2.2.2.— 4.2.3.1. — Timр. — Archi.

Посвящение: «Эта симфония, сочиненная во славу Бога, посвящена Чикагскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его существования».

Франция, 1938 — Беверли Хиллз, Голливуд.

Первое исполнение 7 ноября 1940, Чикаго; Чикагский симфонический оркестр, дирижер автор.

Симфония en Ut создавалась с большими перерывами; главный водораздел пришелся на середину цикла, обозначив кардинальный поворот в творческой и личной судьбе Стравинского, связанный с переездом в Америку. (О различии двух «европейских» и двух «американских» частей говорил сам композитор.)

Внешне **Симфония en Ut**, после **Симфонии псалмов**, кажется возвращением к классико-романтическому варианту жанра, и в ней усматривают, с одной стороны, влияние Гайдна, а с другой — Чайковского. И то и другое имеет основания; однако, как и в концертах 30-х годов, **Симфония** заключает в себе новую и самостоятельную концепцию жанра.

14 октября

ТАНГО для фортепиано.

Голливуд.

Обработка для малого оркестра (4 Cl., Vcl., 4 Tr-be, 3 Tr-ni, Chitarra, 3 V-ni, V-la, V-cello, C-basso), 1953.

Первое исполнение 18 октября 1953, Лос-Анджелес, Вечера на крыше; дирижер Роберт Крафт.

Первоначально **Танго** было написано для голоса и фортепиано: этот вариант остался неопубликованным, равно как и обработка для скрипки и фортепиано, сделанная Стравинским в сотрудничестве с С. Душкиным. Наибольшую популярность снискала оркестровая версия, подчеркнувшая джазовое звучание пьесы.

1941

10 апреля

И. Ф. Стравинский — Виктории Окампо, Голливуд:

Мы поселились здесь в Голливуде в восхитительном маленьком доме, который купили, поскольку ничего подходящего снять не удалось. Мы здесь с середины февраля: я дирижировал концертами с Лос-Анджелесской филармонией здесь и в Сан-Диего. Теперь на некоторое время мы останемся здесь, после четырех месяцев тяжелой работы на Востоке, прерываемой бесконечными болезнями. Зима была плохая. Мой следующий ангажемент в Мехико, где я дирижирую моей новой симфонией во второй половине июля. Я закончил ее в прошлом августе и играл везде в этом сезоне. <...> Из всех французских эмигрантов я видел только Мийо. <...> Время от времени мы имеем новости от Федора и Милены, которые все еще на прежнем месте. Нини [Святослав] в Париже; я узнал стороной, что он с успехом дал концерт в зале Габо в декабре. Проблема еды и одежды становится там трагической. <...> Я читал, что Вирджиния

1941—1942

Вулф утопилась. Почему не Гитлер? Вопрос столь же бесполезный, сколь и глупый.

VStr, 119

28 июля

«The Star-Spangled Banner» («Звездное знамя»), американский национальный гимн. Обработка для смешанного хора и оркестра И. Стравинского.

Состав оркестра: 3.3.2.2. — 4.3.3.1. — Timp. — Archi.

Лос-Анджелес.

Первое исполнение 14 октября 1941, Лос-Анджелес; дирижер Джеймс Сампл.

Американский гимн, официально утвержденный 3 марта 1931 года, представляет собой стихи Френсиса Скотта Ки (1814), положенные на музыку песни Джона Стаффорда Смита. Стравинский сделал новую гармонизацию и оркестровку гимна.

...во время войны я должен был начинать свои концерты исполнением американского гимна, существующие аранжировки которого представлялись мне весьма слабыми. <...> Я сам впервые исполнил свою версию гимна с Бостонским оркестром зимой 1944 года. Я дирижировал стоя спиной к оркестру и лицом к публике, так как предполагалось, что слушатели будут петь, но они не пели. Мне казалось, что никто не заметил отличий моей версии от стандартной, но на следующий день, перед самым началом второго концерта, в моей уборной появился комиссар полиции, сообщивший мне, что по массачусетским законам запрещается всякое самовольное «орудование» с национальной собственностью. Он сказал, что полиция уже получила распоряжение снять мою версию гимна с пюпитров.

Диалоги, 88

Pas de deux «Синяя птица» из балета Чайковского «Спящая красавица». Обработка для малого оркестра И. Стравинского.

Состав: 1.1.2.1. — 1.2.2.0. — Timp., Piano — Archi (5.0.4.3.2.).

Лос-Анджелес.

Транскрипция была сделана для нью-йоркского Ballet Theatre по клавиру, как отдельный концертный номер, приспособленный для практического оркестрового состава.

10 июля

Из дневника В.А. Стравинской:

Поезд в Мехико. Мы спим и читаем весь день — стихи Ахматовой, Альфред де Мюссе, Блок, «Евгений Онегин».

VStr, 122

1942

И.Ф. Стравинский — Эрнесту Фойгту, издателю:

Я решил остаться. <...> Моя музыкальная деятельность переместилась сюда и, как кажется, нет никаких оснований надеяться на возвращение к нормальной жизни в Европе, когда закончится этот гигантский конфликт.

SelCorr I, 327

1942

13 января

КОНЦЕРТНЫЕ ТАНЦЫ (DANSES CONCERTANTES) для камерного оркестра.

Состав оркестра: 1.1.1.1. — 2.1.1.0. — Timp. — Archi (6.0.4.3.2.) Голливуд.

Первое исполнение 8 февраля 1942, Лос-Анджелес; Симфонический оркестр Вернера Янссена, дирижер автор.

Концертные танцы сочинялись как чисто инструментальная музыка; в виде балета они были поставлены Джорджем Баланчином 10 сентября 1944 (Нью-Йорк, Русский балет Монте-Карло, художник Евгений Берман). В **Концертных танцах** есть некоторое сходство с холодновато-благополучной **Игрой в карты**, хотя в целом они импульсивнее и ритмически острее. Другая аналогия — **Симфония en Ut**, на что указывает сам композитор. **Концертные танцы** — «это серия дивертисментов в классической манере, выдержанных в форме вариаций. Каждый из 16 танцоров представляется у рампы прежде чем начнется балет» (*СтрПубл*, 145).

12 февраля

ЦИРКОВАЯ ПОЛЬКА (CIRCUS POLKA) для оркестра (клавир).
«Сочинена для молодого слона».

Первое исполнение, в аранжировке для духового оркестра и ударных Дэвида Рексина, 9 апреля 1942, Нью-Йорк, цирк Барнума и Бейли; балетмейстер Джордж Баланчин, дрессировщик Уолтер Мак-Лейн, художник Норман Бел-Геддес, дирижер Мерл Эванс. Авторская версия для симфонического оркестра в составе: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — Timp., Batt. — Archi. Голливуд, 5 октября 1942.

Первое исполнение 14 января 1944, Кембридж, Массачусетс, Sanders Theatre; Бостонский симфонический оркестр, дирижер автор.

*Линкольн Кёрстайн*⁹⁰:

Не хотите ли Вы сделать со мной маленький балет, — сказал Баланчин, — например, польку?

— Для кого?

— Для нескольких слонов, — ответил Баланчин.

— Сколько им лет? — спросил Стравинский осторожно.

— Очень молодые, — заверил его Баланчин. Последовала пауза.

Затем Стравинский ответил замогильным голосом:

— Хорошо. Если это очень молодые слоны, я сделаю это.

МА 1992, № 4, 190

Из интервью:

Полька заканчивается полным диссонансов переложением широко известного Военного марша Шуберта. <...> Стравинский только лишь обращает внимание, что Полька никоим образом не связана с Америкой. Она, напротив, близка традициям художников, подобных Тулуз-Лотреку, которого можно признать «несравненным в изображении танцевального духа Монмартра».

СтрПубл, 145

18 августа

ЧЕТЫРЕ НОРВЕЖСКИХ НАСТРОЕНИЯ (FOUR NORWEGIAN MOODS) для оркестра.

Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.2.2.1. — Timp. — Archi. Голливуд.

⁹⁰ *Кёрстайн Линкольн* (1907–1996) — балетный критик и театральный деятель, генеральный директор труппы New York City Ballet, возглавляемой Баланчином.

1942—1944

Первое исполнение 14 января 1944, Кембридж, Массачусетс, Sanders Theatre, Бостонский симфонический оркестр, дирижер автор.

Музыкальный материал сочинения заимствованный, но это не аутентичный норвежский фольклор, а обработанные композиторами пьесы. Произведение создавалось как киномузыка, но не было использовано в фильме.

«Норвежские настроения» неправильно названы из-за моего плохого понимания английского языка — я предпочитаю «Четыре пьесы à la norvégienne» [в норвежском стиле; *франц.*].

Диалоги, 129

1943

25 июня

ОДА, Элегическая песнь в 3-х частях для оркестра.

Состав: 3.2.2.2. — 4.2.0.0. — Тimp. — Archi.

«Посвящается памяти Наталии Кусевицкой».

Начата в Голливуде, 1942.

Первое исполнение 8 октября 1943, Бостон; Бостонский симфонический оркестр, дирижер Сергей Кусевицкий.

Подзаголовку *Элегическая песнь* более всего отвечает первая часть Панегирик, основанная на «длинной» мелодии того рода, который был найден Стравинским в *Аполлоне Мусагете*. Эклога, с ее пленерными переключками валторн, носит жанровый характер: эта музыка предназначалась для сцены охоты в фильме «Джейн Эйр» (замысел не был осуществлен). Эпитафия основана на антифонных сопоставлениях групп, подчеркивающих ритуальный характер музыки.

1944

11 февраля

СОНАТА для двух фортепиано в 3-х частях.

Голливуд, 1943–1944.

Первое исполнение 2 августа 1944, Медисон, Висконсин, Edgewood College of Dominican Sisters; Надя Буланже и Ричард Джонстон.

Трехчастный цикл выдержан в скромной «сонатинной» фактуре, камерны и его масштабы — финальное Allegretto представляет собой простую трехчастную форму, сонатная структура в первом Moderato также лаконична. В *Сонате* преобладает диатоническое модальное письмо с вариантно колеблющимся высотным центром, иногда, как в теме вариаций (вторая часть), принимающее оттенок своеобразной «строгостильности».

12 апреля

БАВИЛОН (BABEL), кантата на слова из Первой Книги Моисеевой (XI: 1–9) для мужского хора, чтеца и оркестра. Текст английский.

Состав оркестра: 3.2.3.3.— 4.3.3.0. — Тimp., Arpa — Archi.

Голливуд.

Первое исполнение 18 ноября 1945, Лос-Анджелес, Wilshire-Ebell Theater; дирижер Вернер Янссен.

Вавилон — первое сочинение Стравинского на библейский текст, в известном смысле предвосхищающее его позднее творчество. Краткость семиминутной кантаты отчасти связана с тем, что она сочинялась как часть большого цикла на сюжеты и тексты Книги Бытия, составленного из произведений разных композиторов. Инициатором заказа выступил Натаниэль Шилкрет, написавший одну из пьес («Семь дней творения»); прочие части были сочинены А.Шёнбергом (прелюдия «Начало»), А.Тансманом («Грехопадение»), Д.Мийо («Каин и Авель»), М.Кастельнуово-Те-

1944

деско («Потоп»), Э.Тохом («Завет»). Предполагалось также участие Б.Бартока, П.Хиндемита и С.Прокофьева, но оно не состоялось.

31 августа

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ (SCÈNES DE BALLET) для оркестра.

Состав: 2.2.2.1. — 2.3.3.1. — Timp., Piano — Archi.

Голливуд.

Первое сценическое исполнение (не полностью) 24 ноября 1944, Филадельфия, Forrest Theatre; ревю «Семь живых искусств»; антреприза Билли Роуза. Балетмейстер Антон Долин, художник Норман Бел-Геддес, дирижер Морис Абраванель.

Первое концертное исполнение — зима 1945, Нью-Йорк; Оркестр Нью-Йоркской филармонии, дирижер автор.

Балетные сцены — возможно, самое образцовое сочинение Стравинского в жанре классического балета. Последовательность номеров, указанная в партитуре, предписывает хореографические решения, соответствующие установленным формам. Музыка, выдержанная в неоклассической «белой» стилистике, несколько аморфна; пожалуй, только гармонически напряженный Апофеоз сообщает некий индивидуальный характер этой балетной идиллии.

SCHERZO à la Russe (Скерцо в русском стиле) для симфонического оркестра.

Состав: 2.1.0.0. + 2 Alto Sax., 2 Tenor Sax., 1 Bar. Sax. — 1.3.3.1. — Timp., Batt., Chitarra, Arpa, Piano — Archi (4.0.2.1.1.)

Голливуд, лето 1944.

Первое исполнение 5 сентября 1944, радиопередача; оркестр Пола Уайтмена.

Версия для симфонического оркестра.

Состав: 3.2.2.2. — 4.3.3.1. — Timp., Batt. (4), Arpa, Piano — Archi.

Май 1945. Первое исполнение 22 марта 1946, Сан-Франциско; Симфонический оркестр Сан-Франциско, дирижер автор.

Название пьесы заимствовано у Чайковского: Скерцо à la Russe op. 1, № 1, которое было использовано Стравинским в **Поцелуе феи**. Основная тема трех труб в **Скерцо** Стравинского несколько напоминает один из эпизодов второй картины балета. Основой **Скерцо** послужила музыка, написанная Стравинским для неосуществленного фильма «Северная звезда», посвященного событиям Второй мировой войны.

5 ноября

ЭЛЕГИЯ для альты (или скрипки) соло.

«Сочинена по просьбе Жермена Прево для исполнения в память Альфонса Онну, основателя квартета Pro Arte».

Голливуд.

Первое исполнение 26 января 1945, Вашингтон, Библиотека Конгресса; Жермен Прево (альт).

13 декабря

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, Голливуд:

Какая радость услышать наконец Ваш голос после столь долгого 4-летнего молчания — 1500 дней сверхчеловеческого напряжения. Как Вы? Как Ваша работа? И Ваша дорогая Марианна⁹¹? Мы живем здесь уже почти 4 года в добром здравии, в маленьком доме с садом, солнце здесь 10 месяцев в году.

Архив

⁹¹ Сувчинская Марианна Львовна (1911–1994) — супруга П. П. Сувчинского, дочь философа Л. П. Карсавина, племянница балерины Т. П. Карсавиной.

1945

1945

1 и 2 февраля

Концерты Стравинского с оркестром Нью-Йоркской филармонии. В программе: Глинка — Увертюра к «Руслану и Людмиле»; Чайковский — Вторая симфония; Стравинский — Ода, Концерт для фортепиано с оркестром, Норвежские настроения, Цирковая полька.

2 февраля

В. А. Стравинской — от домоправительницы:

Васья днем сидит в кухне, а ночью запираю его в гараже. Птицы все живы здоровы, курицы несутся. Сегодня дала Большам⁹² дюжину яиц.

Архив, № 55/0252

СИМФОНИЯ В ТРЕХ ДВИЖЕНИЯХ (SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS) для оркестра.

Состав: 3.2.3.3. — 4.3.3.1. — Timр., Gr. Cassa, Arpa, Piano — Archi. «Посвящается Нью-Йоркскому филармоническому симфоническому обществу».

Голливуд, октябрь 1942 — август 1945.

Первое исполнение 24 января 1946, Нью-Йорк; Оркестр Нью-Йоркской филармонии, дирижер автор.

Симфония в трех движениях — одна из вершин творчества Стравинского. Сочинявшаяся параллельно с танцевальными и концертными композициями первых американских лет, **Симфония** разительно не похожа на них. Только во второй части (вновь неиспользованная киномузыка), с ее упругим балетным ритмом и безмятежной флейтовой мелодией можно услышать сходство с **Концертными танцами** или **Балетными сценами** — но и здесь музыка гораздо импульсивнее и острее. **Симфонию** принято ассоциировать с военными событиями, основываясь на комментариях композитора: «Каждый эпизод симфонии связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа» (*Диалоги, 202–203*). Крайние части практически лишены черт неоклассического моделирования, зато в них весьма отчетливо ощущается ритмическая энергия времен **Весны священной**. Важной особенностью **Симфонии в трех движениях** является концертность (первоначально сочинение задумывалось как концерт для оркестра). Концертное начало, как часто у Стравинского, служит здесь дополнительным динамизирующим фактором. По тону **Симфония** — одно из самых «горячих» сочинений композитора.

Для рекламы радиофонографа Стравинский дал свое имя. Звукозаписывающие фирмы, с которыми сотрудничал Стравинский: Columbia Records, Concert Hall Society, Deutsche Grammophon Gesellschaft, Polydor, Mercury Record Company, Philips Records Ltd.

6 июля

Газета «Новая заря» сообщает о протестах в Париже на концертах из произведений Стравинского — «музыка, чуждая французскому духу».

Архив, № 55/2059

1 декабря

ЧЕРНЫЙ КОНЦЕРТ (EBONY CONCERTO) для кларнета и джаз-оркестра в 3-х частях.

Состав: Cl. solo, 2 Alto Sax., 2 Tenor Sax., Bar. Sax., Bcl., Cor., 5 Tr-be, 3 Tr-ni, Piano, Arpa, Chitarra, C-basso, Batt.

«Посвящается Вуди Герману»⁹³.

Голливуд.

⁹² *Больш Адольф* (1884–1951) — танцовщик и балетмейстер, участник дягилевской антрепризы; с 1918 в США, сосед Стравинских в Беверли Хиллз.

⁹³ *Герман Вудроу Чарльз, «Вуди»* (1913–1987) — джазовый кларнетист и глава джаз-оркестра, один из ведущих представителей стилей би-боп и прогрессивный джаз.

1945—1946

Первое исполнение 25 марта 1946, Нью-Йорк, Карнеги-холл; джаз-оркестр Вуди Германа, солист Вуди Герман, дирижер Уолтер Хендл.

Черный концерт (евопу, согласно Стравинскому, означает не «кларнетный», а «африканский») — самое близкое и впечатляющее соприкосновение композитора с миром джазового музицирования. **Концерт** написан для классического биг-бэнда с добавлением валторны и соединяет джазовые идиомы (quasi-импровизационное солирование, блюзовая медленная часть) с приемами мотивного варьирования, присущими стилю Стравинского.

1946

12 января

И. Ф. Стравинский — Мануэлю Розенталю:

Искренние и спонтанные манифестации против Sacre в 1913 году понятны из-за неистового характера этой партитуры <...> В «Норвежских настроениях» подобный элемент совершенно отсутствует. Если я не ошибаюсь, видимо то, что было когда-то неистовым — принято, а приятное, напротив, более не терпимо.

SelCorr II, 347

14 апреля

И. Ф. Стравинский — Г. Г. Пайчадзе:

Постарели, разумеется, постарели, все мы на 7 лет постарели. <...> Про себя мне трудно сказать, постарел я или нет, так как на эту тему не думаю, времени нет. Живу изо дня в день, как все, в переживаниях, то есть переваривании событий, но не как все из-за сочинительского напряжения, ибо за эти годы многое было мною создано и многое же исполнено в концертных турне. Работаю не взирая на действительность, ибо в конце концов какое до всего этого музыка дело.

Архив, № 36/0754

8 августа

КОНЦЕРТ для струнного оркестра in D («Базельский»).

Состав оркестра: 8.8.6.6.4.

«Посвящается Базельскому камерному оркестру и его руководителю Паулю Захеру»⁸⁴.

Голливуд.

Первое исполнение 27 января 1947, Базель; Базельский камерный оркестр, дирижер Пауль Захер.

В стилистическом отношении **Концерт** ориентирован на классико-романтические образцы (а не на барочный concerto grosso, как можно было бы предположить). Ариозо (вторая часть) более всего напоминает о Чайковском (Струнная серенада); балетная природа ощущается во всем цикле.

22 декабря

Л. П. Сувчинский — И. Ф. Стравинскому:

За последнее время в Париже (как и повсюду, кажется) образовалась молодая школа «атоналистов» <...> Я с этой группой музыкальных «троцкистов» нахожусь в воинственном контакте.

Архив, № 42/2188–89

⁸¹⁶ Захер Пауль (1906–1999) — дирижер и музыкально-общественный деятель, по заказу которого создан ряд сочинений Бартока, Хиндемита, Онеггера, Стравинского и других композиторов. В Фонде Пауля Захера хранится с 1982 года Архив Стравинского.

1947

1947

16 сентября

В ЧЕСТЬ НАДИ БУЛАНЖЕ (HOMMAGE À NADIA BOULANGER), маленький канон для двух теноров без сопровождения. Французский текст Ж. де Менга.

Примечание: «Это музыкальное переложение стихов Жана де Менга (XIII век), сделанное Игорем Стравинским (XX век), посвящается Наде Буланже и будет исполнено в день ее рождения 16 сентября 1947 года». Текст: «На годовщину всласть пируют здесь, о боги!/И факелов и свеч горят огни в чертоге» (перевод Ю.Денисова).

23 сентября

ОРФЕЙ (ORPHEUS), балет в 3-х сценах. Либретто И.Стравинского.

Состав оркестра: 3.2.2.2. — 4.2.2.0. — Timp., Arpa — Archi.

Голливуд, начат в 1946.

Премьера 28 апреля 1948, Нью-Йорк, Ballet Society. Балетмейстер Джордж Баланчин, художник Исаму Ногучи, дирижер автор.

21 сентября

Из интервью:

В музыке ничто не предвещает приближения трагедии. В кульминационный момент я написал лишь долгий такт молчания, следуя традиции китайского и восточного театра — ибо некоторые вещи находятся за пределами человеческого выражения.

SelCorr I, 207

Вопрос о влияниях не может быть тут поднят вообще. Их просто нет — нет ни Монтеверди в заключительных частях, ни Черни в арпеджированных пассажах перед цифрами 146 и 148, ни Айвза в фанфахах... Но одно могу сказать твердо: мимическая песнь в «Орфее» занимает столь большое место, что моим следующим сочинением неизбежно должна была стать опера.

СmM, 57

6 октября

И.Ф.Стравинский — Уистану Хью Одену:

...не музыкальная драма, но лишь опера с определенными ограниченными номерами, связанными разговорными (не поющими) словами текста, поскольку я хочу избежать обычного оперного речитатива. Пожалуйста, почувствуйте себя абсолютно свободным в Вашей творческой работе на избранную тему. Разумеется, род ограничения связан с Хогартовским стилем и периодом. Однако делайте это так же современно, как я обошелся с Перголези в моем Пульчинелле. Так как конец любой работы очень важен, я думаю, что конец героя в психиатрической лечебнице, царапающего на скрипке, послужил бы достойным завершением его бурной жизни. Не так ли?⁹⁵

SelCorr I, 299

⁹⁵ Речь идет о будущей опере *Похождения повесы*; письмо обращено к либреттисту, английскому поэту У.Х.Одену (1907–1973), с 1939 жившему в США. Скрипка в финале — явная реминисценция *Сказки о солдате* — не вошла в окончательный вариант.

1947—1949

25 ноября

И. Ф. Стравинский — Ральфу Хоуксу, издателю:

Мне нужен <...> полный альбом записей с Фрицем Бушем: *Così fan tutte*, *Don Giovanni* и *Nozze di Figaro*. Кроме того, мне нужны также партитуры Генделя, Мессия и Израиль в Египте, если можно, также партитуры опер Моцарта. Все это здесь найти невозможно...

SelCorr III, 320

1948

15 марта

МЕССА для смешанного хора и двойного квинтета духовых инструментов (2 Ob., Cor. ingl., 2 Fag., 2 Tr-be, 3 Tr-ni) **на канонический текст римско-католической литургии.**

Голливуд, начата в 1944.

Первое исполнение 27 октября 1948, Милан, La Scala; дирижер Эрнест Ансерме.

26 июля

Из интервью:

Я стремился к созданию музыки очень холодной, абсолютно холодной. Никаких женских голосов. Они по своей природе обладают теплотой тона и поэтому апеллируют к чувствам...

СтрПубл, 153

Стравинский приехал в Санта-Фе, чтобы получить высшую награду Папы. В воскресенье, 18 августа [1963 года], в соборе Санта Фе ему были пожалованы знаки отличия Командора рыцарей ордена святого Сильвестра со звездой. Награждению предшествовало блестящее исполнение церковной музыки, включавшее *Vespro* Монтеверди и Мессу Стравинского.

СтрПубл, 211

Эрнест Ансерме: Стравинский — человек большой культуры и лучший бизнесмен, которого я когда-либо знал.

Стравинский: Ты действительно думаешь, что я хороший бизнесмен, если сочиняю такую музыку?

SelCorr I, 337

7 июля

Обед в честь Альмы Малер-Вёрфель в Беверли Хиллз-Отель. Среди присутствующих: Стравинский, Шёнберг и Томас Манн с супругами.

1949

1 июля

Начало регулярного сотрудничества Стравинского с Робертом Крафтом, который с этого времени поселяется в его доме.

15 ноября

И. Ф. Стравинский — Артуру Заксу:

Голливуд стал таким мертвым, ибо экономическое процветание сменилось маразмом и все самые интересные люди, кого мы знали, с кем встречались <...> сейчас вернулись в Европу...

SelCorr I, 367

1950—1951

1950

16 сентября

И.Ф. Стравинский — Наде Буланже:

Вера и я физически здоровы, но озабочены настоящим и будущим.

SelCorr I, 247

13 октября

*И.Ф. Стравинский — Ральфу Хоуксу, издателю:*В случае с «Повесой» моя работа достигла границ, беспрецедентных во всем моем опыте. Ценою жестокого напряжения мне удалось давать один полностью сочиненный акт каждый сезон (партитура плюс клавиш)⁹⁶.*SelCorr III, 335*

1951

7 апреля

ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ (THE RAKE'S PROGRESS), опера в 3-х действиях (9 картинах). Английский текст У.Одена и Ч.Колмена по гравюрам У.Хогарта.

Состав оркестра: 2.2.2.2. — 2.2.0.0. — Timp., Cembalo — Archi.

Голливуд, начата в 1947.

Премьера 11 сентября 1951, Венеция, XIV Международный фестиваль современной музыки, театр La Fenice; хор и оркестр театра La Scala. Режиссер Карл Эберт, художник Николай Бенуа, дирижер автор.

Опера **Похождения повесы** весело завершает три десятилетия творчества Стравинского, традиционно объединяемые понятием «неоклассицизм». Основные жанры классической традиции к этому времени были уже освоены композитором: симфония, концерт, камерная музыка, балет (другой вопрос, в каком виде они предстали в интерпретации Стравинского). Оставалось написать «настоящую» оперу: более ранние **Мавра** и **Царь Эдип** на это звание претендовать не могли. Такая опера и была написана, однако по мере приближения к ее завершению Стравинский, судя по всему, все глубже осознавал ее итоговый характер и, следовательно, невозможность продолжать в том же направлении. Именно поэтому он отказался от следующего проекта сотрудничества с Оденом, глубоко его привлекавшего — он почувствовал, что это будет самоповторение.

Отнеся действие к определенной эпохе, я, естественно (как мне казалось), решил принять и условности этой эпохи. А потому «Похождения повесы» написаны с соблюдением всех правил, с той только разницей, что респектабельные (то есть прогрессивные) круги считают эти правила давно отжившими. <...> Может ли композитор пользоваться приемами прошлого и одновременно двигаться вперед? Безотносительно к ответу (а он утвердителен), этот академический вопрос меня не занимал, когда я работал над оперой, и я не стану обсуждать его и теперь [в 1966 году], хотя предполагаемый шаг назад в «Повесе» принимает радикально новаторский вид, если сравнить его с некоторыми устремленными в будущее операми последних лет.

СтМ, 58

⁹⁶ **Похождения повесы** — беспримerno длинное (около двух с половиной часов) для Стравинского сочинение.

1952

1952

КАНТАТА для сопрано, тенора, женского хора и малого инструментального ансамбля (2 Fl., 2 Ob. (II=Cor. ingl.), V-cello) на анонимные тексты из английской поэзии XV–XVI веков.

«Эта кантата посвящается Лос-Анджелесскому симфоническому обществу, которое исполнило ее впервые 11 ноября 1952 года. Игорь Стравинский».

Голливуд, апрель 1951 — август 1952.

Первое исполнение указано в посвящении.

Тексты для Кантаты были выбраны Стравинским из первого тома пятитомной антологии англоязычных поэтов, составленной Уистаном Оденом и Норманом Пирсоном и подаренной Оденом Стравинским на Рождество 1951 года⁹⁷.

SelCorr I, 315

Кантата представляет собой следующий после **Похождений повесы** опыт Стравинского в области интонирования стихов на английском языке, к которому Стравинский в поздних произведениях обращается все чаще. Отчетливости произнесения способствует то, что в **Кантате** преобладает мелодическое письмо, принимающее облик простого гомофонного пения в балладном духе («Ночная панихида», рефрэнная пьеса цикла), либо изощренных канонических форм в обоих сольных номерах — «Девушки пришли» и «Завтра настанет». Обе эти пьесы названы автором ричеркарами (во второй даже обозначены разделы). Полифонические формы подобной строгости и разветвленности впервые встречаются в музыке Стравинского; эта новая стилистическая черта предвосхищает скорый поворот к серийной технике, по сути, формирующейся уже здесь, в **Кантате**.

21 декабря

Из интервью:

Стихи анонимных английских поэтов пленили меня. И не только своей красотой и стихосложением, но и конструкцией, которая подсказала мне конструкцию музыкальную. Вы не можете не заметить, сколь полифонична кантата, целиком состоящая из канонов и ричеркаров. Как никогда ранее, я заинтересован чисто контрапунктической музыкой. — В стиле Баха? — Нет, нет, совсем нет. Значительно более ранними образцами. Меня интересуют Дюфай, Машо и, в особенности, Хенрик Изак. Он — мое хобби, мой ежедневный хлеб. Я люблю его, изучаю постоянно. Между тем, что он думает, пишет, и мной много общего. Особенно в том, что он пишет.

СтрПубл, 412

11 октября

И. Ф. Стравинский — Ф. И. Стравинскому:

Если бы я прислал тебе просимые деньги, я не без опасности для себя убавил бы и без того небольшую сумму отложенную на нас с Верой в случае моей неработоспособности. Не забывай, мне 70 лет и, если я сравнительно безбедно (хотя скорей скромно) живу, то это

⁹⁷ Poets of English Language. Medieval and Renaissance Poets / Ed. by W.H. Auden and N.H. Pearson. N. Y. 1950.

1952—1954

лишь благодаря моему дирижерству. Сколько времени эта способность дирижировать продлится, не убивая себя, я не знаю. Но что я знаю это то, что без дирижерства мне будет очень трудно сводить концы с концами. Авторских и издательских поступлений мне на жизнь не хватает, налоги душат и не скрою от тебя что живу я в постоянной тревоге в думах и опасениях необеспеченности.

Архив, № 43/1639

1953

21 января

СЕПТЕТ для кларнета, валторны, фагота, фортепиано, скрипки, альты и виолончели в 3-х частях.

«Посвящается исследовательской библиотеке и собранию Дамбартона Оукса».

Голливуд, начат в июле 1952.

Первое исполнение 23 января 1954, Дамбартон Оукс; дирижер автор.

Серийная техника в **Септете**, как и в **Кантате**, формируется на основе полифонических форм. Пассакалья и Жига (вторая и третья части) написаны на одну и ту же тему-серию, которая в первом случае служит основой вариаций на *basso ostinato*, во втором — фуги. В Жиге композитор выписывает восьмизвучные ряды для каждого инструмента, демонстрируя при этом технику транспозиции тетрахордов, впоследствии постоянно применяемую им в серийных сочинениях.

6 октября

ТРИ ПЕСНИ из Вильяма Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты. Источники текстов песен: первая — Сонет № 8; вторая — Песня Ариэля ("Буря", акт I, сцена 2); третья — Стансы Весны («Бесплодные усилия любви», акт V, сцена 2).

«Посвящается "Вечерам на крыше"».

Голливуд.

Первое исполнение 8 марта 1954, Лос-Анджелес, Вечера на крыше; дирижер Роберт Крафт.

В шекспировском цикле также присутствуют элементы серийной организации, наиболее отчетливые в первых двух песнях; наряду с этим их существенной особенностью являются диатонические и тональные элементы.

Из интервью:

Написанное Шекспиром создано для пения.

СтрПубл, 181

ПРЕЛЮДИЯ для джаз-оркестра.

Состав оркестра: 2 Alto Sax., Tenor Sax., Bar. Sax., 3 Tr-be, 2 Tr-ni, Celesta, Ghitarra, Timp., Batt., 3 V-ni soli, V-la, V-cello, C-basso.

Париж, декабрь 1936 — Нью-Йорк, 6 февраля 1937 — Голливуд, 1953.

Первое исполнение 18 октября 1953, Лос-Анджелес, «Вечера на крыше»; дирижер Роберт Крафт.

1954

ПАМЯТИ ДИЛАНА ТОМАСА (IN MEMORIAM DYLAN THOMAS), Траурные каноны и песнь для тенора, струнного квартета и 4 тромбонов на английский текст стихотворения Дилана Томаса. Голливуд, февраль — июнь 1954.

1954—1955

Первое исполнение 20 сентября 1954, Лос-Анджелес, Понедельничные вечерние концерты; дирижер Роберт Крафт.

В основе мемориального цикла лежит строго выдержанная микросерийная техника (пятивзвучная серия зеркально симметрична). Песнь имеет строфическую структуру; обрамляющие Траурные каноны представляют собой ритуальные антифоны тромбонов и струнных.

Из предисловия к партитуре:

С тех пор как я все более и более узнавал его творчество, и позднее, после моей личной встречи с ним — в мае 1953 года, — я стал лелеять замысел сочинить оперу на либретто, которое должен был сочинить Дилан Томас. Он, так же как и я, загорелся этой идеей и собирался условиться о своем визите ко мне в Калифорнию для того, чтобы вместе обсудить структуру будущей оперы. Он уже был на пути ко мне в Голливуд, когда, по прибытии в Нью-Йорк из Англии, внезапно скончался. Для меня это был ужасный удар, как и для всех, кто знал гений Дилана Томаса. В течение последующих месяцев я думал о том, как создать что-нибудь, увековечивающее его память. Ни одно из его стихотворений не могло лучше служить моей цели, чем то, которое он написал о своем отце. Я использовал эти прекрасные стихи, конечно, без всяких изменений.

Вершинина 1, 196

Из интервью:

Иногда серийную систему называют, по инициативе ее создателя Шёнберга, додекафонией, то есть системой двенадцати звуков. Но использование всех двенадцати звуков октавы, по-моему, не обязательно. Я лично не додекафоник, а серийник, то есть считаю возможным применять не все двенадцать нот.

СтрПубл, 199

13 сентября

И.Ф. Стравинский — вдове Арнольда Шёнберга, в день его 80-летия:
Этот день 13 сентября должен быть высоко вознесен в сознании каждого музыканта.

SPD, 585

1955

февраль

ПОЗДРАВИТЕЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ (GREETING PRELUDE) для оркестра на мотив «Happy Birthday to you» к 80-летию со дня рождения Пьера Монте.

Состав оркестра: 3.2.2.3. — 4.2.3.1. — Timp., Gr. Cassa, Piano — Archi.

Первое исполнение 4 апреля 1955, Бостон; Бостонский симфонический оркестр, дирижер Шарль Мюнш.

Мотив популярной песни заботливо упрятан в басовый голос, на фоне которого звучит весьма серьезно разработанный контрапункт.

1955—1956

27 октября

И. Ф. Стравинский — в издательство Boosey and Hawkes:

Можете ли Вы найти и прислать мне издание Антона Веберна второго тома Хенрика Изака Choralis Constantinus в публикации Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1909)?

SelCorr III, 393

21 ноября

CANTICUM SACRUM ad honorem Sancti Marci nominis (СВЯЩЕННОЕ ПЕСНОПЕНИЕ во имя Святого Марка) для тенора и баритона soli, хора и оркестра в 5 частях на латинский текст из Ветхого и Нового Завета.

Состав оркестра: 1.3.0.3. — 0.4.4.0. — Arpa, Organo — V-le, C-bassi. Посвящение (включено в текст): «Городу Венеции, во славу ее святого покровителя, благословенного Марка апостола».

Голливуд.

Первое исполнение 13 сентября 1956, Венеция, собор Св. Марка, XIX Международный фестиваль современной музыки; дирижер автор.

Canticum Sacrum представляет собой род духовной кантаты на свободно избранные священные тексты. **Canticum** есть ритуал прославления христианских ценностей, а также священного места, где он совершается — собора Св. Марка в Венеции, архитектуре которого уподоблена композиция произведения: пять частей кантаты соответствуют пятиглавию собора. Центральная третья часть посвящена утверждению главных христианских добродетелей: любви, надежды и веры; первая и пятая, идентичные по материалу, призывают к проповеди евангельского слова; в четвертой возникает драматическая тема веры и сомнения («Верую, Господи, помоги моему неверию»). В основе второй части лежит фрагмент «Песни песней», символика мотивов которого — ветер, сад, вино — интерпретирована в музыке не без живописной конкретности.

1956

27 марта

ХОРАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ И.С.БАХА на тему рождественской песни «Vom Himmel hoch da komm'ich her». Обработка для смешанного хора и оркестра И.Стравинского.

Состав оркестра: 2.3.0.3. — 0.3.3.0. — Arpa — V-le, C-bassi.

«Посвящается Роберту Крафту».

Нью-Йорк, 29 декабря 1955 — Голливуд.

Первое исполнение 27 мая 1956, Оджей, Калифорния; дирижер Роберт Крафт.

27 февраля

И. Ф. Стравинский — Наде Буланже:

Баховские вариации требуют больше времени, чем я предполагал. <...> Я решил дать эту вещь и мой Canticum⁹⁸ в Венеции вместе с другими произведениями религиозного характера: Андреа Габриэли, Шютца, Монтеверди, Дезуальдо. <...> Эта работа прерывается делами разного рода — в данный момент по меньшей мере на неделю — сокращенной версией «Петрушки» для телевидения. Я использую начальный эпизод, каморку Петрушки, Арапа, часть ряженых и смерть Петрушки. Короче, попури. Более того, я делаю это для денег!!! Есть, сэр! Работа такого сорта, конечно, предсуди-

⁹⁸ Оркестровый состав обоих сочинений почти идентичен.

1956—1957

тельна, но объяснима, если иметь в виду также налоги, безжалостно выколачиваемые из нас⁹⁹.

SelCorr I, 257

1 сентября

Из дневника Роберта Крафта:

Все утро И.С. работает над «Агоном» <...> Он периодически жалуется на трудности «сочинения моей “сухой” музыки в этой сырости. Жить в Венеции — это значит находиться в стакане с водой». Выйдя в 2 часа к ланчу, он отмечает, что «серии — это грани отшлифованного камня, а серийная композиция — это кристаллизованный способ показа разных сторон одной и той же идеи».

СтрПубл, 422

2 октября

Когда я дирижировал Симфонией en Ut в Берлине 2 октября 1956 года, в конце первой части меня сковала мучительная боль в правом боку. Я помню только, что у меня потемнело в глазах и сознание помутилось, но после концерта оркестранты говорили, что я не показал метр в финальных аккордах этой части и вторую часть начал только после длительной паузы. Тем не менее я продолжал и все-таки дотянул симфонию до конца, хотя потом в артистической не смог написать свою фамилию и не вполне владел речью. На следующий вечер в Мюнхене врач в госпитале Красного Креста, куда меня доставили, сказал, что я перенес тромбоз мозговых сосудов.

СтМ, 55

1957

27 апреля

АГОН (AGON), балет для 12 танцоров в 3-х частях.

Состав оркестра: 3.3.3.3. — 4.4.3.0. — Timп., Batt.(1), Mandolino, Agra, Piano — Archi.

«Посвящается Линкольну Кёрстайну и Джорджу Баланчину».

Начат в декабре 1954, Голливуд — Венеция — Голливуд.

Первое концертное исполнение 17 июня 1957, Лос-Анджелес, концерт в честь 75-летия Стравинского; дирижер Роберт Крафт. Сценическая премьера 1 декабря 1957, Нью-Йорк; New York City Ballet. Балетмейстер Джордж Баланчин, дирижер Роберт Ирвинг.

15 марта

И.Ф. Стравинский — Н.Д. Набокову¹⁰⁰:

О себе мало чего сказать — продолжаю лечение крови успешно, хоть до нормы еще не дошел. Сажу дома читаю, сочиняю и скучаю по папиресе хоть и бросил курить в начале декабря. <...> Сегодня услышал, что Баланчин вернулся в Нью-Йорк. Разумеется мы с Кирстейном ждали его возврата с великим нетерпением. Теперь за мною дело — надо кончать сочинительство Агона, а музыка эта тороплиению никак не поддается. Линкольн Кирстейн на ноябрь и

⁹⁹ За эту работу Стравинский получил 10000 долларов.

¹⁰⁰ *Набоков Николай Дмитриевич* (1903–1978) — русский композитор и общественный деятель. Двоюродный брат писателя В.В.Набокова. С 1933 жил в США. Дружески общался со Стравинским, написал о нем книгу (Stravinsky. — Boston, 1964).

1957—1958

декабрь проектирует кучу моих балетов. Удастся ли это ему, другое дело. Во всяком случае я ему обещал дирижировать раза два в моих фестивалях и следовательно буду в Нью-Йорке в ноябре и декабре.

Архив, № 41/0378

16 ноября

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, Голливуд:

Баланчин ставит АГОН, которого мне было слишком долго дожидаться. Он мне демонстрировал свои танцы на репетиции. Великолпно. Декораций не будет, да и не нужно, правду сказать; а вот что костюмов не будет — это жалко, ибо танцевать в репетиционных трико сейчас уже не убедительно, когда это уже делалось для других балетов.

Теперь засаживаюсь за работу и за разборку бесконечной и безотрадной корреспонденции на четырех языках накопившейся за 4 месяца отсутствия.

Архив

1958

26 февраля

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, Голливуд:

О Вашей статье обо мне я сильно надеюсь поговорить с Вами детально, ибо писать сложно и долго. Что остается для меня все же неясным, это то, что Вы меня рассматриваете как феномен национальный и универсальный. Так ли это? Что от моей национальности осталось? Рожки да ножки — Кантикум да Агон.

Архив

3 марта

П. П. Сувчинский — И. Ф. Стравинскому, Париж:

Большое спасибо за письмо. Вы пишете: «Что от моей национальности осталось? Рожки да ножки...»

Во-первых — какие «рожки» и какие «ножки»!..

Архив, № 42/2230

21 марта

THRENI (ПЛАЧ ПРОРОКА ИЕРЕМИИ) для солистов (Soprano, Contralto, 2 Tenori, Basso, Basso profondo), смешанного хора и оркестра на латинский текст из Ветхого Завета.

Состав оркестра: 2.3.3.0. + саррюзофон — 4.0.3.1. + бугль контральто (флюгельгорн) — Timr., Tam-tam, Arpa, Celesta, Piano — Archi. «Посвящается Северогерманскому радио».

Италия, лето 1957 — Голливуд.

Первое исполнение 23 сентября 1958, Венеция, Sala della Scuole Grande di San Rocco, XXI Международный фестиваль современной музыки; дирижер автор.

Я изучил целиком всю духовную музыку Палестрины, Lamentations Таллиса и Берда, но не думаю, чтобы в моей музыке как-нибудь сказалось влияние этих мастеров.

Диалоги, 230

1958—1959

14 ноября

Мой концерт (Threni) в зале Плейель (несчастнейший концерт в моей жизни).

SelCorr II, 355

1959

25 января

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому:

Нью-Йоркский концерт 4 января с ТРЕНИ прошел сенсационно. Дирижировавший Боб [Роберт Крафт] (прекрасно) имел шумный успех. Овациям не было конца. И я не думаю, что услышав такое исполнение отношение Парижа к ТРЕНИ и ко мне оказалось бы иным, чем то, которым меня удостоили 14 ноября минувшего (и слава Богу) года.

Архив

2 февраля

*Антуан Голеа*¹⁰¹. Из статьи в «Das Musikleben»:

Худшим воспоминанием, к сожалению, останется устроенный попечением «Domaine musical» концерт, который был проведен Игорем Стравинским и Робертом Крафтом в большом переполненном зале Плейель. То, что Стравинский никоим образом не является великим дирижером, известно уже почти сорок лет, и любому ясно, что под его управлением его последнее сочинение, Threni, и не могло быть исполнено лучше. Стравинский <...> возложил вину за ужасно плохое исполнение своего сочинения на музыкантов, а именно, на оркестр Ламурё, на частное хоровое общество и некачественных солистов.

Архив

2 марта

И. Ф. Стравинский — в редакцию «Das Musikleben»:

Ваш рецензент парижского концерта, в котором я дирижировал моими Threni (я отказываюсь обессмертить дешевого журналиста упоминанием его имени), виновен в злонамеренной несправедливости. Ответственность за фиаско этого концерта несет «Domaine musical», и Ваш рецензент, автор вульгарной книги, которая отчасти является историей этой организации, достаточно близок к ней, чтобы знать правду, а именно, что в «Domaine musical» концерт не был подготовлен так, как это было обещано.

Архив

ЭПИТАФИЯ к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга (EPITAPHIUM FÜR DAS GRABMAL DES PRINZEN MAX EGON ZU FÜRSTENBERG) для флейты, кларнета и арфы.

Май 1959.

Первое исполнение 17 октября 1959, Донауэшинген.

¹⁰¹ Голеа Антуан (1906–1980) — музыковед и критик; его работы посвящены главным образом музыке XX века.

1959

Произведение получилось своего рода гимном, наподобие «Траурной музыки для королевы Марии» Перселла. В «Эпитафии» есть четыре коротких антифонных строфы для арфы и четыре для дуэта деревянных, и каждая строфа являет собой целостное проведение серии.

Диалоги, 243

20 августа

ДВИЖЕНИЯ (MOVEMENTS) для фортепиано и оркестра в 5-ти частях.

Состав оркестра: 2.2.2.1. — 0.2.3.0. — Aра, Celesta — Archi (6.6.4.5.2.).

Посвящение: «Маргрит Вебер».

Начато в Голливуде, 1958.

Первое исполнение 10 января 1960, Нью-Йорк, Town Hall, Фестиваль Стравинского, солистка Маргрит Вебер, дирижер автор.

Движения — один из самых радикальных серийных опусов Стравинского, по типу письма приближающийся к поствебернианскому структурализму 50-х годов. С другой стороны, это концертная композиция с типичным для Стравинского выделением отдельных тембров и тембровых групп, с интерлюдиями, подобно рефренам прославляющими цикл.

24 августа

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, Голливуд.

Я кончил мои МУВМЕНТС фор пиано анд оркестра. <...> Пьеса вышла довольно трудная не столько для фортепианного соло сколько для дирижера из-за ритмической и даже метрической сложности. Я этой пьесы боюсь, и длительности ее боюсь — всего 12 минут музыки. А может быть после успеха повсюду кроме Парижа моих ТРЭНИ не надо бояться? Не знаю.

Архив

сентябрь

ДВОЙНОЙ КАНОН памяти Рауля Дюфи¹⁰² для струнного квартета.

Венеция.

Первое исполнение 20 декабря 1959, Нью-Йорк, Town Hall, Фестиваль Стравинского.

Лишан Либмен:

На стенах и полках находились заключенные в рамки фотографические портреты Вебера, Мендельсона, Шуберта, фото самого Стравинского вместе с Равелем и Дебюсси, фотография Веберна, два портрета Вагнера (один из них — репродукция с портрета кисти Ренуара) и дюжина других памятных мелочей. Два наброска, сделанных со Стравинского Пикассо и сыном композитора Федором, располагались вместе в длинной прямоугольной рамке; в другой большой раме была карикатура Кокто, выполненная белыми штрихами по черному фону, изображающая самого Кокто, Дягилева, Серта и Стравинского. Небольшой крест из соломы, изделие мексиканского умельца, висел над другим шкафчиком, кроме того, на стенах было еще несколько икон.

МА 1992, № 4, 170

¹⁰² Дюфи Рауль (1877–1953) — французский художник и график, близкий фовизму.

1959—1961

TRES SACRAE CANTIONES, три духовных песнопения Карло Джезуальдо ди Венозы для смешанного хора без сопровождения на латинский текст, завершённые И. Стравинским к 400-й годовщине со дня рождения Джезуальдо.

Голливуд, 5 мая 1957— третья, сентябрь 1959 — первое и второе. Первое исполнение 10 января 1960, Нью-Йорк, Town Hall, Фестиваль Стравинского; дирижер Роберт Крафт.

1 ноября

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому:

Сэр Чарльз Саймон [врач], который был пессимистом в декабре 1956 года нашел меня в очень хорошем виде теперь, сказал, что через несколько недель мне будет лучше с ногой и правой рукой, но пройти это не пройдет. Не знаю насколько мне будет лучше, но перспектива хромоты и огромного напряжения в руке (от локтя до плеча), которой я дирижирую меня удручает.

Архив

1960

MONUMENTUM PRO GESUALDO DI VENOSA AD CD ANNUM (МОНОМЕНТ ДЖЕЗУАЛЬДО ДИ ВЕНОЗЕ к 400-летию), три мадригала, обработанные для инструментов.

Состав оркестра: 0.2.0.2. — 4.2.3.0. — Archi senza C-bassi.

Голливуд, февраль – март 1960.

Первое исполнение 27 сентября 1960, Венеция; оркестр театра La Fenice, дирижер автор.

8 марта

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому, Голливуд:

Мы тут до начала июля, затем недели на 2 в Санта Фэ и — обратно. В начале августа (числа 4, 5) летим в Мексику, где начнем наше Южно-Американское турне. В середине декабря летим из Каракаса (Венесуэла), где даем последний концерт, в Италию (через Нью-Йорк). В Венеции должны быть числа 18 сентября. Там мы с Бобом разделяем программу (вероятно числа 24): Боб дирижирует Веберном и Бергом, а я второй половиной концерта — Симфония псалмов и группой мадригалов Жезуалдо, которые я сейчас пересочиняю, переделывая его чисто вокальную музыку (и письмо) в инструментальную. Вещь не легкая. Это мой оммаж [от homage — приношение; *франц.*] 400-сотлетию рождения этого большого музыканта.

Архив

1961

31 января

ПРОПОВЕДЬ, ПРИТЧА И МОЛИТВА (A SERMON, A NARRATIVE AND A PRAYER), кантата для альты и тенора soli, чтеца, хора и оркестра. Английский текст из Нового Завета и Томаса Деккера.

Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.3.3.1. — 3 Tam-tam, Arpa, Piano — Archi (8.7.6.5.4.).

Посвящение: «Паулю Захеру».

Начато в Голливуде в 1960.

Первое исполнение 23 февраля 1962, Базель; Базельский камерный оркестр, дирижер Пауль Захер.

1961

Подобно *Canticum sacrum*, *Проповедь*, *притча* и *молитва* представляют собой духовную кантату неканонического типа, свободно соединяющую тексты Нового Завета (из Посланий и Деяний) и английского драматурга елизаветинских времен Томаса Деккера (*Молитва*). Центром композиции служит Притча «Побиение камнями Св. Стефана»: сквозная песенная форма, где музыка живо реагирует на подробности повествования.

Лилиан Либмен:

К 10 часам он уже был в своем кабинете, и почти тут же раздавалась музыка Баха, слабые приветственные звуки посылались через плотно закрытую дверь засурдиненным, слегка расстроенным пианино Стравинского. Композитор начинал каждый новый день своей жизни с проигрывания двух или трех фуг из «Хорошо темперированного клавира». После этого наступала тишина... При приближении к 12 часам 30 минутам иногда опять раздавались звуки пианино — один и тот же звук или аккорд, взятые по несколько раз (если ему нравилось звучание, то это могло продолжаться в течение нескольких минут). <...> Но случалось, что композитор не был доволен утренней работой. Он сидел тогда молча, погруженный в раздумье над тарелкой, ел механически, не реагировал на окружающее, разве только что-нибудь раздражало его, например, звон посуды на кухне, внезапный телефонный звонок или бумажные салфетки на столе (к которым он испытывал сильное отвращение, считая их полезными «лишь для пикников»). <...> Никто по-настоящему не знал, какой именно работой он занимался в часы пребывания в кабинете. Он никогда ничего не говорил об этом до окончания данного сочинения — из чистого суеверия.

МА 1992, № 4, 170–171

12 июня

И.Ф. Стравинский — П.П. Сувчинскому, Голливуд:

Неделю как длился здешний интернациональный фестиваль на котором я дирижировал своим скрипичным концертом и Симфонией псалмов. Вчера закончился концерт советской музыки с советским (прекрасным) скрипачом (Игорь Безродный) и безнадежной музыкой Тихона Хренникова и Кара Караева. Это хлам невероятный от которого мне никак нельзя было уйти тем более что накануне все эти советские музыканты меня навестили, мы их угощали и они меня пригласили в будущем году отпраздновать мое восьмидесятилетие у них в Москве (если доживу), сказавши, что меня никогда, нигде так не принимали как примут в России. Разумеется мне жутко об этом думать, жутко заглядывать в восьмидесятилетие, жутка музыкальная действительность России, жутка мысль что заживо взялись чествовать «своего маститого музыканта», что придется улыбаться, когда хочется рвать. <...> Что мне во всем этом делать? Как быть?

Архив, № 42/2847

1961—1962

16 июня

П.П. Сувчинский — И.Ф. Стравинскому, Париж:

Конечно не мне давать Вам совет, но я думаю и уверен, что Вы должны принять это приглашение, а там, через год — будет видно. <...> Конечно, Ваше посещение Москвы — есть уже, само по себе, <...> событие исторического значения, в полном смысле слова, и оно будет иметь для всей русской культуры, повсюду последствия величайшие. <...> «стихийные» встречи и выражения восторга, которые всегда имеют смысл благодарности, как-то свойственны русским и входят в самую сущность русских культурных переживаний. <...> Все это странно, но вызывает уважение.

Архив, № 42/2849–52

21 мая

И.Ф. Стравинский — Н.Д. Набокову, Голливуд:

Наши планы: июль — в Санта Фэ дирижирую Эдипом и Персефой. Август дома. В начале сентября плывем из Нью-Йорка в Скандинавию (Хелсинки, Осло, Стокхольм) оттуда в Берлин, где с труппой Санта Фэ дирижирую Эдипом и Персефой, то же повторяю в Варшаве при участии Стат Департамента. Оттуда в Лондон BBC. Из Лондона в конце октября летим (Кипр, Карачи, Банкок) в Новую Зеландию и Австралию дирижировать, оттуда в Таити на недельку отдохнуть и — домой. Надеюсь выдержать с Божьей помощью.

Архив, № 41/0721

1962

2 января

АНТЕМ (THE DOVE DESCENDING BREAKS THE AIR) для хора без сопровождения. Английский текст из цикла Т.С.Элиота «Четыре квартета».

Посвящение: «Т.С.Элиоту».

Голливуд.

Первое исполнение 19 февраля 1962, Лос-Анджелес, «Понедельничные вечерние концерты»; дирижер Роберт Крафт.

В **Антеме** использована четвертая часть Четвертого квартета (Little Gidding; каждый из квартетов носит имя определенной местности в Англии). Текст двух строф, использованных Стравинским:

Снижаясь, голубь низвергает
Огонь и ужас в подтвержденье
Того, что не бывает
Иной дороги к очищению:
Добро и зло предполагают
Лишь выбор между пламенами —
От пламени спасает пламя.
Любовь, забывшееся имя,
Любовь одела мирозданье
Заботами своими
В пылающее одеянье,
И нет его неизносимей.
И что бы ни случилось с нами,
Мы входим в пламя или в пламя.

(перевод А. Сергеева)

1962

Томас Стернс Элиот:

Я не возражал бы, чтобы они [строфы из Little Gidding] были положены на музыку, но при условии, что композитором будет Стравинский. Именно Стравинский посредством своей музыки смог бы извлечь из меня больше, чем кто-либо из ныне живущих.

SPD, 542

19 января

Из дневника Роберта Крафта:

И.С. в беседе о Потопе говорит, что <...> «изображение самого потопа мне совершенно ясно. Я не хочу волн или какого-нибудь движения воды. Мысленно я вижу одного-единственного танцовщика, крутящегося в разные стороны и подпрыгивающего как кусок дерева на одном и том же месте...»

СтрПубл, 427

12 марта

П.П.Сувчинский — М.В.Юдиной, Париж:

И.Ф., несмотря на удивительную и может быть кажущуюся рациональность его творчества — натура не интеллектуальная — а чувствительная, эмоциональная, я бы сказал, артистическая, в наивысшем значении этого слова...

Сувчинский, 362

14 марта

ПОТОП (THE FLOOD), музыкальное представление для тенора и двух басов soli, чтецов, смешанного хора (Soprani, Alti, Tenori) и оркестра.

Текст латинский и английский, составлен Робертом Крафтом на основе Ветхого Завета (Бытие) и Йоркского и Честерского собрания мистерий (между 1430 и 1500).

Состав оркестра: 4.3.4.3. — 4.3.3.1 — Timr., Batt. (3), Xylophone—Marimba, Arpa, Piano, Celesta—Archi.

Голливуд, начат в 1961.

Премьера 14 июня 1962, Нью-Йорк, телевизионная передача CBS при участии New York City Ballet. Балетмейстер Джордж Баланчин, режиссер Кирк Броунинг, художник Рубен Тер-Арутюнян, дирижер Роберт Крафт.

21 мая

Из интервью:

Потоп сочинен для телевидения в том смысле, что видеомузикальное время здесь зависит от быстрой смены телевизионного изображения. <...> ...по-моему «Потоп» мог бы стать первым произведением, написанным в так называемой серийной технике, которое могло быть доступно непрофессиональным слушателям — этакий серийный «Петя и Волк».

СтрПубл, 184

21 мая

П.П.Сувчинский — М.В.Юдиной, Париж:

Позавчера проводил И.Ф. — в Южную Африку! (Иоганнесбург, Претория, Кейптаун.) Эта поездка, которая многим кажется своего рода безумием — приводит его в восторг. Когда он не сочиняет, то ужасно скучает: такие поездки для него не только развлечение, но и,

1962—1963

как бы выразиться, — «бегство вперед». <...> Здоровье его очень хорошее; он был весел и ласков и, по-видимому, остался очень доволен своим коротким парижским пребыванием.

Кузнецов, рукопись

Москва 1962 IX 26, 27, X 2, 3, Ленинград 1962 X 8, 9.

Архив, № 64/2065

Как странно — «в гости» на «Родину». Это и есть наша трагедия, что мы на эту «Родину» можем быть приглашены лишь в гости...

На полях письма от М.В. Юдиной от 29 апреля 1960;

Архив, № 42/2758-64

Ему нужно быть у нас счастливым. <...> Дядя же прекрасно понимал, что его принимают в Советском Союзе как почетного гостя, а в гостях неприлично ругать, если что-то не нравится. <...> После <...> первого концерта он обратился к публике со словами: «Вы не можете себе поверить, как я сегодня счастлив!»

КСтр, 117, 118

Карен Хачатурян:

Встречей с молодежью, после репетиции, в фойе Ленинградской филармонии, он был очень взбудоражен. Т. Хренников открыл эту встречу, задавали потом вопросы. И вот Стравинский говорит: вы, мол, все тут до сих пор под прессом, и если хотите дальше развиваться, вы должны освободиться. <...> Он совершенно ясно и четко сознавал, почему он приехал. «Я решил приехать потому, что мне показалось, что мой приезд поможет сдвинуться вашему музыкальному искусству, которое — сейчас, возможно в меньшей уже степени, обращено к XIX веку. Это ужасно, это реакция — ведь русское искусство в первой половине столетия вырвалось в первые ряды. Мой приезд должен помочь музыкантам решительнее сдвинуться с мертвой точки».

МА 1992, № 4, 222

Лилиан Либмен:

Начиная с того времени и в течение нескольких последующих дней [после возвращения из СССР] Стравинский говорил только по-русски. <...> И после того, в течение довольно продолжительного времени, когда он говорил по-французски или по-английски, он делал это несколько запинаясь, как будто не был уверен в правильности своего лексикона.

МА 1992, № 4, 212

1963

3 марта

АВРААМ И ИСААК (АБРАХАМ AND ISAAC), священная баллада для высокого баритона и камерного оркестра. Текст на иврит из Ветхого Завета (Бытие, XXII: 1-19).

Состав оркестра: 3.2.2.2. - 1.2.2.1 — Archi.

1963—1964

«Посвящается народу государства Израиль».

Начата в Голливуде в 1962.

Первое исполнение 23 августа 1964, Иерусалим; Израильский фестиваль-оркестр, солист Эфраим Биран, дирижер Роберт Крафт.

Из интервью:

Начальным стимулом явилось мое открытие древнееврейского языка как звучания <...> Акцентуация, тембр, древнееврейское слоговое деление — все это постоянные элементы музыки, и поэтому произведение невозможно исполнить в переводе. Я не пытался следовать древнееврейской кантилене, потому что это привело бы к уродливым ограничениям...

СтрПубл, 420, 419

10 июля

КАНЦОНЕТТА ЯНА СИБЕЛИУСА для струнных ор. 62а. Обработка для 8 инструментов И.Стравинского.

Состав ансамбля: Cl., Vcl., 4 Cor., Arpa, C-basso.

Голливуд.

Первое исполнение 30 сентября 1963, Лос-Анджелес, Понедельничные вечерние концерты; дирижер Роберт Крафт.

1964

1 апреля

ЭЛЕГИЯ ДЖ.Ф.К. (ELEGY FOR J.F.K.) для баритона или меццо-сопрано, 2 кларнетов и альтового кларнета. Английский текст У.Х.Одена.

Голливуд, начата в марте.

Первое исполнение 6 апреля 1964, Лос-Анджелес, Понедельничные вечерние концерты; дирижер Роберт Крафт.

«Спокойная небольшая лирическая пьеса», как характеризует ее автор, была написана в память Джона Фицджералда Кеннеди, президента США, убитого в ноябре 1963 года. За полтора года до этого, в 1962, Стравинский с супругой были его гостями в Белом доме по случаю 80-летия композитора.

И.Ф.Стравинский — Эрнсту Кшенеку:

Я не могу больше выносить концертов, где я чувствую себя как в трамвае окруженным незнакомцами.

*SelCorr II, 346***ФАНФАРА ДЛЯ НОВОГО ТЕАТРА для 2-х труб.**

«Посвящается Линкольну и Джорджу» (Л.Кёрстайну и Дж.Баланчину).

Голливуд, март.

Первое исполнение 19 апреля 1964, Нью-Йорк, Линкольн-центр, Нью-Йоркский государственный театр.

Полуминутная торжественная заставка (трубы должны быть пространственно разделены) представляет собой серийный канон, разветвляющийся из унисона.

26 апреля

И.Ф.Стравинский — Н.В.Резниковой:

Вы хорошо сделали, пославши в Россию сборник «Избранного» из произведений Ремизова, ибо в конце концов время возьмет верх, а

1964—1965

не реакция. «Сильных» и «влиятельных» в России, разумеется, много, но ни тех ни других Вы не убедите во все еще существующем мракобесии и невежестве в области искусства. Молодежь поможет: ведь только 11 лет, как монстр Сталин подох.

Архив, № 39/1122

7 октября

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому:

Мне только что прислала Columbia мои новые диски Rake's Progress'a (что делала в Лондоне). Почему эту оперу не играют или так мало и плохо играют? Разве больше нельзя писать опер с речитативами и ариями, ансамблями, а надо писать только музыкальную драму? Разве условность, основа оперы и всякого искусства — грех?

Архив

28 октября

ВАРИАЦИИ памяти Олдоса Хаксли (ALDOUS HUXLEY IN MEMORIAM) для оркестра.

Состав оркестра: 3.3.3.2. — 4.3.3.0. — Aра, Piano — Archi (12.0.10.8.6.).

Начаты в Голливуде, июль 1963.

Первое исполнение 17 апреля 1965, Чикаго; Чикагский симфонический оркестр, дирижер Роберт Крафт.

декабрь

И. Ф. Стравинский — Наде Буланже:

Я убежден, хотя это не обескураживает меня, что эта музыка ничего бы не значила для него [Хаксли] или не понравилась бы, потому что он любил романтическую или классическую музыку, совершенно чуждую моему произведению. <...>

Я не дам ни одного концерта в Париже после оскорблений со стороны публики и прессы на премьере моих Trepni, которыми дирижировал в одном из концертов Булеза. Это решение окончательное¹⁰³.

SelCorr I, 261

1965

17 января

И. Ф. Стравинский — К. Ю. Стравинской, Голливуд:

Мы переехали в новый дом. <...> Переезд все еще продолжается, ибо после 25 лет жизни в нашем старом доме перетаскивать библиотеку, ноты, мебель и всякую всячину очень долгое дело. <...> Мы тут до середины апреля. Потом на 2 недели — концерты тут, в Америке.

КСmp, 181

17 февраля

INTROITUS T.S.ELIOT in memoriam (ПАМЯТИ Т.С.ЭЛИОТА) для мужского хора и камерного ансамбля на латинский канонический текст из римско-католической заупокойной мессы. Состав ансамбля: Aра, Piano, Tam-tam (2), Timр. (2), V-la, C-basso. Голливуд.

¹⁰³ Стравинский сдержал слово: после ноября 1958 года он никогда больше не выступал в Париже.

1965—1966

Первое исполнение 17 апреля 1965, Чикаго; Чикагский симфонический оркестр, дирижер Роберт Крафт.

Introitus — короткая пьеса на начальные слова реквиема, интонированные в четырех мелодических строфах с аккордовым сопровождением. Простота гомофонного напева сочетается с изысканностью колористического решения, с преобладанием темных тембров и ритуальным остинато литавр.

18 июня

И.Ф. Стравинский — П.П. Сувчинскому, Нью-Йорк:

Сегодня мне исполнилось 83 года. Не знаю сам, как к этому относиться: гордиться цифрами или размышлять о более близком приближении к небытию.

Архив

июнь

В.А. Стравинская — К.Ю. Стравинской, Чикаго:

... Игорю стукнуло в этом году 83 года, ему следовало бы отдохнуть дома как можно дольше и сочинять, а не разъезжать по белу свету. Полеты ему тоже вредны из-за высоты.

КСmp, 183

КАНОН для оркестра для вступления к концерту или биса на тему русской народной песни.

Состав оркестра: 3.3.3.3. — 4.3.3.1. — 5 Timp. (1 Ex.), Gr. Cassa, Arpa, Piano — Archi.

Голливуд.

Первое исполнение 16 декабря 1965, Торонто; симфонический оркестр CBC, дирижер Роберт Крафт.

Канон, написанный в память о дирижере Пьере Монте, сочинен на тему песни «Не сосна у ворот раскачалась», использованной Стравинским в финале **Жар-птицы**. **Канон** пятиголосный и весьма затейливый: в трех голосах имитируется в приму основной вариант мотива (третье звено — в уменьшении) и еще в двух проводится обращенный вариант, в септиму и в увеличении. Влияние серийной техники и вообще полифонических приемов позднего периода несомненно.

1966

30 июня

Лилян Либмен:

Фестиваль в Линкольн-центре начался 30 июня 1966 года. <...> В течение трех недель в трех симфонических и трех камерных концертах должны были быть сыграны главные сочинения каждого периода и образцы каждого стиля его творческого пути. В программе также планировались исполнения произведений, посвященных Стравинскому и, кроме того, произведений современных авторов, гордившихся влиянием, оказанным на них Стравинским.

МА 1992, № 4, 208

13 августа

REQUIEM SANTICLES (ЗАУПОКОЙНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ) для контральто и баритона soli, смешанного хора и оркестра на латинские канонические тексты из римско-католической заупокойной мессы.

Состав оркестра: 4.0.0.2. — 4.2.3.0. — Timp. (2 Ex.), Xylophone, Vibraphone, Campana, Arpa, Celesta, Piano — Archi (6.5.4.3.2.).

1966—1967

Посвящение: «Памяти Элен Бьюкенен Сигер».
Начаты в Голливуде в 1965.

Первое исполнение 8 октября 1966, Принстон, Нью-Джерси, Принстонский университет; дирижер Роберт Крафт.

осень

THE OWL AND THE PUSSY-CAT (СОВЕНОК И КОШЕЧКА) для голоса и фортепиано на английский текст Э.Лира.

Посвящение: «Вере».

Первое исполнение 31 октября 1966, Лос-Анджелес, Понедельничные вечерние концерты; Пегги Бонини и Ингольф Даль.

26 декабря

Из интервью:

Это музыкальный вздох облегчения, вырвавшийся после «Заупокойных песнопений» (реквием в моем возрасте слишком задевает за живое) — опус, сочиненный с такой быстротой, что, по-видимому, вынашивался одновременно с предыдущим сочинением. Истоки — в трехдольном размере заглавия. Так что, можно сказать, в данном случае истоки — это в первую очередь ритм, а потом уже контраст к реквиему.

СтрПубл, 287

1967

январь

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому:

Моя последняя значительная вещь «Requiem canticles», по-русски Похоронные напевы как небольшая (8 частей¹⁰⁴) хоровая симфония (с 3-мя симфоническими секциями) на латинском. Получил 2-ю корректуру. Боб ее исполнил (прекрасно) в Princeton University, покойной благотворительнице которой она посвящена.

Архив

6 апреля

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому:

Вещь эта сочинена для концертного исполнения, а не для церкви.

Архив

17 мая

Последнее выступление И. Ф. Стравинского на концертной эстраде (Торонто).

12 июня

И. Ф. Стравинский — К. Ю. Стравинской:

Мой возраст разрешает мне не давать обещаний, в исполнении которых я не уверен...

КСтр, 194

21 июня

И. Ф. Стравинский — П. П. Сувчинскому:

Петр Петрович дорогой Ваше Русское приветствие Игорю Федоровичу Стравинскому в день 18 июня 1967 года меня бесконечно тронуло. Благодарю и обнимаю от всего сердца.

Архив

¹⁰⁴ В *Requiem canticles* 9 номеров, однако *Dies irae* и *Tuba mirum* следуют *attacca* и в первоначальном плане сочинения обозначены как одна (5-я) часть (*Архив, № 66/1455–57*).

1968—1970

1968

15 мая

Гуго Вольф. Две духовные песни (из «Испанской книги песен»). Обработка для меццо-сопрано и ансамбля И. Стравинского.

Состав ансамбля: 3 Cl., 2 Cor., 2 V-ni, V-la, V-cello, C-basso.

Посвящение: «Мерилин Хорн».

Первое исполнение 6 сентября 1968, Лос-Анджелес, Музей искусств Каунти; Кристина Крускос, дирижер Роберт Крафт.

17 ноября

Ф.И. Стравинский — К.Ю. Стравинской, Женева:

...его бедное тело ему не подчиняется, иначе говоря, он больше не может теперь ходить, но его разум абсолютно сохранился. У него неизменно сохранилось его острое восприятие вещей, но это — восприятие страдания, не только морального, но и физического...

КСmp, 197

1969

18 мая

Из дневника Роберта Крафта:

И.С. вернулся из больницы. <...> Войдя ночью в его комнату, я нахожу его бодрствующим. «Я привык в больнице к раскачивающейся кровати, — объявляет он. — Кроме того, я боюсь музыкальных сновидений и отдаю себе отчет в том, что никогда больше не смогу заниматься композицией».

СтрПубл, 433

18 июня

М.И. Стравинская-Марион — К.Ю. Стравинской:

...вот уже три месяца, как [он] в больнице. Он почти ничего не ест, невероятно слаб, ничего почти не говорит, и силы к нему возвращаются крайне медленно.

КСmp, 203

1970

21 января

Ф.И. Стравинский — К.Ю. Стравинской:

Но главная беда в мозгу. Он все понимает и даже, бывает, в общем разговоре остроумное замечание вставит или шутку, но уже ничего не запоминает... Не может координировать все это в голове — и в этом он вполне сознателен. Это трагично. Конечно, в ежедневной жизни и делах никакой инициативы он уже иметь не может...

КСmp, 207

6 апреля

Из дневника Роберта Крафта:

Я подстрекал его к сочинению «хотя бы двух нот». «Но это должны быть правильные ноты», — откликнулся он, и в этом ответе заключался весь смысл этого человека. На прошлой неделе он резко ответил на призыв сиделки «попробовать» сочинять окриком: «Я никогда не пробую, я или сочиняю, или вообще не сочиняю».

СтрПубл, 434

1971

1971

Незадолго до смерти Стравинский работал над переложением для оркестра (3 кларнета, 3 фагота и струнные) четырех прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха: e-moll, h-moll, cis-moll из I тома, d-moll из II тома.

2 апреля*Из дневника Роберта Крафта:*

И.С. вынужден написать короткую заметку по-русски, что он и делает, но свою фамилию подписывает латинскими буквами. Вера просит подписать по-русски, и он берет перо. Видя, что она наблюдает за ним, пишет, однако, не свое имя, но: «О, как я люблю тебя!»

*СтрПубл, 435***6 апреля, 5.20 утра**

Игорь Федорович Стравинский скончался.

15 апреля

Похороны в Венеции. Отпевание в церкви Св. Иоанна и Павла по православному обряду. Погребение в русской части кладбища Сан Микеле.

Глава II

УНИВЕРСАЛИИ СТИЛЯ

Феномен стиля Стравинского — если иметь в виду собственно звуковое, «материальное» его воплощение — довольно рано стал предметом заинтересованного специального изучения. Интерес этот был совершенно естественным, хотя поначалу навряд ли предсказуемым. Стравинский начал свой путь как верный ученик Римского-Корсакова и «дальше рабского подражания он не пошел», гласил в 1908 году приговор одного из критиков, констатировавшего «боязнь отойти от образцов своего учителя» (цит. по: *Переписка I, 443*). Безусловно, это не походило на дебют композитора-«вундеркинда», от природы наделенного новым индивидуальным языком, каковой был дарован, например, Сергею Прокофьеву. Однако уже через несколько лет тон критических высказываний изменился кардинально: «Вот новое явление — Стравинский», — провозгласил Вл. Держановский в одной из рецензий 1912 года (*там же, 470*). Одаренность Стравинского-колориста, роскошь гармонии, блеск оркестра — коренные свойства его музыкального языка встретили всеобщее признание и высокую оценку. Правда, талант Стравинского все же склонны были считать односторонним, нередко отказывая ему в мелодическом даре и вообще в способности создавать яркий тематический материал. Та же нота слышалась позднее в критике его неоклассических «заимствований», обусловленных, как казалось на поверхностный взгляд, недостатком собственных композиторских идей. Подобные мнения, разумеется, давно канули в Лету, и вспомнить их стоит лишь для того, чтобы подчеркнуть важнейшую особенность творчества Стравинского, которую они невольно отразили, — новую концепцию стиля: не просто обновление его отдельных элементов, то есть мелодики, гармонии и т.д. (как у того же Прокофьева), но радикальное изменение самого их соотношения, создание нового типа музыкального высказывания как такового. Со временем адекватные оценки стиля Стравинского утвердились непреложно — заметим, кстати, что сама музыковедческая наука, безусловно, развивалась и прогрессировала в занятиях музыкой Стравинского. Поэтому вполне естественно выглядит наша попытка суммировать сложившиеся к настоящему времени трактовки стиля гениального композитора.

Фундамент музыки Стравинского — ритм, ибо время — ее эстетическая основа. К концу столетия, музыка которого развивалась, без преувеличения, «под знаком ритма», уже трудно ощутить в полной мере, каким прорывом стали пульсирующие акценты *Весны священной* после текучих, парящих звучностей позднего романтизма и импрессионизма. Стравинский вызвал к жизни новый для европейской традиции Нового времени тип ритмики — нерегулярно-акцентный (термин В. Холоповой; *Холопова, 77, 194*)¹,

¹ Поэтический аналог термина — знаменитый асафьевский «косой дождь сильных долей» (*Асафьев, 172*).

причем подчеркнута акцентный и подчеркнута нерегулярный. В своем чистом виде, нередко в ранний период творчества, нерегулярная акцентность слышится словно пульс живой материи, вдруг обретшей способность эстетически упорядоченного звукового выражения, обретшей «голос». Таково знаменитое начало «Весенних гаданий», такова почти вся «Великая священная пляска».

Ощущение нерегулярного акцента создается в этих двух случаях несколькими разными способами. В «Весенних гаданиях» регулярному ритму повторяющегося аккорда противостоят подчеркнутые динамикой и инструментовкой (струнные усилены восемью валторнами) синкопированные акценты, благодаря которым образуется внутренний нерегулярный метр восьмьюх: 2 6 3 4 5 3:

1

128 *Tempo giusto* $\text{♩} = 60$
I. II. III. IV. (I. II senza sord.)
Cor. V. VI. VII. VIII. *f* *sempre* *f* *sempre* 6 3 4 5 3
V. II arco (non div.) *sempre staccato*
V. I tutti (non div.) *sempre staccato*
V. O tutti (non div.) *sempre staccato*
C. B. tutti (non div.) *sempre staccato*
sempre simile
sempre simile
sempre simile
sempre simile
sempre staccato

«Весна священная»

В «Великой священной пляске» (первый эпизод) нерегулярный ритмический рисунок внешне проще, поскольку ограничен двумя элементами: шестнадцатой нотой (либо двумя тридцатьвторыми у валторн — гетерофонный вариант) плюс такая же пауза и шестнадцатой с паузой в три шестнадцатых:

2

«Весна священная»

149 $\text{♩} = 60$ **150**
Pag. I. II *pp sempre*
2-fag. I. II *pp sempre*
Cor. IV *pp sempre*
V. II I. II *pp sempre*
V. I tutti (non div.) *p sempre*
V. O tutti (non div.) *p sempre*
C. B. tutti (non div.) *p sempre*
pp sempre
pp sempre
pp sempre
pp sempre
p sempre
p sempre
p sempre

Приняв для удобства счета первый элемент за одну восьмую, а второй за две, получаем следующую ритмическую структуру эпизода (от цифры 149 до цифры 167, где возвращается рефрен):

цифры партитуры	149	150	151	152	153	154	155	156	157							
фигуры	122	11222	12	1122	12222	12222	1122	12	122	1122	122222	122222	11222	1112	12	1122
число фигур в группах	3	5	2	4	5	5	4	2	3	4	6	6	5	4	2	4
виды фигур	a	b	c	d	e	e	d	c	a	d	f	f	b	g	c	d
величина фигур в восьмых долях	5	8	3	6	9	9	6	3	5	6	11	11	8	5	3	6
цифры партитуры	158	159		160	161	162		163	164	165		166				167
фигуры	12	122	1112	111122	1122	1→	122	112	12222	12222	1122	1122	112222	122	111	рефрен
число фигур в группах	2	3	4	6	4		3	3	5	5	4	4	5	3		→
виды фигур	c	a	g	h	d	[f]	a	i	e	e	d	d	b	a		
величина фигур в восьмых долях	3	5	5	8	6	→	5	4	9	9	6	6	8	5		

Очевидно, что ритмическая изощренность раздела, где использовано девять видов фигур (в схеме от *a* до *i*), далеко превосходит «Весенние гадания», — что, кстати, отвечает и хронологии создания балета, лишней раз показывая стремительный творческий рост Стравинского в процессе сочинения *Весны священной*. Как видно из схемы, истинным, стержневым метром эпизода является размер $3/4$ (фигура *d*, появляющаяся семь раз, при общем числе вариантов двадцать девять). Все остальное — ее производные, в частотности и очередности появления которых прослеживается определенная логика. Чаще всего (пять раз) появляется усеченный на одну восьмую элемент *a* (он, к тому же, открывает и завершает весь раздел). Фигуры *c* и *e* (по четыре раза) представляют собой уменьшение и увеличение на три восьмые. *B* (три раза) оспаривает трехдольность, ибо в его основе лежит размер $4/4$ (он соседствует с *a* в начале и в конце раздела). Его варианты *h* (тоже $4/4$, но иного рисунка) и, в особенности, *i* («иррациональный» в данном случае размер $2/4$) углубляют ритмическую неустойчивость до максимальной степени, что особенно важно перед завершающим утверждением основного метра (фигура *d* дважды подряд в ц. 164–165).

Интересно, что ритмическая структура эпизода отчасти параллельна его тематическому и высотному развитию. Середина (от ц. 154) содержит новые, в том числе неповторяющиеся варианты, вплоть до слома ритма перед репризой (ц. 161), начинающейся, «как положено», первой фигурой раздела (реприза транспонирована).

Хотя ритмическая изощренность «Великой священной пляски» (структура ее рефрена проанализирована в указанной книге В.Холоповой и поэтому здесь не рассматривается) исключительна даже для *Весны священной*, взятой как целое, именно это направление стилистической эволюции стало наиболее перспективным для Стравинского. Путь был для европейской музыки совершенно непривычным и неизбежно спонтанным, найденным чисто слуховым вдохновением. Отсюда затруднения Стравинского с записью уже сочиненной музыки «Пляски», отчетливо звучавшей в его сознании, о чем он вспоминал впоследствии². Стихийно найденной была, несомненно, и вышеописанная структура, логика которой не рациональна, а интуитивна. Этим техника Стравинского в корне

² «[“Великую священную пляску”] я мог сыграть, но вначале не знал, как записать» (*Диалоги*. 149).

отличается от опытов рационализации ритма, распространившихся в музыке XX века, — ритмической серийности или принципа прогрессии в различных вариантах.

Новизна нерегулярной акцентности, ее выразительных и технических возможностей особенно ярко выступает при попытках проследить ее генезис. Стало традицией возводить ритмику Стравинского к русскому фольклору; однако если это справедливо по отношению к мелодическому попевочному тематизму *Весны священной* и других ранних сочинений, то оба вышеописанных примера и им подобные, где ритм живет самостоятельно от мелодии, словно внезапно пробудившаяся природная стихия, свободны от прямых фольклорных влияний — они оставляют впечатление чуда гения, вряд ли до конца объяснимого рациональным причинно-следственным путем.

Нерегулярная акцентность, как родовой признак стиля Стравинского, присутствует в его музыке практически везде, в сочинениях любого периода, любого жанра. Меняются лишь ее формы и интенсивность. Так, характерный для *Весны священной* «чистый» ритм позднее почти не встречается, вытесненный в неоклассический период более сложными формами нерегулярной акцентности. Редкие прорывы нерегулярных аккордовых остинато воспринимаются поэтому как реминисценции ранних стихийных звучаний. Примерами могут служить два фрагмента из первых частей инструментальных сочинений 30–40-х годов — *Концерта для двух фортепиано* и *Симфонии в трех движениях*. Подобные эпизоды обнаруживаются и в более поздних опусах, вплоть до *Requiem canticles* :

3

Концерт для двух фортепиано

a

[Con moto]
poco >

pp

poco >

poco >

Симфония в трех движениях

b

[♩ = 160]

Piano

mf marcato

sf

Archi poco sfz

pizz.

arco

pizz.

sfz

sfz

sfz

sfz

pizz.

pizz. poco sf

mf

Requiem canticles

В

♩ = 104

Fl. cor.

Timp.

Сравнение трех приведенных отрывков показывает сходство, и различие. В остина-то из *Концерта* нерегулярность акцента, связанная с аккордовыми сменами, выражена довольно сдержанно; сравнительно мягко звучит и нерегулярный аккордовый мотив в *Песнопениях*, где чередуются два его ритмических варианта. Зато остинатный эпизод из *Симфонии* по степени интенсивности может поспорить с *Весной священной*, хотя существенно отличается от нее в том, что регулярный ритм (но полиметрический: басовая фигура на $3/4$ в такте $4/4$), как точка отсчета для синкопированных отклонений, присутствует здесь реально, в тексте, в то время как в «Великой священной пляске», как мы видели, он лишь скрыто подразумевался, иногда всплывая на поверхность. Вариант, представленный в *Симфонии*, стал типичным для музыки Стравинского начиная со *Сказки о солдате* (1918), очевидно, немало обязанный стимулирующему воздействию джаза, для которого синкопирование на регулярном фоне является родовой чертой. Кроме того, тема *Симфонии* включает в себе — хоть и скупой — мелодический элемент, в отличие от чистой аккордики *Весны священной*. Но уже в раннем творчестве именно мелодический мотив становится главным полем действия нерегулярной акцентности.

В мелодических темах нерегулярная акцентность неотделима от высотной вариантности, присущей русской (и, шире, славянской) фольклорной мелодике³.

В *Весне священной* и других сочинениях русского периода эти связи очевидны, как очевидна и высокая степень индивидуального заострения фольклорных особенностей. Приведем две темы из числа многих возможных:

4

«Весна священная»

Andante con moto

a

molto cant. ma non f

6/4

7/4

4/4

5/4

³ См. об этом в главе «Фольклор».

6 $\text{♩} = 40$ Три пьесы для квартета
V-no I sul tasto *pp*

pp $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$

$\frac{8}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{11}{4}$ *p*

В обоих случаях мелодическая линия включает по четыре варианта основного мотива, более распетого в хороводной теме «Тайных игр» и аскетического в трихорде «духовного стиха» квартетной пьесы. В первом случае нерегулярность акцента возникает благодаря внедрению «лишнего» звука в четные варианты мотива, во втором — акцент смещается в процессе свободного варьирования, в котором можно выделить три уровня (обозначены в примере буквами и скобками); в результате возникает ритмическая прогрессия от мотива из трех четвертей до фразы из одиннадцати четвертей.

В неоклассический период эта мотивная техника принимает вид интервальных структур (о них см. ниже), тяготеющих к общим формам движения и архетипическим интонационным формулам; еще позднее ее новая модификация появляется в ротационных преобразованиях серийных ячеек. Например, в теме обрамляющего хора *Царя Эдипа* развивается практически тот же трихордовый мотив, что и в третьей квартетной пьесе (см. пример 4б), однако «очищенный» от излишних в данном случае жанровых ассоциаций. Техника варьирования на первый взгляд проста и как бы незаметна, метр почти не меняется. Однако изощренная игра метрической переменности на слух ощутима — она создается ротацией трех видов микромотивных фигур:

5 $\text{♩} = 50$ «Царь Эдип»
Ténors *p*

p a b a c a b c a c h

b a c b b a c h

высотное варьирование

Один из самых изысканных образцов техники подобного рода представляет собой quasi-барочная тема фуги *Симфонии псалмов*: акцентное и ритмическое варьирование, а также регистровое «очуждение», возникающее от интервальных скачков, искусно маскируют малотерцовый интонационный скелет и секвенционное нисхождение мотива:

6 $\text{♩} = 60$ Симфония псалмов
Ob. *mf*

mf *mf*

В первой части той же *Симфонии* внешне нейтральный фигурационный рисунок на самом деле содержит индивидуализированные микромотивы, разрушающие регулярность шага секвенции, свойственную гипотетическому прототипу. Двухзвучные микромотивы спускаются с разной скоростью: более активный нижний осваивает кварту, в то время как «застреваюшему» верхнему поддается лишь большая секунда. Имитация в духе старинного пропорционального канона (в уменьшении) также оказывается в известном смысле мнимой, поскольку мотивы воспроизводятся с вариантными отклонениями и иным шагом спуска. Подробности мотививной техники показаны в примере:

7

Симфония псалмов

В первой пьесе балета *Орфей* аналогичное преобразование происходит с простой гаммой (правда, не совсем простой, а символически отягощенной: это подлинный, то есть нисходящий греческий дорийский лад из двух тетрахордов). Возвращения начального звука *e'* обозначают истинный, нерегулярный ритм раздела (см. цифры в примере):

8

«Орфей»

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

C-b.

Наконец, в самом концентрированно додекафонном номере балета *Агон*, *Pas de deux*, действует та же мотивная техника, принявшая вид микросерийного варьирования (см. пример 9).

Таким образом, нерегулярная акцентность становится фундаментом весьма разветвленной системы структурных смещений — в том числе и тех, которые, как в примерах из *Симфонии псалмов* или *Орфея*, осуществляются в условиях регулярного метра. Нетрудно заметить, что в основе этой системы лежат два универсальных принципа: повторность (в предельном выражении — остринатность) и вариантность. Всеобщий характер не позволяет считать их индивидуальным изобретением Стравинского. Напротив, очевидна их укорененность в первичных формах музыкального мышления. Однако несомненно индивидуальный характер носят формы их сочетания и проявления, сообщаемые музыке Стравинского неповторимый, узнаваемый в малейшем фрагменте облик.

Само соотношение повторности и вариантности в музыке Стравинского в свою очередь непостоянно, вариативно: оно зависит от конкретных художественных задач и, кроме того, подвержено эволюционным изменениям. В неоклассический период, когда Стравинский, по его собственным словам, «пытался открыть мелос, независимый от фольклора» (*Диалоги*, 187), в медленных фрагментах его сочинений появляется на первый взгляд совершенно новый тип «длинной мелодии» — как, например, в Апофеозе балета *Аполлон Мусaget* (упомянутое замечание Стравинского относится именно к этому сочинению):

10

Largo e tranquillo ♩=54

«Аполлон Мусaget»

97

V-ni I

mf ben cantabile

a b A A1 A2 c

98 *sul. G*

a c1 A poco a poco cresc. A1 c2 A3

411 **Adagio** ♩ = 112 412 413 414

Violino solo
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

marc. espress. mf
marc. espress. div.
arco mp ma marc. tutti arco
pizz p
poco sf

415 416 417 418

V-no solo
V-la sola
V-c
C-b

pizz 3 arco
mf marc. espress. 5 solo
mf poco sf p sub. mf
arco

419 420 421 422

V-no solo
V-le
V-c

poco sf poco ritard. accelerando a tempo
legato p
p

Кантиленная линия общим диапазоном в две октавы, степенная и плавная, кажется на слух почти лишенной элементов внутренней повторности. Однако структурная основа этой «белой» диатонической мелодики принципиально та же, что в ранних сочинениях: вариантная повторность малообъемных ячеек, но со значительным перевесом вариантности над повторностью, тем более остигатностью — примерно как в григорианике или знаменном распеве, с которыми мелодия Апофеоза типологически сходна. (Подробности мелодического продвижения в теме показаны в примере скобками.)

Подобный «plain chant» можно встретить и в другой медленной музыке, как, например, в *Pas de deux* из *Орфей*, где в ритмически выровненной мелодической линии из опорного трихорда возникают мелодические «побеги» с гетерофонными ответвлениями контрапунктирующего голоса:

11

«Орфей»

101 *Andante sostenuto* ♩ = 66

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

102

V-ni I
V-ni II
V-le
V.c.
C.-b.

103

V-ni I
V-ni II
V-le
V.c.
C.-b.

Но вариантная повторность в неоклассических произведениях не сводится к одному этому типу. Так, в медленной части *Концерта для фортепиано, духовых, контрабасов и литавр* она принимает вид изложения по типу «ядро — развертывание», где мотивы-опевания простейшего рисунка «щепляются» друг за друга, как и в предыдущих случаях, образуя слитную мелодическую линию:

12

Концерт для фортепиано и духовых

Larghissimo (♩=84)

mf

A (ядро) a1 a2

B (развертывание)

«Динамическая» разновидность вариантной повторности продолжает существовать и в неоклассических опусах, иногда в очень похожем на ранние сочинения виде. Один из таких примеров — *Pas d'action* «Вакханки набрасываются на Орфея», кульминационная сцена балета, где внезапно словно прорывается стихийная мощь времен *Весны священной*. «Ударный» мотив-аккорд служит импульсом тематического продвижения в судорожно синкопированных, резко акцентированных фразах, словно подхлестываемых взмахами бича (см. пример 13).

Но если отвлечься от характера темы и представить ее в виде мелодического «скелета», то обнаружится принципиальное ее сходство с мелодическим развитием в *Pas de deux* (см. пример 11), тем более что в обеих темах полностью совпадает начальная кварта с малосекундовой «раскачкой». Динамизм музыки *Pas d'action* находится в прямой зависимости от остинатных повторений-«вдалбливаний»: чем выше степень остинатности, тем импульсивнее звучит музыка (ср. с предыдущими примерами, где остинатность была сведена почти к нулю, в пользу «незаметного» вариантного обновления). Специфический характер остинатности сам композитор определял как «статичу — антиразвитие», добавляя, что «мы иногда нуждаемся в чем-то противоположном развитию» (*Диалоги*, 233). Однако афоризм Стравинского требует некоторого комментария, ибо то, что является в его музыке развитием, как раз и осуществляется в первую очередь посредством остинатности. Другой вопрос, что развитие у него совсем иное, чем в музыке классикоромантической традиции, которую Стравинский, по-видимому, и имеет здесь в виду, противопоставляя ей собственный опыт.

Важную роль остинатности как средства развития доказывают ее формообразующие функции. В малом масштабе на ее основе складывается новый тип формы — мотивно-ритмические вариации, которые можно обнаружить чаще всего в составе более крупной формы, иногда — в виде самостоятельной структуры⁴. Примерами первого рода могут служить вышеупомянутая сцена с вакханками из *Орфея*, первый хор *Царя Эдипа*,

⁴ В. Холопова описывает рефрен «Великой священной пляски» как «серию ритмических вариаций на короткую местную тему» (*Холопова*, 212).

125 **Vivace** $\text{♩} = 152$

Timpani

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

126

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

вступление к *Байке про Лису*, «Скрипка солдата», второго — Prelude в *Requiem canticles*, «Выплясывание земли» из *Весны священной*. Но граница между этими двумя видами условна, поскольку не наблюдается разницы в методах формообразования. Приведем в схематизированном виде первый раздел «Шествия» из *Байки*, самостоятельность которого подтверждается повторением *da capo*:

14

♩ = 126 *a* *al* *c* «Байка про лису»
sempre ff e marcatissimo *b* *bl*

каданс VIII

звучоряд:

Восемь мотивно-ритмических вариаций основаны на разнообразных контаминациях неизменных мотивов и фраз, в полном комплекте собранных лишь в первом варианте и конспективно суммированных (в обратном порядке) в кадансовой фразе. Вариантность лежит в основе и способа изложения раздела, с его гетерофонно-«неправильными» дублировками, порой напоминающими о технике рогового оркестра. Интересно, что середина «Шествия» опирается тоже на остинатный принцип, но тут это не вариативное, а «настоящее» остинато: в каждом из голосов в неизменном виде прокручивается одна и та же фраза-попевка, и лишь в пятом колене инерция ломается. Следовательно, контраст крайних разделов и середины простой трехчастной формы осуществляется в том числе и различной интерпретацией одной и той же конструктивной идеи — вещь безусловно новая, но «прячущаяся» за обычными методами контрастирования — тематическим, фактурно-регистровым, тембровым.

Как показывают примеры, форма мотивных вариаций сохраняет свое значение и позднее, но, в согласии с собственной природой, она склонна к видоизменениям, иногда весьма радикальным. В основном они направлены в сторону мелодического обогащения остинатно повторяемого мотива: здесь уже не контаминирование, как в *Байке*, а мелодическое продвижение в цепи вариантов. Один из впечатляющих примеров — первая

Танцевальная ария Орфея, точнее, ее «джазовый» основной раздел, особенно изысканный в репризном проведении:

«Орфей»

15

24

Fl. I *leggiere mf* a2

Fl. II *leggiere mf* a2

Cl. I

V-no solo a4 b b1 b2

V-ni II a4 a5 a

V-le

C-b. (b) (b)

25 solo (col V-no solo)

Fl. I a

Fl. II *mf*

Cl. I

V-no solo 2 (V) a b b2 b3

V-ni II

V-le

V-c arco

C-b.

26

Fl. I
Fl. II
V-no solo
V-ni I
V-ni II
V-la
V-c
C-b.

a (инверсия)
b1
a3
a4
a2(ракоход)
a (инверсия)
pizz.



27

Fl. I
Fl. II
Cl. I
V-no solo
V-ni I
V-ni II
V-la
V-c
C-b.

marcato
marcato
con sord.
arco
attaca

Мелодия солирующей скрипки, к которой вскоре присоединяются две флейты, ветвь от синкопированного полутонового мотива вариантными звеньями, в той или иной степени сохраняющими ключевую для Арии фигуру опевания. Появляющиеся производные мотивы в дальнейшем движении мелодии частично эмансипируются и в основной скрипичной теме, и в контрапунктах двух флейт, тоже вариантных. Начинаясь в ц. 24 как точная имитация, флейтовые линии тут же соскальзывают в гетерофонию и, местами, в аккордовую фигурацию — переход одного типа в другой практически незаметен. Кроме того, от ц. 25 первая флейта оказывается «двойником» скрипки, дублируя ее линию в терцию, однако и эта функция неустойчива, ибо точное дублирование быстро превращается в ту же гетерофонную вариативность, на основе тех же ключевых для Арии мотивов. Детали этой поистине ювелирной мелодической работы показаны в примере 15; лишнее заметить, что Стравинский, как свидетельствуют эскизы, довольно долго трудился над темой Арии⁵.

В двух последних фрагментах, равно как и во многих других аналогичных случаях, особенно отчетливо видно действие техники интервальных структур, ранее уже упомянутой. В разные периоды творчества Стравинского эта постоянная для него техника имеет различное интонационное наполнение: она оказалась одинаково пригодной и для русской попевочности, и для барочных формул-символов и общих форм движения, и для серийных сегментов. Во всех случаях Стравинский выявляет структурный архетип, чистую музыкальную конструкцию, скрывающуюся под стилистически конкретным «одеянием». В крупных формах техника интервальных структур служит основой интонационных связей, объединяющих тематизм циклических композиций. Такую роль играет, например, структура из двух малых терций на расстоянии малой секунды в *Симфонии псалмов*, о чем упоминает сам композитор, или большая секунда в *Концерте для двух фортепиано*, чей путь в цикле прослеживается от вступления и главной партии первой части до темы финальной фуги:

16

Концерт для двух фортепиано

a

Con moto $\text{♩} = 108$

Piano I

meno f *ma p*

Piano II

Con moto $\text{♩} = 108$

mp

sempre détaché

cantabile

⁵ См. об этом в главе «Заметки о творческом процессе».

б

пiano I

пiano II

в

пiano I

пiano II

г

тема [начало]

В малых масштабах техника интервальных структур особенно заметно способствует тематической концентрации, лаконизму высказывания — одному из важнейших свойств стиля Стравинского, сформировавшемуся в русских «попевочных» сочинениях. Один из выразительных примеров подобного рода — первая из *Трех пьес для струнного квартета*, где в каждом из голосов имеется самостоятельная интервальная структура разного веса и значимости: квартовая попевка первой скрипки, сопровождающий контрапункт виолончели и вторгающийся контрапункт второй скрипки; наконец, фактурно расчлененная педаль альты (см. пример 17).

Наиболее контрастны по звуковому составу квартовые попевки скрипок, отстоящие на тритон и не имеющие общих звуков; при этом границы звукоряда очерчены педалью малой ноты *cis - d* в начале и в конце («каданс»). Звукоряд представляет собой девятиступенное образование на основе гаммы тон-полутона: *cis - dis - e - fis - g - a - h - c - d*. Из этого девятизвучия выкросены интервальные структуры голосов, остигательно вращающихся с вариантными изменениями, различающимися по степени интенсивности в каждой из линий. В основном мелодическом голосе имеется четыре одинаковых строфы (пятая только начата), в каждой из которых по три варианта разной длины и рисунка.

) *Glissez avec toute la longueur de l'archet*
sur le sol jusqu'à la fin mf (v)

mf *uiz.*

mf *sp subito*

p (sul Re)

pizz. sempre mf

f p f p f p

talon talon

sur le sol du talon *excessivement sec* *sempre simile*

sempre simile *talon*



talon

talon

III

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical piece. It features five staves: a top staff with a treble clef and a 'talon' marking above the first measure; a second staff with a treble clef and various articulation marks (accents and slurs) above the notes; a third and fourth staff with grand staves (treble and bass clefs) containing sustained chords; and a bottom staff with a bass clef and a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.



talon

III

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The notation continues with similar patterns to the first system, including the 'talon' marking in the top staff and the rhythmic accompaniment in the bottom staff. The grand staves continue to hold sustained chords. The key signature and time signature remain consistent.



talon

talon

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It follows the same structural layout as the previous systems, with five staves and consistent notation. The 'talon' markings appear above the first and fifth measures of the top staff. The piece concludes with a final measure in the bottom staff.

IV

5

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a piano accompaniment line. The third and fourth staves are grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The word "talon" is written above the first staff in the fourth measure. There are dynamic markings "v" and "v v v" in the second staff.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a piano accompaniment line. The third and fourth staves are grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The word "talon" is written above the first staff in the first and third measures. There are dynamic markings "v" and "v v" in the second staff.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a piano accompaniment line. The third and fourth staves are grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The word "sans ralentir (без замедления)" is written above the first staff in the fifth measure. There are dynamic markings "v", "pizz.", and "mf" in the second staff.

Вторгающийся контрапункт (одинарный и двойной мотивы) появляется через неравные промежутки (в четвертях интервалы вступлений дают следующую схему: 8 8 7 6 9 6 9 7). «Истинный» остинатный рисунок пьесы сосредоточен в неизменно повторяющихся басовом и педальном голосах, тоже асимметричных (3+3+2), но регулярно-асимметричных, которые и представляют собой стержень пьесы, движущейся по кругу: ее конец можно гипотетически перевести в начало без малейшего структурного нарушения.

Другой пример по характеру музыки не имеет ничего общего с квартетной пьесой, однако техника интервальных структур здесь принципиально та же. Речь идет о *Pas d'action* из *Орфея* («Фурии возвращают Орфею Эвридику»), во вступительном разделе которого обыгрывается двузвучная структура *a - f* с вариантными и вспомогательными звуками:

18

«Орфей»

92 *Andantino leggiadro* $\text{♩} = 104$ 93

Flauti I. II

Clarinetti I. II (B)

Timpani

Arpa

Violino I

Violino II

Violenze

Violoncelli

Contrabassi

Fl. I

Cl. I

V. ni I

V. ni II

V. le

V. c.

Собственно, это почти серийная, точнее, микросерийная по степени мотивного лаконизма структура, весьма напоминающая будущие образцы додекафонии Стравинского, с их остинатным вращением микроячеек. Та же техника интервальных структур действует, например, в двойном Pas de quatre из *Агона* — 12-звучная серия «собирается» в процессе мотивной прогрессии:

19

«Агон»

Техника интервальных структур в конечном счете и привела Стравинского к додекафонии. Однако вопрос можно поставить и иначе, представив серийность как один из вариантов техники интервальных структур, более широкой по своим возможностям и радиусу действия. Она обнаруживается и в музыке так называемой свободной атональности, особенно у Веберна, где интервальные структуры (Gerüstintervall, «интервал-остов», по определению *Kolneder 'a*) играют определяющую роль, как и у Стравинского. В этом отношении Стравинский и его признанные антиподы нововенцы действовали в некоем общем пространстве, где объективные законы музыкальной эволюции господствуют над частностями эстетических расхождений. Общими оказались и последствия техники интервальных структур для некоторых аспектов формообразования. Например, сжатие форм до степени афористического лаконизма, определяющее для стиля Веберна, как видно, проявилось и в творчестве Стравинского. Что касается целостной концепции формы, условно говоря, ее философии, то, при всем несходстве в этом пункте Стравинского и того же Веберна, следует иметь в виду, что сам принцип серийности, взятый в аспекте формообразования, представляет собой разновидность идеи вариаций — в сущности,

типологически родственной стилю Стравинского. Другой вопрос, что конкретное осуществление этой идеи принципиально разделяет обоих композиторов.

Мотивно-ритмические вариации на остигатной основе относятся к роду «бесконечных», по природе разомкнутых форм, поскольку сам принцип варьирования не обладает импульсом завершения. Закругление вариантной формы возможно либо простым ее прекращением — внезапным обрывом, как в первой квартетной пьесе, либо замедлением и остановкой — или же переключением на иной материал и способ изложения, снимающий инерцию варьирования.

Поэтому завершение формы в музыке Стравинского часто оказывается ее прекращением, остановкой, как в *Весне священной*, последние такты которой неслучайно вызвали сомнения у автора (существует версия, что заключительный аккорд в басу появился по совету Рахманинова). С природой формы связаны и систематически появляющиеся в партитурах Стравинского запятые, имеющие не только фразировочное, но и подчас структурное значение. Запятые подчеркивают составной характер формы, ее монтажную сущность. Дело здесь не только в вариантных повторениях как таковых, поскольку, например, шёнберговская «развивающая вариация» тоже зиждется на подобном принципе, имеющем в музыке универсальный смысл. Вариантные звенья у Стравинского подаются как самодовлеющий структурный компонент, а не как первичная основа, подлежащая переосмыслению и преодолению в форме-процессе.

Целостная концепция формы складывается, как известно, в результате взаимодействия всех составляющих музыкального целого; в классико-романтических структурных типах здесь первенствуют закономерности гармонии. Очевидно, что в музыке Стравинского первичная иерархия нарушается, поскольку определяющую роль в форме начинает играть ритм и свободно-метрическая мотивная вариантность. Гармоническая вертикаль в этих условиях отступает на второй план, тем более что по характеру она значительно отличается от классической функциональности.

В основе звукообразной организации в музыке Стравинского лежит принцип модальности. Малообъемные мелодические структуры — попевок или аналогичные им образования — играют роль фундамента его музыкального языка. Такие малые ладовые структуры по природе диатоничны, однако диатоникой здесь дело не исчерпывается. Не менее существенны ладовые структуры на основе гаммы тон-полутон и целотоновой⁶, унаследованные, как и диатоническая попевочность, от учителя Стравинского, Римского-Корсакова. Но если у Римского-Корсакова гамма тон-полутон всегда четко структурирована и, что особенно существенно, обособлена от диатоники, ибо служит специфическим выразительным целям, и ее употребление, как правило, программно обусловлено, то у Стравинского тон-полутоновые образования отличаются значительной мобильностью, они тесно контактируют с диатоникой и нередко возникают как сумма малообъемных попевок (например, в первой из *Трех пьес для струнного квартета*; см. пример 17). Синтез «искусственных» тон-полутоновых структур и фольклорной диатоники был достигнут Стравинским в *Весне священной*. До этого, в *Жар-птице* и *Петрушке* они существовали традиционно сепаратно, обусловленные сюжетом и драматургией: «корсаковским» противопоставлением фольклорного и фантастического в первом балете, интерьера и экстерьера во втором. В *Весне священной*, где подобные идеи утрачивают силу, но,

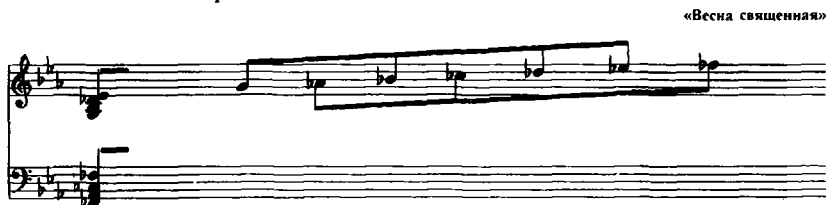
⁶ В зарубежном музыковедении принят термин «октадоника» (впервые см.: Berger).

разумеется, не только поэтому, размежевание диатонических и «искусственных» ладообразований уступает место их примирению в рамках единой звуковысотной системы. Однако в подавляющем большинстве случаев присутствие тон-полутоновой структуры устанавливается ретроспективно, аналитическим путем, в самой же музыкальной ткани они как таковые не прослушиваются, замаскированные иными по звучанию элементами. То есть тон-полутоновый лад приобретает у Стравинского подчеркнуто конструктивное значение, которого он не имел ни у Римского-Корсакова, ни у других предшественников — там на первом плане были его колористические возможности и поэтому он звучал обособленно, легко опознаваемый на слух.

У Стравинского же тон-полутоновая структура, как правило, суммирует высотные элементы, резко контрастные по составу и фактурно подчеркнуто артикулированные. Разнородность вертикали провоцировала ее истолкование как политональной и полифункциональной, что отражало в большей степени фактурный аспект гармонии, нежели ее сущность. Следующий пример из *Весны священной* достаточно показателен (см. пример 20 и схему к нему).

Диатоника мелодической линии (дорийский *a* или миксолидийский *D*) противопоставлена педальному фону двух видов: неподвижному и фигурированному, с противоречащими опорами *c* и *fis*. На самом деле истинной звуковысотной основой фрагмента является тон-полутоновая структура от *c* (см. схему). Аналогичным образом вписывается в тон-полутоновый звукоряд (правда, с двумя целыми тонами подряд) внешне полифункциональный «главный аккорд» балета:

21



В обоих случаях тон-полутоновый звукоряд — «фригийского» наклонения, то есть начинающийся с полутона; другой вариант, «эолийский», можно наблюдать в конце «Игры двух городов», при вступлении темы Старейшего-Мудрейшего (звукоряд составлен из трех трихордов, разделенных полутонами; см. пример 22).

«Эолийский» тон-полутоновый звукоряд, вписанный в интервал большой септимы или уменьшенной октавы — один из возможных источников октавных «перечений», например, двутерцовых аккордов, звучаний очень характерных для музыки Стравинского. Другим их прототипом могли быть «фальшивые» октавы обиходного лада.

Тон-полутоновый и родственный ему целотоновый звукоряды сохраняют ведущее значение и в тех случаях, когда горизонталь и вертикаль в силу своей разветвленности тяготеют к формированию полной хроматической двенадцатиступенности. Последняя возникает на той же основе, что и звукоряд тон-полутонов, то есть в результате сочетания различных модальных, главным образом диатонических элементов, и — так же, как он — остается для слуха «за кадром», тем вернее выполняя свою роль объединяющей конструкции. Так построен, например, финал первой части *Весны священной* — «Выплясывание земли». Пьеса, даже в *Весне священной* выделяющаяся уровнем динамизма, представляет собой вариации на *basso ostinato*: вначале на целотоновый трихорд, а начиная со среднего раздела и до конца — на полную целотоновую гамму от *c*. Верхний аккордово-

37 Presto $\text{♩} = 122$

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl. picc. (D)
 I. II 22
 I. II 22
f
f
f marcato
sim.

Cor.
 Tr. ba picc. (D)
 Tr. ba (C)
 Timp. gr.
 Gr. c.
 I. II
 III. IV *f*
 V. VI VII
 VIII *f*
f
so
f
f
poco sf

37 Presto $\text{♩} = 122$

Archi
non div.
non div.
non div.
sf
f
f
f

звукоряд

The sound pattern is a melodic line starting on G4, moving stepwise to E5. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter).

65

Flc.

Fl.

Fl. c-a. (G)

Ob.

C. ingl.

Cl. pigo. (D)

Cl. (B)

Cor.

tenori (B)

Tuba

Bass

Gr. c.

65

65

non div.

Tr.+Tuba остальные голоса суммарный звукоряд

мелодический слой имеет отчетливую окраску лидийского мажора, сначала *C*, затем *D* (как бы дважды лидийский лад). С басовым остинато его связывают пять общих звуков из восьми, еще три тона добавляет попевка-репетиция валторн. Все вместе составляет почти полную хроматическую гамму — два полутоновых пентакорда, разделенные целым тоном. Оставшиеся два звука становятся основой дальнейшего процесса ладообразования, который начинается также в среднем разделе. Это два тон-полутоновых пентакорда на расстоянии малой секунды — своеобразная вариантная реплика на первый суммарный звукоряд. Изящество ладового решения предсказывает в буйном «Выплясывании земли» будущую технику Стравинского. Основной звуковысотный материал пьесы с поясняющей схемой приведен в примере:

23

«Весна священная»

Prestissimo $\text{♩} = 168$

сокращенное изложение

75] corni

78] archi etc.

звукоряды: Бас: Аккордово-мелодический слой:

валторны: суммарный звукоряд 1й:

от 75] к 78] собирается постепенно

tromba V-ni II V-ni II

→ суммарный звукоряд 2й:

V-ni I

Все это становится возможным потому, что в музыке Стравинского гамма тон-полутона, равно как и целотоновая, — не «искусственный» звукоряд, а комплекс живых ладоинтонационных процессов, сохраняющих связь со своей почвой — диатоническими малообъемными попевками. Тот факт, что Стравинский сумел синтезировать столь разнородные истоки, свидетельствует об универсальной широте его ладогармонического мышления — достоинство, не часто отмечаемое в его стиле.

В неоклассический период гамма тон-полутона вместе со своим целотоновым вариантом не исчезает, хотя ее роль заметно корректируется — преобладающее значение здесь имеет мажорно-минорная диатоника, правда, тоже с сильным «модальным» акцентом. Один из впечатляющих примеров тон-полутоновой организации можно видеть в первой части *Симфонии псалмов*: «фригийский» вариант звукоряда дает фригийскую же, без кавычек, окраску основной темы, а фигурирование его звуков образует интервальную структуру из малых терций — лейтинтонационный каркас сочинения:

24

Симфония псалмов

Ob.
C. ingl.

Fag.

Coro

А. *mf cant.*

Е - - хав - - ди

звукоряд:

Рецидивы тон-полутоновых структур можно встретить и на пороге додекафонного периода, в балете *Агон*: таков «Простой бранль», с его серией из эолийских тетракордов, тоже дающих в сумме вариант гаммы тон-полутона, части которой соединены как бы уступами (см. пример 25).

Возвращаясь к неоклассическим композициям, отметим, что модальная «индифферентность» к функциональным тяготениям становится в них важным средством вариации на стиль, вплоть до полного внутреннего переосмысления модели. Подводное течение модальности в конце концов размывает фундамент одного из самых классически благополучных сочинений Стравинского — балета *Аполлон Мусагет*. Обрамляющая его тема рождения Аполлона (она звучит дважды в Прологе и затем в коде Апофеоза) внешне выдержана в традиционном мажоре, вначале со стандартным отклонением в субдоминантовую тональность через побочную доминанту. Но затем тема начинает «топтаться» на месте, перебирая побочные ступени и избегая всего, что могло бы напомнить кадансовую формулу функционального типа. Кадансовое завершение, наконец наступающее, имеет модальный, то есть мелодический характер, причем в басовой линии, определяющей для каданса, просматривается тон-полутоновая последовательность, остальные же

25

278 279 280

$\text{♩} = 84$

I
Trombe (C)

con f ma marcato

II

281 282

голоса представляют собой остинатную гармоническую фигурацию, исчерпывающуюся в повторениях — излюбленный тип «антиразвития» в музыке Стравинского (см. пример 26).

Но настоящая драматическая трансформация, хотя опять-таки полускрытая, «закадровая», ждет тему Аполлона в Апофеозе. D-dur, устанавливающийся в начале его коды, опять с субдоминантовыми отклонениями, затем в верхнем голосе мелодически соскальзывает на опору нижней медианты; остинатные линии прочих голосов, включая бас, распределяются пополам: нижний голос тяготеет к опоре *d*, средние — к *h*, однако и они избегают кадансовой определенности. Завершающим аккордом оказывается трезвучие *h-moll*, но оно воспринимается не как традиционная диатоника, а как *finalis* модальной системы:

27

Largo e tranquillo $\text{♩} = 54$

«Аполлон Мусaget»

V-ni

II

V-le

I

V-c.

II

C-b

p

p

p

p

p

p

sempre non div.

99

100

crescendo

ben marcato | *crescendo*

This system contains measures 100, 101, and 102. It features a complex orchestral texture with multiple staves. The music is marked with a *crescendo* dynamic and includes the instruction *ben marcato* in the lower staves.

101

p

poco sfz poco sfz etc. sim.

poco poco sfz sfz etc. sim.

This system contains measures 101, 102, and 103. The music is marked with a *p* dynamic. The lower staves feature a rhythmic pattern with accents and dynamic markings: *poco sfz poco sfz etc. sim.* and *poco poco sfz sfz etc. sim.*

This system contains measures 103, 104, and 105. It continues the complex orchestral texture from the previous systems, with various instrumental parts and dynamic markings.

18

V-ni
V-le
V-c
C-b.

più largamente

più largamente

più largamente

V-ni
V-le
V-c
C-b.

19

V-ni
V-le
V-c
C-b.

senza dim.

senza dim.

Ладовая переменность в сочетании с тембровым мерцанием тремолирующих линий и остротой мотива, очерчивающего большую септиму, создает неповторимое ощущение иного, трагического пейзажа, вдруг ставшего различимым за классицистской идиллией. «И если истинно трагическая нота звучит где-либо в моей музыке, то в “Аполлоне”» (*Диалоги*, 188).

* * *

Модальная природа звуковысотной организации может навести на мысль о господстве в музыке Стравинского линии, горизонтали, имея в виду относительную вторичность вертикали, как во многих «линейных» стилях XX века. Однако при ближайшем рассмотрении это предположение не подтверждается. Модальная самостоятельность голосов, с точки зрения гармонии, оказывается, как правило, разновидностью фигурации (см. примеры 26, 27 из *Аполлона Мусагета*). Правда, эта фигурация практически всегда имеет индивидуальный рисунок и в целом, даже когда опирается на общие формы движения, тяготеет к тематическому значению. Другой вариант реализации модальности представляет гетерофония — «разноречие» основной линии и ее вариантов, тоже очень типичный вид письма у Стравинского. При этом граница между развитой гетерофонией и разнотемной (контрастной) полифонией зыбка, особенно в случаях функциональной переменности голосов, у Стравинского довольно частой. Что касается «настоящей» имитационной полифонии, то в раннем творчестве ее нет совсем, зато в неоклассический период появляются такие немногочисленные, но выдающиеся образцы, как fuga из *Симфонии псалмов*, где есть и классическое удержанное противосложение, и мастерские контрапункты двух тем fugи, и симфоническое по масштабам разработывание инструментального тематизма. Другим ярким примером полифонического мастерства может служить fuga *Концерта для двух фортепиано*, где в заключении использована инверсионная форма темы, интонационно тщательно подготовленной в предыдущих частях цикла. В неоклассические времена встречается и более скромный вариант — фугато, как в финале *Симфонии в трех движениях* (Стравинский называет этот раздел фугой) или в заключительном номере *Орфея*, где строфы песни Аполлона, возносимой к небесам во славу певца, представляют собой имитационные блоки вполне строгостильного характера, в то время как ритурнели арфы изображают игру на лире.

Настоящий расцвет переживают имитационные формы в позднем творчестве Стравинского. Собственно, говорить в первую очередь следует о форме канона, стимулированной обращением композитора к серийному методу. Начиная с ричеркаров *Кантаты* и *Траурных канонов памяти Дилана Томаса*, Стравинский интенсивно развивает приемы канонической полифонии на серийной основе, подчеркивая в них доклассические черты, свойственные строгому стилю. Поздние обработки Баха и Дезюальдо также связаны с полифоническими формами; правда, в *Хоральных вариациях* баховская полифония нередко превращается в типичную для Стравинского гетерофонию, по-прежнему сохраняющую свои позиции⁷.

В целом проистекающая из гармонического слышания вертикаль у Стравинского продолжает играть очень существенную, основополагающую роль, и стоит с полной серьезностью отнестись к свидетельству Эрнеста Ансерме, запомнившего такие слова композитора: «Знаете, я очень внимателен к гармониям; горизонталями можно распорядиться как угодно, но вертикальные соединения — совсем иное дело. Они должны быть

⁷ Подробнее об этом см. в главе «Свое — чужое».

оправданы перед Богом» (*СтВ*, 332). В том же русле — сохранившиеся воспоминания об упорных поисках «правильного аккорда», единственно подходящего для данного случая.

Материальным выражением особого внимания композитора к вертикали стало, в частности, такое явление стиля Стравинского, как аккорды-конструкции. Речь идет о специфических вертикальных комплексах, выполняющих тематическую функцию и, судя по всему, сочинявшихся как тематизм, с установкой на индивидуальную неповторимость звучания. Наиболее заметны динамические варианты аккордов-конструкций, аккорды-«удары» или аккорды-«возгласы» — родимое пятно музыки Стравинского. Примеры многочисленны, некоторые самые известные можно назвать: аккорд «Поганого пляса» (*Жарптица*), аккорды «Весенних гаданий» и «Великой священной пляски», трезвучия e-moll и C-dur в первой и третьей частях *Симфонии псалмов*, motto *Скрипичного концерта*, трезвучие a-moll в первой части *Фортепианного концерта*, оно же (но другое) в сцене с вакханками в *Орфее*, «аккорд смерти» в Постлюдии *Заупокойных песнопений*. Добавим «блюзовые» аккорды *Черного концерта* и *Танго* в оркестровой версии. Нетрудно убедиться, что неповторимость, вещьность, «вкусность» звучания далеко не всегда зависят просто от звукового состава аккорда, ибо, например, минорное трезвучие само по себе, конечно, не может служить гарантией индивидуального звучания. Однако реальное фактурное, регистровое и тембровое осуществление способно сделать аккорд настолько «фирменным», что заимствование другими композиторами даже отдельных его черт (например, расположения в крайних регистрах с пустой серединой, как в *Симфонии псалмов*) слышится как прямой плагиат.

Зависимость свойств вертикали от темброфактурной, то есть вторичной сферы музыкального языка, как известно, стала одной из примет композиторского письма XX века, особенно его второй половины, когда идея фонизма приобрела универсальное значение. Однако Стравинский, имеющий дело с точными высотами, не склонен жертвовать качеством вертикали во имя колорита. Аккорды-конструкции служат не только интересам звучащего момента, но и более глубоким, широкомасштабным целям. Это относится и к их «ударной» разновидности, которой, однако, дело в данном случае не исчерпывается.

Аккорды-конструкции в музыке Стравинского представляют собой не только одномоментный выброс ритмической энергии и фонизма. Не менее существенна их конструктивная роль.

Один из самых простых случаев можно наблюдать в «Весенних гаданиях», где вслед за аккордовым остинато следует его фактурная разработка в виде цепи фигураций. Аккорд-конструкция, таким образом, оказывается в роли предмета вариантных преобразований, своего рода темы. Аналогичным способом разрабатываются и другие аккорды-конструкции, однако этот процесс нагляднее в тех случаях, когда аккорд представляет собой индивидуализированную гармоническую структуру, подобную семизвучию «Весенних гаданий». Но и трезвучие, в виде аккорда-конструкции, трактуется подобным же образом, что можно наблюдать и в *Фортепианном концерте*, и в сцене с вакханками, и в *Симфонии псалмов*, где общие формы движения имеют на самом деле тематическую, а не фоновую природу.

Аккорд-конструкция может существовать, однако, не в концентрированном, «ударном» виде, а в ином, фактурно более разреженном. Таков, например, «аккорд Петрушки», на котором построена вторая картина балета. Шестизвучие, представляющее собой неполный тон-полутоновый звукоряд, артикулируется разнообразными способами — как фанфарный мотив с «кривозеркальным» отражением, как мотив-возглас, как аккордовая «политональная» фигурация.

Более разветвленный и изысканно завуалированный вариант того же принципа представляет собой звуковысотная организация крайних частей *Симфонии en Ut*, особенно ее первого Allegro. Известная двойственность — можно даже сказать, двусмысленность высотной организации на слух воспринимается как колебание C-dur и e-moll, однако имеет основной специфический аккорд-конструкцию, представляющий собой двуцентровый комплекс $e - g - h - c$ в разных вариантах перестановок. Именно он, разрабатываемый согласно законам сонатного Allegro, то есть мотивным способом, определяет ход развития всей части. Подобно «аккорду Петрушки» или остинато «Весенних гаданий», дуладовый комплекс разбирается на составные элементы, каждый из которых живет в форме собственной жизнью. Неизменным остается одно — вариантная природа подобных преобразований, движущихся словно по кругу. Ведь «победить» не может ни C-dur, ни e-moll, поскольку оба они вместе составляют целостный организм аккорда-конструкции.

Аккорды-конструкции, в их комплексном значении, концентрируют важнейшую особенность стиля Стравинского, ранее показанную в аспекте мотивного развития и метроритма. Вариантные круги, в противовес процессуальному изменению, обнаруживаются также в звуковысотной организации, которая у Стравинского принципиально отлична от классической европейской, основанной на функциональном движении диалектического характера. Единый комплекс аккорда-конструкции может лишь вариативно расчленяться и вращаться в отдельных элементах — остинатный принцип и здесь играет важнейшую роль. Чуждая звуковысотной природе сонатности идея аккорда-конструкции тем не менее способна по-новому ее интерпретировать, вариативно освежить. Поэтому такие примеры сонатности Стравинского, как первые части *Симфонии en Ut* или *Симфонии в трех движениях*, — не ироническая дискредитация идеи формы и не сведение ее к абсурду, а в известном смысле новая ступень существования, демонстрирующая ее универсальные возможности.

Разнообразие аккордов-конструкций, как видно из примеров, достигается главным образом фактурными средствами. Тип письма — вообще важнейшая категория музыки Стравинского, во многом определяющая ее стилистику и заметная не менее чем нерегулярный ритм.

Нетрудно предположить, что принцип вариантности, генеральный для музыки Стравинского, окажется в центре и фактурных процессов. Типы письма в той же степени определяются основами стиля, что и мотивная техника или принцип аккорда-конструкции. В типологии фактуры в музыке Стравинского подобное определяющее значение имеет идея самодвижения звуковой материи, гетерофонной свободы разноречивых сущностей. Ее корни — в искусстве стиля модерн, с его культивированием природных форм и процессов органического роста, ее архетипическая модель — знаменитое Вступление к *Весне священной*⁸.

Главным полем действия Вступления является сфера письма, фактуры, ибо основная конструктивная идея его яркой крещендирующей формы (термин В. Холоповой) заключена в воссоздании процесса стихийного роста, физического накопления звуков пробуждающейся природы — человеческих наигрышей, птичьих рулад и посвистов, урчания, сопенья, перекиривания и всех возможных и невозможных голосов земных тварей, бега-

⁸ «Я хотел, чтобы Вступление передавало пробуждение весны, цапанье, грызню, возню птиц и зверей» (*Диалоги*, 149).

ющих, ползающих и летающих. Имитация стихии настолько точна и исчерпывающа, что Вступление можно гипотетически представить как алеаторическую форму — пусть даже и ограниченно алеаторическую, то есть такую, где выписаны реплики, но точно не фиксированы моменты их вступления. Процесс, развертывающийся между начальным solo фагота и кульминационным реальным 16-голосием, ни в коей мере не прямолинеен (в этом существенное отличие Вступления от будущих темброфактурных форм), в нем есть свои сгущения и разрежения, подъемы и спады, обусловленные, в частности, мелодической неравноценностью вступающих голосов. Способ существования отдельного голоса зависит от того, насколько он развит: самые сложные, начиная от корифея-фагота, удастаиваются мотивного варьирования, простейшие — лишь остигатного повторения неизменного оборота. При всем разнообразии реплик все они принадлежат одной и той же сфере «первичного» интонирования, будь то кварто-секундовые попежки или хроматически нерасчлененные «ползанья» домелодического звукоизвлечения. Все вместе можно охарактеризовать как апофеоз гетерофонного письма, естественное, ничем не стесненное существование живой фактуры.

Формы, по размаху и стихийной силе подобной Вступлению, в творчестве Стравинского позднее не встречается. Есть ее варианты — например, в финальной части *Свадебки* «Красный стол» можно видеть ее потомка, хотя идея реализована несколько иначе. Структура целого, более масштабная и разветвленная, представляет собой рондо с переходящим рефреном, где мозаика материала более выражена по горизонтали, нежели по вертикали. Но и здесь встречаются эпизоды высокой гетерофонной насыщенности, например в ц. 93, где одновременно звучат у голосов два рефрена («Ягода» и «Летала гусыня») и возглас «улюлю», а у инструментов — мотив будущих «звонков» и басовый контрапункт. Это тематическое сгущение возникает совершенно естественным путем, на фоне общей «разноголосицы», то есть гетерофонии, присущей письму финала в целом.

Если добавить сюда, наряду с потомком, еще и предшественника Вступления к *Весне священной* — начало *Петрушки* (до поднятия специального занавеса), то картина окончательно прояснится: гетерофонное накопление голосов ассоциировалось у Стравинского со специальными художественными задачами, с определенным типом программной образности. Сам же принцип гетерофонной свободы голосов, пусть и не столь многочисленных, сделался в его музыке универсальным.

Дополнительные стимулы к укреплению гетерофонии были созданы идеей концертирования, возникшей также в ранний период. Кроме *Петрушки* с его известным происхождением от концертштюка, концертирование лежит в основе того же Вступления к *Весне священной*, если понимать его как род виртуозного самовыражения в доступном «первобытным» голосам и инструментам виде. Затем идея концертирования эмансипировалась от больших составов, став основой камерной музыки Стравинского. Здесь он оказался одним из первооткрывателей нового инструментального письма XX столетия, хотя и сам был, по-видимому, стимулирован такими его образцами, как «Лунный Пьеро» Шёнберга (1912).

Первой вершиной концертующего стиля Стравинского следует считать *Сказку о солдате* (1918), с ее изначальной установкой на виртуозность, которая выразилась уже в выборе инструментального ансамбля — одного из первых «сочиненных» составов в истории Новой музыки, столь богатой на них. Гетерофонное концертирование, разумеется, не единственный, но очень заметный тип письма в *Сказке*, возникающий на той же попевочной основе, что и предыдущие варианты гетерофонии. Примерами могут служить

«Скрипка солдата» и, в особенности, «Маленький концерт». В последнем трио кларнета, корнета и скрипки с самого начала разнотемно, но метрически едино, хотя инструменты и обмениваются мотивами; постепенно голоса начинают и метроритмически отклоняться друг от друга, усугубляя тематическую гетерофонию, но не превращая ее в полифонию, поскольку сильных средств ритмического контраста вроде синкопирования композитор здесь избегает. Преобладающим остается эффект вариантного «разрабатывания» единого звукового комплекса, все новые и новые повороты кристалла:

28

Сказка о солдате

Гетерофонное «разноголосие» как тип письма, однако, не обязательно связано с концертированием подобного рода — как уже говорилось, его возможности в музыке Стравинского шире. Следующий пример из первой части *Фортепианного концерта* демонстрирует сочетание в одновременности двух гетерофонных соединений, сопровождаемых фигурационным рисунком в среднем голосе (см. пример 29).

Данный фрагмент представляет собой тематическую гетерофонию; наряду с нею у Стравинского встречается также гетерофония на основе фигураций, общих форм движения, которые в его музыке почти никогда не бывают «общими» — как правило, они тем или иным способом индивидуализированы. Фигурационную гетерофонию в очень ярком виде можно найти в кульминационной зоне первой части *Симфонии псалмов* (ц. 12), где один и тот же рисунок представлен в двух ритмических вариантах (см. пример 7 и пояснения к нему).

Allegro

The musical score is presented in four systems. Each system contains two staves for the piano (treble and bass clefs) and two staves for the orchestra (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro'. The piano part begins with a dynamic marking 'm.d.' (mezzo-dolce) and a 'p' (piano) marking. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The orchestral part includes sustained chords and melodic lines. The score is numbered '10413' at the bottom center.

Гетерофонное письмо находит место и в поздних додекафонных сочинениях, как одно из проявлений принципа вариантности, подчиняющего додекафонную технику индивидуальным нормам стиля. Характерный пример заимствован из Интерлюдии *Заупокойных песнопений*:

140

Flanti grandi I

Flanti grandi II

Flanti grandi III

Flauto alto

Fag. I

Fag. II

Интерес в этом отношении представляет и Прелюдия. Четыре ее строфы, развертывающиеся на фоне несимметрично-остинатного репетиционного рисунка, дают постепенное увеличение количества сольных голосов от одного до четырех по следующей схеме остинатной прогрессии:

a a a
b b b
c c
d

В афористической Прелюдии слышится далекое эхо полевочной гетерофонии, тем более что додекафонная мелодика голосов, с ее внутренними остинатными «застреваниями» главным образом на больших секундах, явно родственна полевочным оборотам (особенно если мысленно заменить широкие интервалы их обращениями). Сходство усугубляется звукорядными особенностями мелодий: например, в мелодии *a* (V-по I) довольно ясно прослушивается ладовая структура из двух пентахордов, в характерном трионовом соотношении:

31

Requiem canticles

V-no I solo

звукоряд

Заметим, кстати, что интонационно фактурный эффект Прелюдии усилен тембровой однородностью — ее исполняют одни струнные, так же, как в предыдущем фрагменте из Интерлюдии действовали в основном флейты. Идея инструментальных «хоров», однородных и родственно-смешанных, находит свое завершение в Постлюдии с ее последним парадом колокольных звучаний.

Колокольные звучания сгруппированы здесь в два «хора». Первый из них составлен квартетом флейт (включая малую и альтовую), фортепиано и арфой, плюс длительный звук валторны, хотя и вступающий одновременно, но, по сути, обособленный от обоих «колоколов», подобно трубному гласу-вестнику. Второй «хор» — собственно колокольный перезвон челесты, трубчатых колоколов и вибратона⁹, контрастный выдержанному аккорду первого «хора». Тембровый результат Постлюдии оставляет впечатление аскетической праздничности — единственного, безошибочно найденного звучания. Высотный состав аккордов представляет собой вертикализацию обеих серий *Requiem canticles* с использованием техники ротационной транспозиции¹⁰, выработанной Стравинским в более ранних серийных сочинениях. На слух более всего ощущается вариативность фонически родственных аккордов, где звуковысотность превращена в дополнительную краску тембрового спектра.

Постлюдия наиболее концентрированно выражает неповторимость звукового облика *Заупокойных песнопений*, ибо «каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием» (*Диалоги*, 159). Замечание Стравинского, несомненно справедливое, хотя и ограниченное определенным историко-стилистическим диапазоном, безусловно может быть отнесено к его собственному творчеству. Опусы Стравинского запоминаются во многом именно «характерным звучанием». Первичным здесь является выбор исполнительского состава, как уже говорилось, со времен *Сказки о солдате* нередко отмеченного уникальной неповторимостью. Следуя хронологически, здесь можно вспомнить такие сочинения, как *Три стихотворения из японской лирики* (голос, две флейты, два кларнета, фортепиано и струнный квартет), *Колыбельные коты* (голос и три кларнета, тот же состав повторен в *Элегии Дж.Ф.К.*), *Кантата* (сопрано, тенор, женский хор, 2 флейты, 2 гобоя и виолончель), *Три песни из Шекспира* (меццо-сопрано, флейта, кларнет и альт), *Памяти Дилана Томаса* (тенор, струнный квартет и четыре тромбона), *Эпитафия* (флейта, кларнет, арфа — вариант состава шекспировских песен), *Introitus* (мужской хор, арфа, фортепиано, 2 тамтама, 2 литавры, альт, контрабас). Довольно длинный список, но его можно еще дополнить ставшими хрестоматийными ансамблями *Свадебки* и *Сказки о солдате*, оркестрами *Симфонии псалмов* и *Концерта для фортепиано, духовых и контрабасов*. Иногда внутри сравнительно традиционного оркестра возникает индивидуализирующая дифференциация, как, например, в *Мавре*, где солирующее трио двух скрипок и альты выступает на фоне обычных групп виолончелей и контрабасов. Также возможна «экспансия» чуждых инструментов в обычные составы: цимбал в малый оркестр *Байки* и в ансамбль *Регтайма*, мандолины, подражающей лютне, в большой оркестр *Агона*, саррюзофона и контральтового бугля (флюгельгорна) в также большой (но без фаготов и труб) состав *Threni*. Индивидуальные пристрастия Стравинского заметны и в более скромных, на первый взгляд, особенностях: например, в склонно-

⁹ В первый и в последний раз использованный здесь Стравинским. Другие примеры «единственности» — орган в *Canticum sacrum* и клавишин в *Похождениях повесы*.

¹⁰ См. о ней в главе «Заметки о творческом процессе».

сти к духовым инструментам — от дуэта труб (*Фанфара для нового театра*) и квартета валторн (*Подблюдные* в версии 1954 года) до ансамбля и целого оркестра (*Октет, Месса, Симфонии духовых, Эй, ухнем*), включая составы со значительным перевесом духовых, как в *Мавре, Симфонии псалмов* и первом варианте *Свадебки*. На этом фоне своего рода симметрию представляет исключение из состава струнных скрипок и альтов в *Симфонии псалмов*, скрипок и виолончелей — в *Canticum sacrum* и *Хоральных вариациях*.

Понятно, однако, что исполнительский состав, при всей его важности, — лишь начальная ступень, фундамент в создании темб्रोфактурного облика сочинения. Самое главное связано с конкретной трактовкой инструментов и их сочетаний как в аспекте колорита и выразительности, так и в конструктивном плане.

Тембровые амплуа инструментов в некоторых случаях переосмысливаются Стравинским настолько решительно, что можно говорить о новом образе, например, фортепиано — инструмента, используемого и в сольной, и в оркестровой роли. В оркестре фортепиано появляется уже в *Жар-птице*, затем в *Петрушке* и *Соловье*, но в первом и в третьем случаях оно введено скорее из соображений динамического усиления; в *Петрушке* же отчетливо выражена иная, сольно-концертирующая функция инструмента, нашедшая затем продолжение в партитурах *Симфонии в трех движениях* и отчасти *Симфонии псалмов*. В неоклассических сочинениях, впрочем, фортепиано редко включается Стравинским в состав оркестра. Кроме *Симфонии псалмов*, здесь можно назвать еще и партитуры *Царя Эдипа* и *Персефоны*, а также некоторых сочинений 40-х годов (*Скерцо à la Russe, Балетные сцены*). Зато фортепиано присутствует в оркестровке «Синей птицы» из «Спящей красавицы» Чайковского, причем в типичной для Стравинского роли остро ритмизованного баса, абсолютно не свойственной манере инструментовки Чайковского. В большинстве же оркестровых партитур 30–40-х годов фортепиано Стравинскому не понадобилось. Объяснение следует искать в стилистике опусов, поскольку почти все они, по сравнению с более свободными «фортепианными» партитурами, тесно связаны с инструментальным письмом моделей. В некоторых случаях можно говорить и о стилизованном составе (камерный концерт *Dumbarton Oaks, Похождения повесы*).

В поздний период, в отличие от неоклассического, фортепиано появляется почти во всех оркестровых сочинениях: в *Агоне, Threni, Проповеди, притче и молитве, Помпеи, Вариациях памяти Олдоса Хаксли* и, наконец, в *Requiem canticles*. Во всех случаях его присутствие — знак неповторимого инструментального звучания, которое в поздних опусах уже не ориентировано на некую модель, но сочинено подобно тематическому материалу.

Общеизвестно, что образ фортепиано Стравинского обусловлен слышанием его в первую очередь как ударного инструмента — это стало общей чертой стиля многих композиторов первой половины XX столетия (Бартока, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича и др.). Аккордовая мартеллатная фактура, заявленная еще в *Петрушке*, нашла блестящее продолжение в *Свадебке, Фортепианном концерте* и более поздних сочинениях. Новое восприятие фортепиано вызвало к жизни и новые тембровые сочетания, прежде всего с ударными, подчеркивающими «молоточковую» природу инструмента.

Но динамическое усиление — не единственная функция ударных в сочетании с фортепиано. Партитура *Свадебки*, исключительно фортепианно-ударная, демонстрирует разнообразие комбинаций не только динамических, но и тембровых, сонорных. Так, в самом начале мелодия в высоком регистре фортепиано, в сочетании с ксилофоном и тарелкой, ударяемой деревянной палочкой (плюс гипотетический «белый» звук вокаль-

ного solo), высветляется почти до нестерпимого блеска; в хоровом же припеве «чесу-почесу» фортепианный аккорд, поддержанный неопределенно разновысотными барабанами, приобретает в ударной силе, но несколько теряет в высотной отчетливости (что отвечает сонорике текста). Безусловно, обогащает обертоновый спектр фортепианного баса удвоение его литаврами — обычно это тематический голос (см. в ц. 11 «Как свекор ли батюшка» — одна из основных попевок первой картины). Однако литавры не всегда заняты дублированием фортепиано. В некоторых динамически напряженных моментах их партия эмансипируется высотно и ритмически: см., например, кульминационное «гуканье» перед дуэтом матерей в конце третьей картины (2 такта перед ц. 82) или начало четвертой картины (рефрен «Ягода с ягодой»).

Продолжая о литаврах, заметим, что, например, в *Фортепианном концерте* их роль тоже весьма интересна. Здесь они единственные представляют ударную группу, что вполне согласуется с их классическим применением в сочетании с трубами (венско-классический вариант) и тяжелой медью. В *Концерте*, с его духовым оркестром, получается как бы гипертрофия этого принципа, поскольку литавры усиливают также и другие инструменты, включая солирующее фортепиано. С другой же стороны, наблюдается полное отрицание этого классического принципа — в тех случаях, когда литавры эмансипируются от дублировок-усилений, выступая на равных с прочими инструментами. Так, в каденции второй части литавры включены в «гокетную» дублировку фортепианного баса, чередуясь с тубой и тромбонам:

32

Концерт для фортепиано с оркестром

Cadenza (poco rubato)

forte

Tr-ne Timp. Tr-ne

Tuba 7 C-b. pizz forte

Самостоятельный рисунок у них и в провозглашении основной темы. В финале же литавры (правда, как исключение) выполняют роль эпизодически самостоятельного голоса в педали:

33

Концерт для фортепиано с оркестром

Allegro $\text{♩} = 104$

Piano

etc. simile

Fag. sempre sf

Timp. C-b.

[партитура дана в сокращении]

Что касается солирующего фортепиано, то само его соединение с духовым оркестром, ранее неупотребительное, открывало новые разнообразные возможности, располагавшиеся между полюсами ударности и кантилены. Примером первого рода может служить начало *Allegro* первой части, с его подхлестывающим аккордом-«возгласом» (о типе этих аккордов речь шла выше). Двухзвучие фортепиано с октавным басом удвоено почти полным составом оркестра, но не сплошным туттийным аккордом, а как бы с форшлагом. Регистровый контраст мотива фортепиано артикулирован как контраст тембровый — свистящих флейт и пронзительного гобоя, с одной стороны, и грузных тромбонов и тубы, с другой; середина же занята блестяще-императивными трубами. В целом, благодаря слитности звучания, получается тембровый эффект «сверх-фортепиано»: солирующий инструмент не только динамически усилен, но и обогащен, «продолжен» в тембровом отношении.

Полюс кантилены представлен в медленной части *Концерта* (*Larghissimo*), которая в значительной степени построена на сопоставлениях тембров, а не на их смешениях, как в первой части. Особенно впечатляюще звучит после фортепианного *solo* медный хор с мелодией двух труб в унисон: один из первых случаев характерного для Стравинского переосмысления тембрового амплуа инструмента. Труба в кантиленной роли встречается у него и позднее; истоки подобной трактовки можно усмотреть, с одной стороны, у Скрябина, с другой — у Дебюсси и Равеля.

Третья тембровая краска в *Larghissimo* — группа деревянных, способная здесь к расчленению и к непосредственному контакту с фортепиано, как происходит, например, в среднем разделе (после каденции) очень по-русски звучащей меланхолической «рожденной» теме гобоя с фигурациями фортепиано и английского рожка. Сам же принцип сопоставления однородных по тембру инструментальных хоров (один из них — солирующее фортепиано) отсылает к доклассическим принципам оркестровки, стихийным путем проникшим в музыку Стравинского вместе с барочной моделью основной темы (впрочем, звучащей и совсем иными обертонами, например, равелевских медленных мелодий). Хоровой принцип сохранит свое значение и в более поздних партитурах Стравинского: в особых случаях, как в *Монументе Джезуальдо*, он применен в целях стилизации, в других вариантах подчеркнута ритуальное значение инструментальных хоров, как в *Симфониях духовых*, — идея, впервые реализованная в исчезнувшей *Погребальной песне на смерть Н.А. Римского-Корсакова*. Хоровые противопоставления инструментов генетически восходят к антифону, традиционному приему церковного пения, и в силу этого воспринимаются как рудимент сакрального, особенно при соответствующем характере музыкального материала. В *Симфониях духовых* это краткие мотивы-попевки и наигрыши в русском фольклорном духе — по словам композитора, «грандиозное песнопение», «подлинный плач духовых инструментов» (*СтрПубл*, 58)¹¹. В рукописи эпизоды *Симфоний* названы «славлениями».

В других случаях тембровая дифференциация становится средством артикуляции формы, как во второй части *Симфонии псалмов*, с ее контрастом двух фуг, инструментальной и вокальной.

Еще одна старинная оркестровая идея, унаследованная Стравинским, тоже связана с противопоставлением групп, но несколько иного рода: это принцип *concerto grosso*, кон-

¹¹ Аналогичная характеристика *Симфоний* дана в *Хронике*: «Это строгий обряд: он развивается короткими молитвенными напевами, которые исполняет то одна, то другая группа однородных инструментов» (с. 150–151).

траст soli — *girieni*. В музыку Стравинского он проник вместе с неоклассическими вариациями на стиль, точнее — с обработкой сочинений XVIII века в балете *Пульчинелла*, где композитор впервые вводит струнную группу *concertino*. Примерно через десятилетие аналогичная артикуляция струнных появляется в *Каприччио для фортепиано с оркестром*, ориентированном, впрочем, не на барочную или классицистскую, а на раннеромантическую модель — автор упоминает в связи с *Каприччио* «короля музыки» К.М. Вебера (*Хроника*, 228). Как облигатный элемент партитуры, дифференциация soli — *girieni* больше не появляется в произведениях Стравинского, сохраняясь, однако, как особенность письма, прежде всего в концертах для камерных оркестровых составов (*Dumbarton Oaks*, «Базельском» Концерте *in D* для струнного оркестра). Сопоставление солирующих голосов и оркестровой массы, идущее от *concerto grosso*, пересекается с более общей особенностью инструментального письма Стравинского, равно как и других композиторов XX столетия, в частности нововенской школы. Речь идет о камерной трактовке больших оркестровых составов, вначале эпизодической (как, например, у Малера), а затем преобладающей, вплоть до почти полного отсутствия туттийных моментов. У Стравинского подобная трактовка оркестра возникает довольно рано, в камерно-ансамблевом письме *Сказки о солдате* и других сочинений, но в полной мере она развертывается в поздний период на почве серийной техники. В балете *Агон* разнообразные варианты камерной оркестровки служат артикулирующим моментом; аналогичную роль в хореографии играют количество и состав участников. Настоящих *tutti* в партитуре балета нет совсем, зато по-новому остро действует постоянный принцип письма Стравинского — контраст звучаний по степени плотности, сложившийся в его музыке неоклассического периода, но не чуждый и более ранним произведениям. Динамический результат подобных сопоставлений напоминает о барочной террасообразной динамике, в противовес эффектам динамических и фактурных нарастаний, полностью чуждых стилю Стравинского. В *Агоне* заметной тенденцией инструментовки является стремление к индивидуализации составов номеров, вплоть до неповторимости отдельных из них (таковы, например, оба *Pas de trois*, составляющие сюиту старинных танцев). С другой стороны, в балете есть зона темброфактурной устойчивости — Прелюдия и Интерлюдия, выполняющие роль рефренов, в основном идентичные по материалу и тонко варьируемые в деталях изложения. Фирменным знаком рефренов служит неизменно повторяемая в конце деталь — тембровая модуляция контрабасовых флажолетов в терцовый мотив низких флейт — замечательная по тонкости находка, выделяющаяся даже на фоне виртуозной оркестровки *Агона*.

Другой образец позднего инструментального письма — *Вариации памяти Олдоса Хаксли для большого оркестра* (тройной состав без тубы с арфой и фортепиано). Вариационный принцип реализован здесь не только на уровне серийной структуры: гораздо непосредственнее он воспринимается в темброфактурном развитии. Опус Стравинского можно причислить к разряду строгих вариаций, как известно, опирающихся на орнаментальное (фактурное) варьирование. С этой точки зрения *Вариации* выглядят как темброфактурное разрабатывание целостной темы, в проведении которой звучат все основные группы и в согласии с классическими прототипами преобладает компактное аккордовое изложение (почти хоральное). Вариации же основаны на сопоставлении разных типов письма и выделении тех или иных тембров и их сочетаний. Например, в шестой вариации (тт. 73–85) использован излюбленный Стравинским принцип антифонных сопоставлений туттийных выдержанных аккордов с резко акцентированной атакой и острых стаккатоных реплик трио тромбон-корефеев. В следующей, седьмой вариации господствует слитное мелодическое письмо, в основном опирающееся на струнную группу. Но самым

ярким изобретением в пятиминутном сочинении оказываются вторая, четвертая и десятая вариации, построенные по одному и тому же принципу, но реализованному по-разному. Все они 12-голосны (серийная структура представляет собой 12 вариантов серии, включая ротационные транспозиции, в одновременности) и выдержаны в одной группе инструментов: в первом случае это 12 скрипок *divisi*, во втором — 10 альтов и 2 контрабаса, в третьем — все деревянные (11) плюс валторна. В результате получаются тембровые вариации на вариацию, своего рода дубли, как в старинной сюите. Письмо во всех трех случаях представляет собой серийную полифонию, дополненную полифонией ритмической. Поскольку ритмический рисунок каждого голоса самостоятелен, можно говорить об элементе тотального сериализма, намеком присутствующего и в тембровой сфере. На слух же все три вариации воспринимаются как настоящая гетерофония в духе прежнего письма Стравинского, как его «теневое», призрачное отражение — чувствуется, что это тот же слух и та же рука, которые создали 16-голосие Вступления к *Весне священной*¹².

34

Вариации памяти Олоса Хаксли
Reis 9-11

J. S. Op. 25

Rf 10-12

12 Vl. Bell.
10 Va.
2 Vcl.

Rlh
ditachi

Id 2-12

Igis
acc marc.

Rif 9-11

Rif

Ihis 8-6
ditachi

Rf 6-8
acc marc.

Pd

Rf 8-10

ld
with the whole bow

Rleis 7-9
pizz. sf for 2 d

Pg 9-7

25

¹² Пояснения относительно данной серийной структуры см. в главе «Заметки о творческом процессе».

12 71. 941
piano and piano

Pa 10-8

Id 4-2

Id 3-1

Rle 2-4

Rif 8-10

Ifis 11-9

Iais 2-12

Idis 9-7

Reis

Pe 11-9

Rlh 1-3

Не менее очевидны, однако, и различия, вызванные эволюционными изменениями стиля Стравинского. Прежде всего они касаются тематизма. В структурном отношении серийные ячейки безусловно сходны с попевками *Весны священной*: они кратки и фактурно определены, нередко модальны вплоть до диатоники; заметную роль в них играет внутренняя повторность на грани остинатности. Но тембродинамическая и штриховая выровненность — струнные вариации исполняются *pp poco sul ponticello*, духовая — *pp poco marcato* — нивелирует потенциальные возможности мотивной артикуляции, и целое превращается в темброфактурное облако почти сонорного качества. То, что имело когда-то непосредственный, почти физиологически выразительный характер миметического рода, превратилось в чисто структурный элемент колористического значения. Это путь, аналогичный эволюции нововенской мелодики атонального экспрессионизма к додекафонному конструктивизму и затем к сериальной сонорике; поиски более далеких исторических параллелей приведут нас к трансформации барочных риторических фигур в формульный тематизм классицизма.

Для Стравинского сопряжение экспрессии и конструкции всегда имело основополагающее значение, если только иметь в виду специфически внеличностный характер экспрессии в его музыке, свободной от субъективного «пафоса» — слово, которое употреблял сам композитор¹³. Музыка Стравинского, разумеется, здесь не исключение, ибо экспрессия и конструкция, взятые в разных вариантах абстрагирования, вплоть до философского плана содержания и формы, принадлежат к фундаментальным понятиям искусства. Однако столь же очевиден специфический стилеобразующий смысл взаимоотношений экспрессии и конструкции именно в творчестве Стравинского. Если в музыке открытого выражения, «пафосной», конструктивное существует подобно подводному течению, в скрытом виде, то в стиле Стравинского и ему подобных сама конструкция, так сказать, становится выражением, смыслом высказывания¹⁴. В конечном итоге это связано с музыкальным временем, о чем уже немало говорилось, в случае Стравинского — онтологически объективным, в противовес субъективному времени-процессу. Музыка Стравинского — звуковое оформление времени¹⁵.

Но что же она все-таки говорит? Ведь известное выражение «музыкальный язык» метафорично лишь до известной степени, и вопрос, поставленный подобным образом, подразумевает ответ о смысле высказывания. Иными словами, речь идет о семантике музыкального языка Стравинского.

Собственно речевые модели играют в ней ограниченную роль и имеют специфический вид. Шокирующая новизна музыки Стравинского была во многом связана с семантической переориентацией, с антиромантическим отрицанием речевой экспрессии (в широком смысле слова). У Стравинского на первый план выступает архетип движения, во всем многообразии его форм, за исключением, пожалуй, одной — регулярной, «правильной» повторности, весьма важной у других композиторов XX века — Прокофьева, Шостаковича, Орфа. Это различие неслучайно, поскольку у Прокофьева и Шостаковича, композиторов сопоставимого со Стравинским уровня, архетип движения все же не играет такой роли. Правильная остинатность поэтому представляет собой лишь один из многих звукообразов, хотя и важный.

Значение архетипа движения в музыке Стравинского сказывается среди прочего в ее темпах. Общеизвестно, насколько остро воспринимал композитор темповые погрешности в исполнении своих произведений¹⁶. Точность темпа означает верное для данного сочинения или его фрагмента ощущение типа движения, то есть смысла композиции. При этом сама темповая шкала в музыке Стравинского не слишком широка, поскольку у него нет очень медленных «романтических» темпов: например, когда во второй части *Фортепианного концерта* композитор предписывает темп *Larghissimo*, то при метрономе $\text{♩} = 84$ ¹⁷ и наличии шестнадцатых долей получается не такой уж и медленный темп. Ощуще-

¹³ «...первое использование хроматизма в музыке, в *musica chromatica*, имело своей целью изменение ритма ради выразительности, то есть пафоса» (*Диалоги*. 239).

¹⁴ Разумеется, следует учитывать грубо приближенный характер подобных противопоставлений.

¹⁵ Сходное ощущение «онтологической материи» времени слышится в словах поэта: «Нейтральность звука, нейтральность голоса дорого дается. Она приходит, когда поэт сливается со временем. Потому что время — нейтрально. Субстанция жизни — нейтральна» (*Бродский*. 153).

¹⁶ «Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа» (*Диалоги*. 247). Собственные записи композитора наибольшее впечатление производят именно ощущением времени — ритмической и темповой пластикой.

¹⁷ Для сравнения: у Шёнберга такой метроном обозначает умеренный темп (*måvig*).

ние замедленности, статической заворуженности создается в музыке Стравинского тоже движением, но особыми его формами, восходящими к шагу, шествию, уходу-удалению. На этой архетипической основе и сложились знаменитые коды опусов Стравинского — финал *Жар-птицы*, эпиталама *Свадебки*, Апофеоз *Аполлона Мусагета*, кода *Симфонии псалмов*, Постлюдия *Requiem canticles*. Ритуальное происхождение подобных «шествий» очевидно, тем более что в большинстве случаев к «шагу» присоединен колокол. Также очевидно, что медленные коды Стравинского открыли новый тип музыкальной семантики в искусстве XX столетия.

Медленные коды непременно заключают в себе элемент остинатности, как правило, действующий в нескольких планах. Та же остинатность лежит в основе динамической противоположности статических код и быстрых импульсивных финалов (и не только финалов). Сердцевина этого рода движения, нерегулярная акцентность, не имеет столь очевидного семантического прототипа, как медленные коды. Выше уже отмечалось, что чистая ритмическая нерегулярность не связана с фольклорными истоками, по крайней мере в той степени, в какой связана мотивная вариантность: самое большее, здесь можно говорить об опосредованном влиянии. Нерегулярный ритм, пришедший «ниоткуда», чудом гениального прозрения, слышится как подлинный, не метафорический пульс эпохи. Во всяком случае, в этом значении он закрепился в музыке XX столетия как один из ее универсальных элементов.

Преобладание архетипов движения в музыке Стравинского отнюдь не означает, что в ней отсутствуют иные лексические источники, например, речевого или певческого происхождения. Здесь так же, как и в кодах-шествиях, первенствующее место занимают устойчивые формулы ритуального, сакрального происхождения. Такова, в частности, хоральность в интерпретации Стравинского, будь то «кривозеркальный», но достоверный ее вид в *Сказке о солдате*, либо опосредованный в *Симфониях духовых*, *Симфонии псалмов* или *Threni*. Хоральность нередко соединяется с псалмодированием, еще более важным типом интонирования, устойчиво присутствующим в сочинениях Стравинского — от «Взывания к праотцам» в *Весне священной* до *Libera me* в *Requiem canticles*. Ритуальные корни имеют и «барабаны», как их называет Стравинский, — не частые, но заметные эпизоды солирования ударных: «барабаны чертовщины» в *Сказке о солдате*, «барабаны Судьбы» в *Царе Эдуне*, «барабаны Смерти» в *Introitus*.

Если говорить о мелодической вокализации, то она зависима от стилистического периода, как и мелодика в целом: в неоклассических опусах, естественно, появляются новые по сравнению с прежними типы интонирования, ориентированные на модели главным образом барочно-классицистского круга. Все это хорошо известно. Менее заметно другое: присутствие в музыке Стравинского устойчивых мелодических типов, например «колоратур»: они поразительно схожи, вплоть до агогики, в *Байке* и в *Lacrimosa Requiem canticles* — сочинениях, разделенных полувековым временным промежутком:

35

Meno mosso $\text{♩} = 63$ Байка про лису

rall. accl. a tempo

О, мо - - е ча - до, пе - тел!

Си - - дишь ты на ви - со - цем дре - ве,

6

Requiem canticles
a tempo

Contra-
alto
solo

$\text{♩} = 132$

accel.

La - cri - mo - sa,

«Колоратуры» тоже относятся к роду формульной мелодики, в разных вариантах присутствуя во многих сочинениях Стравинского.

Примечательно, однако, что все эти архетипические формулы, по своей природе канонические, очень вольно, нестесненно живут в его музыке. Здесь, на уровне конкретного звукового осуществления, с особенной отчетливостью выступает философия творчества Стравинского. С одной стороны — идея органического роста, естественного становления музыкальной материи в неповторимо индивидуальном звучании целостного опуса. С другой — универсальность, всеобщий характер первичных элементов, из которых строится музыкальное целое. Идеальное равновесие индивидуального и всеобщего, признак гениальности, создает запас прочности, который с годами в музыке Стравинского кажется все более внушительным — поистине неисчерпаемым.

Глава III

УНИВЕРСАЛИИ ЖАНРА

Фундаментальная категория жанра — одна из важнейших в творчестве Стравинского. То же самое можно, разумеется, сказать об очень многих композиторах XX столетия и вообще Нового времени, ибо феномен жанра действительно принадлежит к числу центральных, если даже ограничиться лишь музыкой профессиональной европейской традиции, не затрагивая бесчисленные фольклорные разновидности. «Случай Стравинского» отмечен неповторимой специфичностью, отчетливо выступающей на фоне общей ситуации музыки XX века. Между полосуками жанровой революции и жанрового традиционализма творчество Стравинского занимает срединное положение — можно было бы сказать, золотой середины, если бы это не имело оценочного оттенка, в данном случае нежелательного. В самом деле: для Стравинского практически не существовало жанров «само собой разумеющихся», свободных от рефлексии, каковым, например, для Шостаковича была симфония, а также соната, квартет и, в сущности, все остальное. Жанровая заданность существовала для Стравинского, пожалуй, только в ранний период творчества: в балетах, включая *Весну священную*, опере *Соловей*, камерных произведениях. Начиная же со швейцарских лет, жанр, даже внешне обозначенный как традиционный, каждый раз сочинялся заново. Его сочинение становилось частью композиции и, следовательно, проявлением индивидуальной стилистической позиции. При этом сочинение жанра в разных случаях выглядело по-разному, оказываясь более или менее радикальным по степени переосмысления гипотетического образца. Наиболее очевидным оно считается в так называемых микстах — жанровых гибридах, где складывается действительно новое образование, требующее специально изобретенного имени: «веселое представление» (*Байка*), «сказка, играемая, читаемая и танцуемая», «хореографическое представление с пением и музыкой». В последнем случае, в *Свадебке*, Стравинский довольно долго колебался не только относительно инструментального состава, но и насчет жанрового определения опуса. Ему очень хотелось назвать *Свадебку* «песней» — именно так, судя по всему, он ее слышал.

Однако не только в «микстах» швейцарского периода Стравинский сочиняет жанр. Точно так же он поступает и в *Царе Эдипе*, и в *Симфонии псалмов*, и в поздних сочинениях на библейские тексты. Неоклассическая работа по моделям, казалось бы, предрасполагала не к сочинению, а к реставрации жанров. Однако у Стравинского наличие жанрового прототипа становилось дополнительным стимулом к появлению собственных идей и, соответственно, индивидуальных решений. Так происходило даже в самых крайних случаях жанрового цитирования, как в опере *Похождения повесы*, где сам тип моцар-

товской оперы («Cosi fan tutte», согласно собственному комментарию Стравинского) словно бы заключен в кавычки, куда сверх того попало очень многое из оперной истории¹. Таким образом, и здесь перед нами не столько воскрешение, сколько новое строительство.

Тем не менее *Похождения повесы*, равно как и большинство концертов Стравинского, не так откровенно демонстрируют идею сочинения жанра, как это происходит практически во всех его произведениях для сцены и в вокальной музыке. Здесь, естественно, были свои градации. Но во всех случаях, в той или иной степени испытывая жанр на прочность, Стравинский своим творчеством утверждал непреходящее значение самой этой категории. Более того, он стремился к расширению жанровой палитры, слишком ограниченной в музыке XX века. В поздние годы эта неудовлетворенность стала осознанной: «Как мы обеднели без священных музыкальных служб, месс, Страстей, календарных кантат протестантов, мотетов и духовных концертов, всенощных и многого другого. Это не просто вымершие музыкальные формы, но части музыкального духа, изъятые из употребления» (*Диалоги*, 275). Но и более раннее жанровое строительство Стравинского стихийно направляется теми же, прежде невысказанными стимулами, благодаря чему под традиционными наименованиями возникали новые неповторяющиеся разновидности. Примерами могут служить его концерты, сольные и оркестровые, каждый из которых, при общей ориентации на барочно-классицистскую модель, предлагает самостоятельную концепцию жанра — максимально самостоятельную, по-видимому, в *Концерте для двух фортепиано*.

Склонность Стравинского к концерту и, шире, к концертному началу общеизвестна. Черты концертного жанра очевидны в сочинениях иного жанрового наклонения, например, в балетах *Петрушка*, *Орфей*, *Агон*, в *Симфонии в трех движениях*, в *Сказке о солдате*. Концертный жанр созвучен архетипическим основам стиля Стравинского, его первичным опорам, каковыми являются движение и ритуализованное интонирование. Движение в концертах обнаруживается непосредственно в разного рода фигуративных рисунках и «неправильной» моторике (о которых более подробно говорилось в главе «Универсалии стиля»). Однако стихия движения воплотилась в музыке Стравинского раньше, в балетах русского периода, где можно обнаружить ростки не только концертов, но и практически всех жанров его будущего творчества.

Энтузиастическое отношение к балету, которое Стравинский разделял с дягилевским кругом, будучи в значительной мере его детищем, не только нашло свое выражение в реальной творческой продукции (три балета 1910-х годов), но и было осмыслено в форме, близкой по сути к манифесту — хотя речь идет о частном письме. Стравинский видит в балете высший род художественного творчества: «...я <...> больше всего интересуюсь и люблю балет, и это не пустое увлечение, а серьезное глубокое наслаждение сценическим зрелищем — живую пластику. <...> Был бы жив какой-нибудь Микельанджело, думая я, глядя на его фрески в «Сикстинской», — единственно, что бы признал и принял его гений, — это возрождающуюся хореографию <...> ибо единственная форма сценического искусства, которая ставит себе в краеугольный камень задачи красоты и больше ничего, есть балет, как единственная цель, которую преследовал Микельанджело, — это красота видимого» (письмо В.Н. Римскому-Корсакову от 8/21 июля 1911 года; *Письма*, 460). Че-

¹ При всем разнообразии прототипов в *Похождениях повесы* на нынешний слух, пожалуй, больше всего слышна лирико-драматическая опера XIX столетия, в частности, опера Чайковского; «моцартовское» в ней в таком случае идет по стопам «Пиковой дамы».

рез два года, заканчивая *Весну священную*, Стравинский напишет на странице партитуры, словно продолжая ту же мысль: «Гению Микельанджело Буонаротти»². Композитор сознавал себя сотворцом, создателем чистой пластической красоты.

Жар-птица и *Петрушка*, поставленные Михаилом Фокиным, и *Весна священная* в интерпретации Вацлава Нижинского, как известно, стали новым словом в истории балетного театра. Новой была хореографическая лексика, пластический язык — в особенности в *Петрушке* и *Весне священной*, новыми оказались и формы балетного спектакля. С точки зрения эволюции классических прототипов очевидно, доминирующим стал *pas d'action*, «танец действия», где хореографическая лексика определяется интересами движения сюжета. Аналогичным образом в опере сквозного действия на первое место выступил слитный речитативно-ариозный поток, лишь до известной степени допускающий внутреннее членение. При этом если в *Петрушке* еще различимы контуры традиционных *grand pas*, *pas de trois* (первая картина) или *pas de deux* (третья картина), то в *Весне священной*, композиции кордебалетного рода, они исчезают практически полностью, растворяясь в некоем едином *grand pas* нового типа и значения.

Если говорить о жанровой эволюции собственно музыки, от *Жар-птицы* к *Весне священной*, то можно заметить следующее: от тавтологической роли по отношению к хореографии в первом случае (свидетельством тому не только известные мемуарные фрагменты Фокина — Ивана-царевича, перелезавшего через забор и озиравшегося в волшебном саду, но и сама музыка *Жар-птицы*, «пантомимная» в большинстве эпизодов) музыкальное решение приходит к обратному — хореография становится тавтологичной по отношению к звуковому материалу. Именно такой пластический вариант был предложен Нижинским, чья *Весна священная* стала уникальной попыткой создать хореографический эквивалент немислимым звучаниям и ритмам, вызванным к жизни вдохновенным воображением композитора. Такая кардинальная перемена во взаимоотношениях музыки и хореографии — признак подвижности, живой нестабильности в той актуальнейшей для мирискусников сфере, каковым был синтез искусств.

Эта любимейшая идея рубежа веков, совершенно очевидно, привлекала и Стравинского — в ранних балетах он движется в русле мирискуснических представлений и идеалов, о чем можно судить и по вышеприведенной цитате из письма. Однако следует отдавать себе отчет в том, что синтез искусств был, в сущности, утопией, прежде всего по той причине, что составлявшие его виды самопроявлялись с максимальной интенсивностью, в принципе, ничем не жертвуя в пользу «партнеров по синтезу». Настоящее взаимодействие-взаимопроникновение искусств было выработано позднее и связано оно в первую очередь со звуковым кино, а также с особыми театральными опытами, например, Мориса Бежара или в недавнее уже время Роберта Уилсона. Во всяком случае, настоящий синтез может возникнуть лишь там, где составляющие искусства способны самоограничиться, чем-то поступившись на своей территории. Иначе неизбежно главенство какого-то из них. Так получилось и в ранних балетах Стравинского, с их перевесом в пользу живой пластики в *Жар-птице* или музыки в *Весне священной*. Дальнейшее движение композитора можно истолковать как следствие неудовлетворенности формами мирискуснического синтеза — сознательной или бессознательной, в данном случае не так важно. На место заведомо неравноправных отношений приходит контрапункт — разъединение искусств, для каждого из которых четко очерчивается пространство действия. Как

² См. об этом в главе «Заметки о творческом процессе».

известно, именно контрапунктический театр стал основой жанровых «микстов» швейцарских лет, а также более поздних сценических произведений — вплоть до *Потона*, осуществленного как телевизионная постановка.

Что же происходило в этих условиях с балетом? Хореографический элемент, значительно представленный и в *Байке*, и в *Сказке о солдате*, и в *Свадебке*, естественно, принимает в них разные формы: условно-акробатические в первом случае, эпизодически-дивертисментные во втором и наиболее развитые, самодовлеющие в третьем (во всех случаях имеются в виду первые, авторизованные постановки). *Свадебке* в этом смысле ближе всего *Пульчинелла* — соседствующий с ней по времени «балет с пением». Жанровая оригинальность «микстов» обусловлена в первую очередь их фольклорными корнями³ — нигде более Стравинский не приближался до такой степени не только к фольклорным идиомам, но и к условиям их естественного существования. Созданным Стравинским «микстам» суждена была долгая жизнь: они закрепились и в его собственном творчестве (*Персефона*, *Потон*), и в искусстве XX века в целом как устойчивая жанровая разновидность, приведшая в конечном счете к «тотальному театру» Мориса Бежара и другим аналогичным явлениям — вплоть до хеппенингов второй волны авангарда.

«Миксты», однако, — не единственная сфера творчества Стравинского, где нашла приют «живая пластика» танца. От ранних балетов берет начало и другая ветвь хореографического жанра, возвращающаяся к его классической интерпретации, но возвращающаяся не как повторение, а как новый живой вариант. Речь идет о неоклассических «белых балетах», включая и *Агон*, не совсем «белый», поскольку не диатонический, а в значительной степени додекафонный. Сочинения эти возникли в сотрудничестве с Джорджем Баланчином — великим хореографом XX столетия, конгениальным Стравинскому творцом. Именно *Аполлон Мусагет*, хотя и поставленный впервые Адольфом Больмом в США, стал для Баланчина поворотным пунктом в его эволюции, направленной в сторону воссоздания, обновления и обогащения классического танца. В *Аполлоне Мусагете*, классическом балете с прологом и «с апотеозом» (медленным, как и в совсем не похожей на него *Жар-птице*), естественно живут традиционные хореографические формы: *entrée* (рождение Аполлона), *pas d'action*, вариации, *pas de deux*, кода и апофеоз. Все вместе, учитывая камерные масштабы балета, можно определить как *grand pas*, из формы части превратившийся в целое произведение. Также сжаты некоторые номера: например, соло Аполлона начинается скрипичной каденцией (солирование скрипки полагается по канонам классического балета), очевидно, заменяющей положенное здесь адажио, но в «конспективном» варианте. С другой стороны, Пролог содержит и *pas d'action*, и *entrée* (в отличие от прочих номеров в партитуре они не обозначены). Но самым радикальным образом переосмыслен Апофеоз (о котором уже шла речь в связи с универсалиями стиля). Ничего «апофеозного» в традиционном балетном смысле в нем нет, а есть иное: лирическое послесловие и затем исчезновение-иставивание, уход в царство теней.

Нет необходимости специально демонстрировать различия неоклассических «белых балетов» и их жанровых предшественников в творчестве Стравинского. Вскользь упоминая «далекую эстетику Фокина» (*Хроника*, 70), Стравинский таким образом давал понять, что его идеал балетного жанра претерпел к 20-м годам существенные изменения. И действительно, в *Аполлоне* и более поздних балетах, по-видимому, отсутствует та музыкальная конкретность жеста, пантомимная выразительность и изобразительность, кото-

³ См. об этом в главе «Фольклор», со ссылкой на С. Карлинского.

рая составляла сердцевину действия в *Жар-птице* или *Петрушке*. В главном это верно, однако не в деталях: и в *Аполлоне Мусагете*, и в *Орфее*, и даже в *Агоне* пластика жеста порой прорывается на фоне классического «благополучия». Таков, например, *Pas d'action* «Вакханки набрасываются на Орфея», где «рваные» несимметричные мотивы пластически зримо передают характер движений, либо некоторые моменты сюиты старинных танцев в *Агоне*. Вообще само их присутствие в балете с жанровой точки зрения амбивалентно, поскольку, с одной стороны, они составляют традиционный дивертисмент, с другой — наиболее радикальны в *Агоне* с точки зрения письма и особенно тембровых подробностей, необычайно изысканных даже для Стравинского.

Продолжая театральную линию творчества композитора и обратившись теперь к опере, отметим, что жанровое «строительство» в этой области не менее изобретательно, чем в балете, а в чем-то даже более решительно. Лишь *Соловей* сравнительно традиционен в жанрово-стилистическом отношении; что касается трех следующих опер, две из которых разделены четвертьвековым перерывом, то каждая из них представляет новый вариант жанрового решения. Демонстративно традиционная *Мавра*, воскрешающая русский городской мелос XIX столетия, слишком богата по своим источникам, чтобы ограничиться каким-то одним прототипом. Сильнее всего слышна в ней русская опера от Даргомыжского до Чайковского и его эпигонов, а также бытовое музицирование вплоть до кафешантанного «русского стиля» и духовой садовой музыки — не говоря уже о методах самого Стравинского, благодаря которым на этой основе складывается новая целостность. Жанровая новизна оперы-оратории *Царь Эдип* наиболее непосредственно очевидна; в *Похождениях повесы* Стравинский избирает иной вариант, завуалированный стилизацией. Известный элемент оперности присутствует, кроме того, в сочинениях другого жанрового наклона — в «микстах» *Байке* и *Свадебке*, в мелодраме *Персефона*, в библейской аллегории *Потоп*. Общей чертой всех этих разнообразных сочинений является принцип представления, в противовес жизнеподобному переживанию, который сам композитор отчетливо сформулировал в связи с *Царем Эдипом*, добавив, что «питает отвращение к веризму»: «... я считаю такое статичное представление наиболее действенным способом сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, но на «роковом развитии», в котором для меня заключен смысл этой пьесы» (*Диалоги*, 179). В *Похождениях повесы* статичности нет, опера действенна настолько, насколько действенны моцартовские оперы, да и вообще мало похожа на *Эдипа*. Сближает их упомянутое выше архетипическое свойство стиля Стравинского — ритуализованное интонирование, значение которого равно весома в обоих случаях. Интонационная формульность партии Эдипа, опирающейся на юбилейные колоратуры «византийского» типа (судя по всему, появившиеся у Стравинского спонтанным путем), в сущности, мало отличаются от подобного же свойства, скажем, партии Энн в *Похождениях повесы*, но возникающего на классицистской основе, — хотя, например, в ее большой арии эмоциональная палитра развернута в полном масштабе. Однако формы проявления эмоций подчинены ритуалу избранной модели и, следовательно, не допускают прямого выражения «от первого лица». Интонационность прямой экспрессии вообще абсолютно чужда Стравинскому: эта фундаментальная черта его творческой природы, возможно, именно в опере раскрывается с наибольшей полнотой. Все это не означает, однако, что тот же *Эдип* или *Похождения повесы* лишены выразительности, подчас достигающей больших глубин.

Принцип представления, отрицающий непосредственное, не знающее рефлексии выражение, допускающий лишь нечто подобное аффектам в барочном смысле слова,

предрасполагает зато к разнообразию ритуализованных форм, к изобретениям и вариациям. Возможно, с этим связана особая симпатия Стравинского к концертному жанру, предоставляющему широкие возможности в этом направлении. Концертность, потенциально присутствующая в инструментальном письме ранних сочинений, в полную силу реализуется в череде неоклассических опусов, завершаясь *Движениями для фортепиано с оркестром*. В сфере концерта и симфонии Стравинский соприкасается уже не с «маргинальной», как в случае балета, а с магистральной линией европейской музыкальной традиции, с австро-немецким симфонизмом.

Однако в неоклассических опусах 20–30–40-х годов Стравинский меньше всего склонен на нее оглядываться. Он предпочитает барочные, досимфонические модели, причем роль эталона для него играют латинские, итало-французские образцы. Так, в *Концерте для фортепиано и духовых*, первом у Стравинского образце этого жанра, головная часть заключает в себе черты французской увертюры: медленное торжественно-патетическое вступление с характерным синкопированным ритмом сменяется быстрым основным разделом, правда, не фугированным, как это бывало у Ж.-Б.Люлли, а скорее токкатным по характеру преобладающего тематизма. В коде же вновь возвращается начальный материал в видоизмененном варианте, замыкая часть согласно канонам прототипа. Аналогичное соотношение «медленно — быстро» воспроизводится затем в укрупненном виде в масштабах всего цикла: медленная часть контрастно сопоставлена с финалом, в который она непосредственно переходит. Оставляя в данном случае за скобками многообразные способы переосмысления модели (вариации на стиль), подчеркнем сам факт существования исторического прототипа в новых жанровых условиях. Стравинский не идет на резкое нарушение видовых закономерностей концерта — он варьирует их изнутри, создавая своеобразный жанровый гибрид.

Подобный же метод гибридизации действует и в других концертных композициях, правда, с разной степенью отчетливости. Достаточно очевиден он в *Концерте in D для скрипки с оркестром*, где четырехчастный цикл несет в себе признаки барочной сюиты с характерным жанровым «ассортиментом», впрочем, точно не повторяющим возможную структуру прототипа: Токката — Ария I — Ария II — Каприччио. Жанровая чистота нарушается финальной частью, ориентированной не на барочную полифоническую разновидность жанра, а на более позднюю, скрипично-виртуозную. Сюитное единство цикла подчеркнуто мотивом-*motto*, театрально выпукло открывающим каждую часть.

Театральность — еще одна сторона сочинения жанра, предпринимаемого Стравинским практически в каждой концертной композиции. В камерном концерте *Dumbarton Oaks*, где моделью, согласно установившемуся мнению (восходящему к самому композитору), послужили Бранденбургские концерты И.С.Баха и где на самом деле воссоздание этого возможного прототипа ограничивается первой частью, в цикле возникает интересная историко-стилистическая модуляция от барочного концертирования к венско-классической характеристичности, несколько с россиниевским оттенком (вторая часть) и, наконец, к смешанной стилистике финала, где начальная тема, на грани цитаты из Чайковского (лейтобраз Пятой симфонии) сочетается и со старинными и с современными стилистическими опорами. Связующим звеном между частями и, следовательно, между моделями служат каденции-переходы, выделенные тембром и фактурой и нарочито нейтральные в стилистическом отношении, — словно звуковой занавес, отделяющий сцены балета, выдержанного в изысканном мирискусническом духе.

Особое место среди концертных композиций занимает *Концерт для двух фортепиано*. Он был задуман и сочинен как более практичный аналог фортепианного концерта с оркестром и в результате оказался одним из самых симфонических по размаху произведений Стравинского. Такой характер цикла связан не столько с его масштабами (длительность сочинения обычна для подобных форм у Стравинского — 20 минут), сколько с высокой степенью мотивного единства. Интонационным стержнем *Концерта* становится интервал большой секунды, экспонируемый в главной теме первой части и затем скрепляющий всю композицию вплоть до темы финальной фуги⁴. Кроме того, в Четырех вариациях (третья часть) есть реминисценции из первой и предвосхищена тема будущей фуги. Все это наводит на мысль о претворении в *Концерте для двух фортепиано* традиций романтического монотематизма, что, безусловно, имеет место. Однако большая секунда здесь — не лейтинтонация в романтическом понимании, она «не дорастает» до оформленного характерного мотива, будучи нейтральной интервальной конструкцией — не более, но и не менее. Так что, наследуя жанрово-конструктивную идею, Стравинский, как и в других случаях, дает ей индивидуальное толкование. Добавим к этому и абсолютно оригинальный облик цикла: *Con moto — Notturmo/Adagietto — Quattro variationi — Preludio e fuga*.

Как уже упоминалось, среди инструментальных композиций сочинение жанра заметнее всего в симфониях. Исключая раннюю *Симфонию Es-dur*, выдержанную в духе петербургских традиций, остальные опусы Стравинского, обозначенные как симфонии, разительно отличаются и друг от друга, и от жанрового канона, взятого в целом. Очевидно, что ближе всего к нему *Симфония в трех движениях* — сочинение переходного периода, обращенное не только к памяти жанра, но и к памяти собственного композиторского стиля, что нередко случается в переломные моменты творческой эволюции. Однако и эта симфония неслучайно названа Стравинским столь же нетрадиционно. Правда, в английском оригинале это не слишком ощущается, ибо «movement» означает прежде всего «часть», хотя автор, комментируя название, подчеркивает в нем оттенок «симфонического движения»: «... вероятно, более точным названием было бы “три симфонических движения”» (*Диалоги*, 204). Там же Стравинский говорит о «сущности формы в Симфонии», заключающейся в «разработке идеи соперничества контрастирующих элементов нескольких типов». Совершенно очевидно, что речь здесь идет об идее концертирования, действительно настолько важной в *Симфонии*, что временами она приобретает отчетливые признаки концерта для оркестра. Этот симбиоз, поддержанный трехчастной структурой цикла, и составляет главную особенность сочиненного жанра *Симфонии*, дополненного опять-таки театральным — quasi-балетным элементом.

Совершенно новое жанровое образование представляют собой *Симфонии духовых*, где, согласно известному автокомментарию (*СтрПубл*, 45). Стравинский опирался на старинное значение слова «симфония» как «со-звучание», основательно употребив его во множественном числе. Природа *Симфоний духовых* — ритуализованное интонирование, причем возможно, что это самый чистый в творчестве Стравинского случай столь открытого явления подлинной сущности, сердцевины его стиля. Следует подчеркнуть в этой связи тембровую специфику *Симфоний* (как и *Фортепианного концерта*), поскольку духовой оркестр, пусть и в симфонизированном варианте (то есть без специфических инструментов, используемых только в нем), — вещь совершенно необычная в подобном

⁴ См. об этом в главе «Универсалии стиля».

употреблении, свободном от всякого налета прикладной музыки. По отношению к *Симфониям духовых* трудно даже говорить об обычной для Стравинского жанровой гибридности — это редкий случай настоящего жанрового новаторства, безусловно, связанный с хронологически близкими «микстами», но, пожалуй, в чем-то превосходящий их по смелости, ибо *Симфонии духовых* — чистая, автономная музыка.

Продолжением этой линии стала *Симфония псалмов* — произведение тоже оригинального, сочиненного жанра, хотя и более классичное по своему облику. В связи с *Симфонией псалмов* особенно настоятельно возникает вопрос, важный также по отношению к концертам и ко всем прочим случаям жанрового строительства Стравинского: насколько оно было осознанным плодом эрудиции либо, наоборот, результатом спонтанного озарения, осветившего закоулки генетической памяти композитора? Очевидно, что такое противопоставление, апеллирующее к крайностям, слишком грубо само по себе, чтобы его можно было принять как таковое, но в качестве точки отсчета оно годится. Не умаляя значения бессознательных моментов творческого воображения, укажем некоторые факты, свидетельствующие в пользу эрудиции композитора (сам Стравинский не очень любил раскрывать свои источники, а иногда и пускал по ложному следу).

Во время сочинения *Симфонии псалмов* Стравинский переписывался с Яковом Гандшиным, как и он, бывшим жителем Петербурга (после революции Гандшин вернулся на родину предков, в Швейцарию). Гандшин, органист и музыковед, выдающийся знаток старой и новой музыки, безусловно, мог снабдить Стравинского некоей необходимой информацией. Об этом, в частности, можно судить по его письму от 22 сентября 1930 года: «Давно уже было у меня желание представить Вам несколько образцов подлинной средневековой музыки. <...> Надеюсь, что Вы согласитесь прослушать их, и постараюсь к этому сроку собрать несколько певцов, имеющих уже некоторый опыт в этом деле» (*Архив*, № 43/0738). Любопытна также аналогия, вызванная в памяти Гандшина *Симфонией псалмов* (письмо от 20 февраля 1931 года): «Помню одно произведение другого композитора, до некоторой степени аналогичное Вашей трилогии: это три мотета (с органом) Roger-Ducasse, которые еще Зилоти ставил в Петербурге, но то были отзвуки мягкого импрессионизма...» (*Архив*, № 43/0741). Очевидно, что общение Стравинского с Гандшиным могло стимулировать интерес композитора к старинной музыке и, возможно, даже повлиять на некоторые его замыслы. Кстати, Гандшину принадлежит одно из первых развернутых исследований музыки Стравинского, глубоко трактующее проблемы его неоклассического стиля (*Handschin*).

Оставаясь в русле фактов, можно указать также следующее. Интерес Стравинского к доклассической музыке документируется его весьма многочисленными письмами, содержащими просьбы о присылке нот. Одно из них, адресованное фирме Breitkopf, датировано 11 июня 1932 года и касается Полного собрания сочинений И. С. Баха в издании Баховского общества. Позднее, в калифорнийские годы, такие заказы становятся систематическими, причем касаются все более глубоких пластов истории музыки. Так, в письме от 18 июля 1959 года Стравинский просит прислать ему издания Пёрселла, Банкьери, Галилеи, Вилларта (упомянут, впрочем, и Альбан Берг). Вообще, с годами заинтересованность Стравинского чужой музыкой только возрастает — он явно не оправдал пророчество Дебюсси насчет того, что со временем не будет выносить никакой музыки. Разумеется, Стравинский смотрит на музыку, подчас очень далекую стилистически и хронологически, глазами композитора-практика, соизмеряющего опыт предшественников со своим собственным: именно такие стимулы, по всей вероятности, вызвали к жизни его

обработки поздних времен. По крайней мере, одна из них — досочинение утраченных голосов в «Священных песнопениях» Джезуальдо — оказалась в известной мере научной реконструкцией. К тому же периоду относится и предисловие Стравинского к книге Э.Ловинского «Тональность и атональность в музыке XVI века» (1961)⁵.

Говоря о возможных источниках художественных и научных контактов Стравинского со старинной музыкой, следует упомянуть, что среди близких знакомых и сотрудников композитора в Калифорнии был Ингольф Даль, музыковед и руководитель ансамбля Tanglewood Study Group, в концертах которого исполнялось много сочинений доклассической поры. В сезоне 1953 года, например, звучали Шютц и Букстехуде. Кроме того, Даль читал в то время весьма содержательный курс лекций о Стравинском в университете Южной Калифорнии. Вообще, 50–60-е годы в Европе и США были временем бума старинной музыки, на волне которого возникли многие коллективы и школы аутентичного исполнения.

Стравинский по-своему выразил в музыке новые художественные тенденции — именно в позднем творчестве возникают дополнительные стимулы к жанровому строительству, о котором говорилось выше. С этой точки зрения представляют большой интерес его поздние сочинения, написанные в литургических жанрах либо на сакральные тексты. Жанровое новаторство этих опусов в своем роде не уступает самым радикальным произведениям-«микстам» швейцарских лет.

Особенно наглядно это в тех случаях, когда текстовая основа свободно избиралась для сочинения, причем иногда из разных источников. Первым опытом такого рода стал *Вавилон*, написанный на ветхозаветный текст в английском варианте перевода. По содержанию это, безусловно, духовная кантата, однако в структурном отношении *Вавилон* не имеет определенного прототипа: повествование, поддержанное оркестром, с эпизодическими вкраплениями хоровых фраз образует род *durchkomponiertes Lied*, в известном смысле близкого будущему «Уцелевшему из Варшавы» Шёнберга.

Духовными кантатами, в самом общем смысле, являются и последующие сочинения Стравинского подобного рода — *Canticum Sacrum*, *Проповедь*, *притча и молитва*, *Авраам и Исаак*. Последний обозначен в окончательном варианте как «священная баллада» и структурно аналогичен *Вавилону*, представляя собой как бы сольный его вариант. Два других сочинения очевидных прототипов не имеют, их структуру определяет логика избранных текстов. Аналогичным образом дело обстоит и в *Pomone*, в жанровом отношении еще более сложном: по сути, *Pomone* представляет собой прямого, хотя и хронологически далекого потомка «микстов» 10–20-х годов.

В *Canticum Sacrum* дополнительным структурным принципом становится числовой, обязанный происхождением замыслу Стравинского уподобить форму архитектурной композиции собора Св. Марка в Венеции, для которого *Canticum Sacrum* был написан.

Числовые пропорции играют значительную роль и в *Threni* (*Плаче пророка Иеремии*) — самом протяженном опусе Стравинского позднего периода. Однако в отличие от *Canticum Sacrum*, где структурные закономерности были полностью сочинены композитором и потому сугубо индивидуальны, в *Threni* дело обстоит несколько иным образом. Во-первых, *Threni* в католической церковной традиции — жанр канонический (обычно они называются *Lamentationes*), хотя и не слишком распространенный. Во-вторых, высо-

⁵ См. об этом в главе «Свое — чужое».

кая степень структурной, включая числовую, организованности присуща самому тексту библейской Книги «Плач Иеремии», в этом отношении выделяющейся среди ветхозаветных источников.

Как известно, пять глав-элегий Книги заключают в себе равное количество стихов, а именно по 22; лишь в третьей главе помечено 66 стихов, но это те же 22, обозначенные более подробно ($3 \times 22 = 66$). Стравинский, как и его предшественники в жанре плача, использует текст не в полном виде, создавая собственное «либретто». Параллельно с ним складывается и собственная нумерология. В *Threni* Стравинским обозначены три части (стихи из первой, третьей и пятой глав-элегий), однако на самом деле их пять, поскольку средняя часть, согласно традиции, подразделяется в свою очередь на три раздела, также традиционно обозначенных *Querimonia* (Сетование), *Sensus Spei* (Упование), *Solacium* (Утешение). Количество стихов внутри пятичленной конструкции дает следующую схему: 5 12 24 9 3. Очевидно присутствие главных сакральных чисел 3, 5, 12 и их производных, а также ключевое значение цифры 5 как начальной, воспроизведенной затем в масштабах всего цикла.

Другая особенность Книги «Плач Иеремии» состоит в том, что каждый стих помечен буквой-слогом древнееврейского алфавита и, следовательно, весь текст как бы нанизан на алфавит, «встроен» в него как в некую изначальную смысловую систему — присущее древним культурам сакральное значение алфавита присутствует здесь очень отчетливо. Буквы-слоги в жанре плача принято распевать, причем в манере, контрастной основному тексту: обычно это нозмы, выделяющиеся гармонической изысканностью аккордовых сочетаний на фоне мелодико-полифонического письма. Стравинский следует этой традиции, как и предшественники, явно находя особое удовольствие в варьировании способов пропевания букв, в том числе и повторяющихся, как в третьей элегии. Согласно канону распета и начальная фраза-предуведомление, торжественно возглашающая о начале священнодействия («*Incipit...*»). У Стравинского этот вступительный раздел экспонирует эмблему жанра — экспрессивную интонацию *lamento*, трактованную, однако, строго конструктивным образом, как начальное мелодическое зерно серийной структуры.

В целом Стравинский истолковывает *Threni* как масштабный жанр, основанный на артикуляции различных типов письма, осуществляемой на разных уровнях, начиная с произнесения-пропевания букв, по природе гомофонного, и кончая канонами «строго-стильной» серийной полифонии, включая гетерофонию самых разнообразных типов. Стравинский пользуется, кроме прочего, и старинным приемом двойной экспозиции текста, однако сами способы его подачи весьма индивидуальны и не копируют исторические модели. Например, в первой элегии это универсальный принцип изложения, так что речь должна идти не о двойной, а о множественной экспозиции текста — в виде хорового безвысотного *parlando*, хоровой нотированной речитации, кантилены солирующего тенора и в последней из трех строф еще и дуэта теноров, основанного на полифонии двух вариантов серии. Добавим, что второй и третий варианты совмещены в одновременности и что речитация обоих видов опирается на нерегулярную акцентность весьма острого рисунка, напоминающего о ранних сочинениях Стравинского. Еще конкретнее эти ассоциации по отношению к *Sensus Spei*, где хоровая полифония прямо вызывает в памяти звучания *Свадебки*.

Нельзя сказать с полной уверенностью, до какой степени Стравинский был знаком с историческими образцами жанра плача, хотя сам он упоминает духовную музыку Пале-

стрины и *Lamentationes* Таллиса, своего рода классика этого жанра. В любом случае его решение не столько следует традиции, о чем говорилось выше, сколько развивает ее в духе индивидуальной стилистики и порой полемизирует с установленными правилами. Так, для жанра плача достаточно типично сольное вокальное письмо и в меньшей степени ансамблевое; что касается хора, то он в плаче не употреблялся. Также не характерна для плача, жанра более интимного по сравнению с другими образцами католической литургии, масштабность и разнообразие форм, используемых Стравинским, в том числе сложных полифонических, редких и у него самого. Наследуя родовые черты старинного жанра, Стравинский, в сущности, конструирует свой собственный — так, как он поступал раньше⁶.

Метод сочинения жанра в *Threni* в значительной мере завуалирован раритетностью самой модели. Гораздо очевиднее он в случаях обращения к жанрам известным, хотя и старинным, полноценно существующим в музыке Нового времени. Так обстоит дело с двумя опусами Стравинского, разделенными почти двадцатилетним промежутком, — *Мессой* и *Requiem canticles*, демонстрирующими полярно противоположное отношение к жанру. В первом случае Стравинский стремился максимально к нему приблизиться, ибо предназначал свою *Мессу* для литургического обихода, во втором — чувствовал себя свободным от него и писал реквием себе самому. Об этой вполне естественной психологической установке можно заключить и по совершенно индивидуальному структурному облику сочинения, названного тоже нетрадиционно (по-русски — *Заупокойные песнопения*, или, согласно автору, «Похоронные напевы»), и по обилию воспоминаний о ранних произведениях, подчас на грани прямых реминисценций, и по общему характеру музыки, с ее жесткой экспрессией, простотой и торжественным ритуальным тоном. Возможно, *Requiem canticles* отозвались и безвозвратно утраченной *Погребальной песнью* — первым опытом подобного рода: во всяком случае, однородные тембровые «хоры» в инструментальных его частях могут напомнить о «процессии» инструментов в раннем опусе.

Сочинение жанра, которое можно проследить и на других образцах музыки Стравинского, выступает как генеральный творческий метод композитора. С этой точки зрения, Стравинский никогда не писал «абсолютную музыку». И тут смысл художественного высказывания, и его форма, и то, из чего оно сделано, совпадали у него полностью.

⁶ В. Гливинский усматривает в *Threni* жанр оратории, а в *Canticum Sacrum* — духовной кантаты (Гливинский, 126, 129); подобные уточнения, впрочем, слишком общи.

Глава IV

СЛОВО

Стиль Стравинского трудно представить вне интонируемого слова. Энергия вокально-речевого произнесения нередко определяет характер тематизма и в тех его сочинениях, что прямо не связаны со словом — инструментальных или пластических жанров. Если же говорить о собственно вокальной музыке, то ее доля в наследии Стравинского очень весома. Здесь и камерные опусы, и хоровые композиции, и, наконец, разнообразные сценические произведения — от ранней, сравнительно традиционной оперы *Соловей* до библейской аллегории *Потоп*, созданной для телевидения. Включаясь в меняющийся контекст, слово нередко становилось катализатором стилистических сдвигов. Наиболее заметный из них произошел, когда на смену русскому фольклорному стиху пришла латынь; однако и появившийся позднее английский язык значил не меньше. Сам творческий путь Стравинского, воспринятый «под знаком слова», выглядит символично в обрамлении двух вокальных миниатюр — романса *Туча* на стихи Пушкина (1902) и додекафонной песенки *Совенок и кошечка* на английский текст Эдварда Лира (1966), последнего оригинального опуса композитора.

Туча, сравнительно недавно опубликованная И. Вершининой (*Вершинина I*), вполне могла оказаться (и, наверное, оказалась) среди пьес, которые Стравинский играл Н.А. Римскому-Корсакову летом 1902 года в Гейдельберге, лелея надежду стать его учеником. Написанная в январе 19-летним начинающим композитором, *Туча* не лишена мелодического и, особенно, гармонического обаяния (VI «шубертова» ступень в e-moll звучит здесь, кстати, вполне по-корсаковски: из-за сходства тональности особенно вспоминается ариозо Любаши из «Царской невесты»), но об индивидуальном решении говорить не приходится. Незрелость автора особенно ощущается в просодии, тавтологически дублирующей амфибрахий стиха («Последняя туча рассеянной бури...»), с постоянным подчеркиванием ямбических зачинов и чередованием триолей и дуолей — робкая попытка хоть чуть-чуть разнообразить мерность произнесения. Единственное отступление от жесткой метрической сетки двутактов содержит кадансовая трехтактная фраза: на первый взгляд, расширение, на самом деле — усечение господствующей масштабно-тематической структуры.

Столь же традиционным в отношении к стиху Стравинский продолжает оставаться и позднее в сольной кантате *Фавн и пастушка*, созданной тоже на пушкинский текст. Хотя кантата написана несравненно более уверенной рукой и в ней немало музыкальных красот, вокальное письмо ее довольно бледно. Впрочем, стоит отметить сам выбор стихов, относящихся к ранней пушкинской поэзии «в антологическом роде». Классический стих

словно порабощает Стравинского. Несколько свободнее он чувствует себя в первой известной нам интерпретации фольклорного текста — шуточной песне *Как грибы на войну собирались*, родившейся во времена дружеского общения с семьей Римских-Корсаковых и посвященной одному из ее членов, Андрею Николаевичу.

В основе популярного фольклорного текста, известного в разных версиях, лежит идея вариантного повтора. Судя по наброску, Стравинский вначале предполагал использовать вокальный дуэт мужских голосов, а также дать иную последовательность «явления грибов». Очевидно, он воспроизводил слова песни по памяти, не имея дела с печатным текстом: для него это был настоящий, то есть устный фольклор. Вариантную повторность словесного текста отражают главным образом гармоническое варьирование, ладотональные переокраски и фактурное переосмысление — типичный набор кучкистско-беляевской стилистики в подобных случаях. Более индивидуальный характер имеют эпизодические структурные игры — юмористические развлечения вроде «Отказались опенки, / Говорят, что ноги тонки», где конец фразы ритмически урезан, буквально изобразительно, однако восполнен фортепианным «передразниванием»:

36

«Как грибы на войну собирались»

От - ка - за - ли - ся о - псн - ки, го - во -

рят, что но - ги тон - ки

Также можно отметить, в перспективе будущего вокального стиля Стравинского, легкое акцентное варьирование во втором рефрене (т. 35: «на войну идти») и, напоследок, буффонную скороговорку в последней строфе (ритмическое сокращение вдвое плюс ускорение темпа), которому юмористически противопоставлено помпезное «патриотическое» заключение с медиантовыми «православными» гармониями: «Отвечали грузди: / Мы ребята дружны, на войну пойдем».

Тот же интерес к русскому колориту выразили *Две песни на стихи С. Городецкого*, написанные с интервалом в год в Устилуге: «Весна (монастырская)» и «Росзянка (хлыстовская)». Оба стихотворения, извлеченные Стравинским из сборника «Ярь», представляют собой стилизацию фольклорной поэзии. В особенности это относится к «Росзянке»; в «Весне» же «русская песня» среднего раздела обрамлена поэтическим звуковым пейзажем, так возмущившим Римского-Корсакова своей «бессмыслицей». «Смыслом» здесь становится фонизм стиха, его инструментовка в переливах ассонансов («Звоны-стоны,

перезвоны, / звоны-вздохи, звоны-сны») и акцентная игра («крутые склоны — крутосклоны, / дорóга — дорогá»). «Звоны» музыкальные тоже не понравились учителю, очевидно, своей тональной неопределенностью, хотя, например, в фортепианном вступлении фигурирование вокруг трезвучия *es-moll* имеет вполне благопристойный характер.

Следующая затем в «Весне монастырской» «русская песня» «подперчена» Городецким теми же фоническими играми, восходящими к символистской поэтике и в таком виде фольклору не слишком свойственными («поле — воля, отстала — осталась»): просторечный «девичий покой» звучит здесь некоторым диссонансом. В интерпретации Стравинского «русская песня» опирается на сложившийся стереотип несколько салонного толка, с вокализированием в конце, тоже вполне привычного рода. От подражательности спасает изобретательное гармоническое варьирование, в которое вовлечены весьма изысканные и пряные созвучия (см., например, тт. 68–72: «Где ты, милый, лобызанный» и т.д.).

«Росзянка» примечательна предчувствием темы будущей *Весны священной*: если там «Поцелуй земли», то здесь «Заклинание дождя» — в обоих случаях символика пробуждения стихийной жизненной силы, инстинкта продолжения рода. Аналогия эта неслучайна, поскольку сюжет *Весны священной*, по всей вероятности, был подсказан другим стихотворением «Яри» — «Ярило», где есть и «старый ведун», и «жрицы десятой весны», принесенные в жертву ради рождения «нового бога» (Смирнов, 87). Нашла продолжение и «сектантская» тема «Росзянки», о чем речь впереди.

В музыкальном отношении «Росзянка» скромнее, чем эффектная «Весна монастырская» с ее концертным размахом, однако просодия в ней более разнообразна и прихотлива, ритм стиха гибко оттенен чисто музыкальными подробностями и оттенками произнесения. Так, в первом шеститакте три шестисложных стиха, мерно проинтонированные синлабическими фразами из шести восьмых каждая (то есть чисто «тавтологическим» способом), тем не менее звучат по-разному, неинерционно, благодаря меняющемуся расстоянию между ними и, следовательно, смещению акцентов, подчеркнутых сменами аккордов:

37 *Larghetto* ♩ = 50

«Росзянка»

Зем - ли - ца я - ро - ва - я, смуг - ли - ца

мать сы - ра - я, ни зги в из - бен - ке се - рой

Следующая затем фраза «Иди, иди, поилец» примечательна квартовым закликательным мотивом с ярким ритмическим выделением опорного слога — характерный речевой «жест» будущей мелодики Стравинского, причем отнюдь не только вокальной.

Однако в целом *Две песни на стихи С. Городецкого* в перспективе творчества Стравинского смотрятся как уходящая натура, вызванная к жизни не слишком длительным, хотя и интенсивным соприкосновением с условным «русским стилем» абрамцевско-талашкинского рода, нашедшим кульминационное выражение в балете *Жар-птица*. Довольно скоро в *Двух стихотворениях К. Бальмонта* появится нечто иное, но прежде Стравинский напишет для своего брата Гурия *Два стихотворения П. Верлена*.

Гурий Федорович, скончавшийся на фронте в 1917 году, успел выучить и исполнить этот цикл. Как певец от вообще подавал надежды и, возможно, со временем мог стать артистом рангом не ниже, чем его отец. Русская версия верленовских стихов принадлежит С. Митусову и, как установил Р. Тарускин, Стравинский сочинял именно на переводной текст, а не на французский оригинал (*Taruskin, 655*). Кроме того, песни с самого начала предполагались для голоса с оркестром; опубликованные оркестровые версии относятся к 1919 (вторая) и 1951 (первая).

Верленовские романсы — пример самых откровенных «дебюссизмов» в музыке Стравинского. Сдержанная декламация в нешироком диапазоне, модальность, характерные аккордовые параллелизмы — все это, особенно в сочетании со звучанием оригинального текста Верлена, воспринимается как *homage* французской культуре, с которой Стравинский только что столь тесно соприкоснулся, триумфально дебютировав в Париже. Силлабический принцип в подаче слова выдержан почти абсолютно, ритм произнесения мерный, распевов практически нет, и акцентность поэтому оказывается почти нейтрализованной, что в русском, что во французском вариантах. Конечно, это еще не *Японская лирика*, но в какой-то степени путь к ней (в оркестровых версиях вокальная декламация в двух-трех местах откорректирована, сделана более выпуклой).

Еще через год, вновь парижским триумфатором — на этот раз после премьеры *Петрушки*, — Стравинский сочиняет еще один «двуличный» цикл — *Два стихотворения К. Бальмонта*. Опять перед нами «окультуренный» русский стиль, но разительно отличающийся от песен на стихи Городецкого.

Отличие заключается прежде всего в иной жанрово-интонационной ориентации quasi-фольклорных фрагментов в обеих песнях. Если в «Весне монастырской» это была протяжная песня (типологически близкая, например, песне Садко «Ой ты, темная дубравушка»), то здесь, после *Петрушки*, прототипами являются значительно более архаические жанры (обрядовые, трудовые песни), опирающиеся на малообъемные звукоряды. В «Незабудочке» (речь идет о среднем разделе «Над водицей, над криницей») звукоряд представляет собой чистую кварту с большими секундами сверху и снизу ($a - h - e - fis$), в «Голубе» — чистую квинту с минорным заполнением и плачевым хроматическим ниспаданием ($e - (f) fis - g - h$). Иначе по сравнению с прошлым устроено и фортепианное сопровождение. В правой руке та же диатоника в виде трихорда фигурирована ритмически самостоятельно по отношению к мелодии, в левой — ритм выровнен, два тона основного звукоряда соединены с двумя хроматически перечасными — тонкое обострение попевочной диатоники, которое ко времени *Прибауток* и *Свадебки* станет одним из признаков неофольклорного стиля Стравинского. В «Голубе» песенный фрагмент появляется в конце как динамическая (тесситурная) и смысловая кульминация. Наплыв «русской песни» рождает эффект риторического обрыва, подчеркнутого ладовым контрастом — здесь после мерцания вариантных ступеней впервые появляется чистая минорная

диатоника. Как и в «Незабудочке», попевочная фраза имеет вращательно-заклинательный характер, причем плачевое ниспадание *fis — f — e* любопытным образом предвосхищает «чесу-почесу» из *Свадебки*.

Контрастом попевочным эпизодам в обеих песнях служит силлабическое произнесение текста — незатейливо-безыскусное в «Незабудочке» и более прихотливое в «Голубе», с его мистико-эротической символикой, где повороты мелодии и ритма чутко реагируют на структуру и смысл стихотворных фраз. Обе пьесы роднит хрупкая изысканность высокого регистра «стеклянного» сопрано и фигуративных рисунков фортепиано. При этом фортепианная партия здесь, как и в песенных фрагментах, эмансипирована от вокальной линии не только в фактурном отношении, но и отчасти в звуковысотном: далеко позади осталось традиционное гармоническое подсвечивание в духе *Песен на стихи Гордецкого*.

Самым главным новшеством бальмонтовского цикла в перспективе зрелого вокального письма Стравинского представляется кристаллизация двух основных типов интонирования — силлабического «произнесения» и распевания. В том или ином виде, в контрастном сопряжении либо изолированно, два этих типа могут быть прослежены через все творчество Стравинского, связанное со словом. При этом если распев изначально тяготеет к формульности, то силлабика на ранней стадии (как в бальмонтовском цикле), гибко реагирующая на подробности и оттенки текста и, следовательно, сопротивляющаяся типизации, со временем тоже кристаллизуется в некие типы. Самым ранним результатом этого процесса представляется кантата *Звездоликый* — сочинение, во многих отношениях уникальное для Стравинского.

Звездоликый долгое время оставался почти в полном забвении. ореол загадочности сохранился и после того, как кантата была наконец исполнена и до некоторой степени вошла в концертный обиход, хотя сколько-нибудь репертуарной она не стала и вряд ли станет когда-нибудь. Этому препятствуют чисто практические причины: *Звездоликый*, написанный для огромного состава, почти равного оркестру *Весны священной* (четверной с восемью валторнами плюс мужской хор), длится всего шесть минут. В стилистическом отношении это один из самых радикальных опытов молодого Стравинского, не меркнувший даже рядом с законченной год спустя *Весной священной*, пусть *Звездоликому* и недостает абсолютной стилистической убедительности великого шедевра.

Хотя через полвека Стравинский довольно прохладно отзывался о стихотворении Бальмонта, положенном в основу его первой кантаты, называя его «невыразительным в отношении и поэзии и мистицизма», однако сочиняя *Звездоликого* он был, несомненно, увлечен космической грандиозностью бальмонтовского опуса, с адекватным размахом переданной в кантате. В полном согласии с символистской поэтикой Стравинский интерпретирует и сам стих, слово как таковое, и то, что стоит за словом.

Бальмонтовский «Звездоликый» представляет собой поэтический пересказ отдельных мотивов Апокалипсиса — этот факт уже отмечался в литературе, посвященной кантате (*Matthews, 10; Вершинина 1992, 133*). Кроме того, подзаголовок «Радение белых голубей», сохраненный Стравинским, указывает на влияние русского сектантского фольклора. Как и в «Голубе», речь здесь может идти о духовной поэзии секты хлыстов. Эта параллель отмечена И. Вершининой (*Вершинина III, 221*) и Р. Тарускиным (*Taruskin, 789*); последний, кроме того, настаивает на связях с эсхатологией скопцов¹. Так или иначе,

¹ Эсхатологические мотивы действительно играли существенную роль в верованиях скопцов, отождествлявших своего главу Селиванова с Христом и, одновременно, с императором. С другой стороны, тема Страшного суда и конца света имела широкое хождение в самых разных слоях общества.

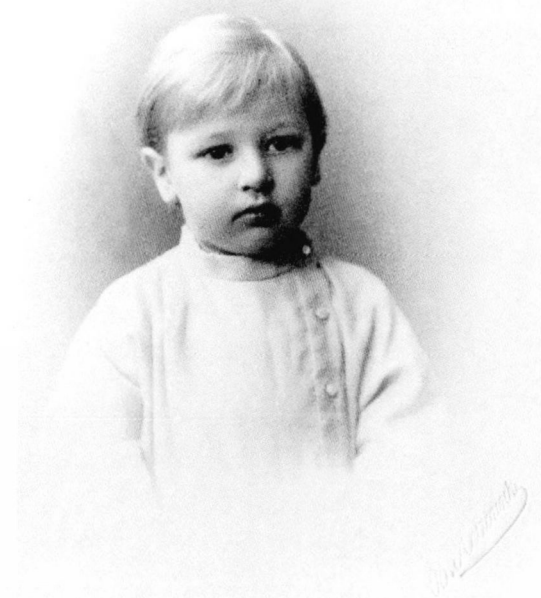
Рисунок
 Вспомогательный
 Вспомогательный
 Вспомогательный
 Вспомогательный
 28.2.

2. Сиднейский ВД, рашинский 45, мануфактурный 15. 1. 20
 Справочный лист Сидней, в 1882 году 29. Вспомогательный 34
 с 1882 года 28.2.

**5 1882 года, 5^{го} июня, в 12 часов дня, в Ора-
 ториальном, по Шведцарской унции, на даго
 Мудвицкой №137² - родился сын Георг.**

1. Мелерайтис в Шведцарской унции и в Ора- 3. 75
 2. Анриорк вранской, до прихода в Шведцарскую унцию 5.
 3. Мелерайтис в буржуйской унции 3.
 4. Коринто унция новорожденного в, в 1882 году 25 2. 3.
 5. Вилдман унция, рожден на море и рожден в унции в саду 6. 60
 6. Лапанвешисна 28, Мелерайтис унция 15, в 1882 году 1. 19.
 7. Сиднейский в 1882 году новорожденного в, в 1882 году 40, в 1882 году 50, в 1882 году 45 2. 35.

Страница расходной книги Ф.И.Стравинского



Игорь Стравинский.
15 февраля 1886 года

Гимназист Игорь Стравинский.
1894 год



Роман, Игорь, Анна Кирилловна, Юрий, Федор Игнатьевич и Гурий
Стравинские. Петербург, 1884 год





Игорь Стравинский в своей комнате в доме на Крюковом канале. 1898 год



В кабинете дома на Крюковом канале. Федор Игнатьевич, Игорь, Гурий, Анна Кирилловна и Роман Стравинские. 1896 год

Игорь Стравинский.
Рисунок Юрия Стравинского.
1898 год



За работой в гостиной. 1898 год



Юрий и Игорь Стравинские с Катей Носенко. Устилуг, 1900 год



Гимназисты Гурий и Игорь Стравинские. 1901 год



Игорь Стравинский с супругой Екатериной Гавриловной. Петербург, 1906

Новый дом Игоря Стравинского в Устилуге. 1907 год





В Устилуге. 1912 год



Игорь Стравинский. Париж, 1911 год.
Фотооткрытка

Портрет работы Пабло Пикассо
Рим, 1917 год.



Кларан, 1912 год

С Екатериной Гавриловной.
Ницца, 1928 год



В кругу семьи. Людмила, Святослав, Игорь Федорович,
Милена и Федор Стравинские. Ницца, 1926 год



Игорь Стравинский. 1927 год



Фотопортрет с автографом брату Юрию. Париж, 1936 год



Париж, 1937 (?) год



Отец, сын и внук. Беверли-Хиллс, Калифорния, конец 40-х годов



С Альфредом Валленштайном. Калифорния, 50-е годы

В студии





Лос Анжелес





С Верой Артуровной
Стравинской. Амстердам



На репетиции. Москва, 1962 год



С Ксенией Юрьевной Стравинской и Александром Александровичем Яковлевым. Ленинград, 1962 год

На концерте в Доме Композиторов. Ленинград, 1962 год

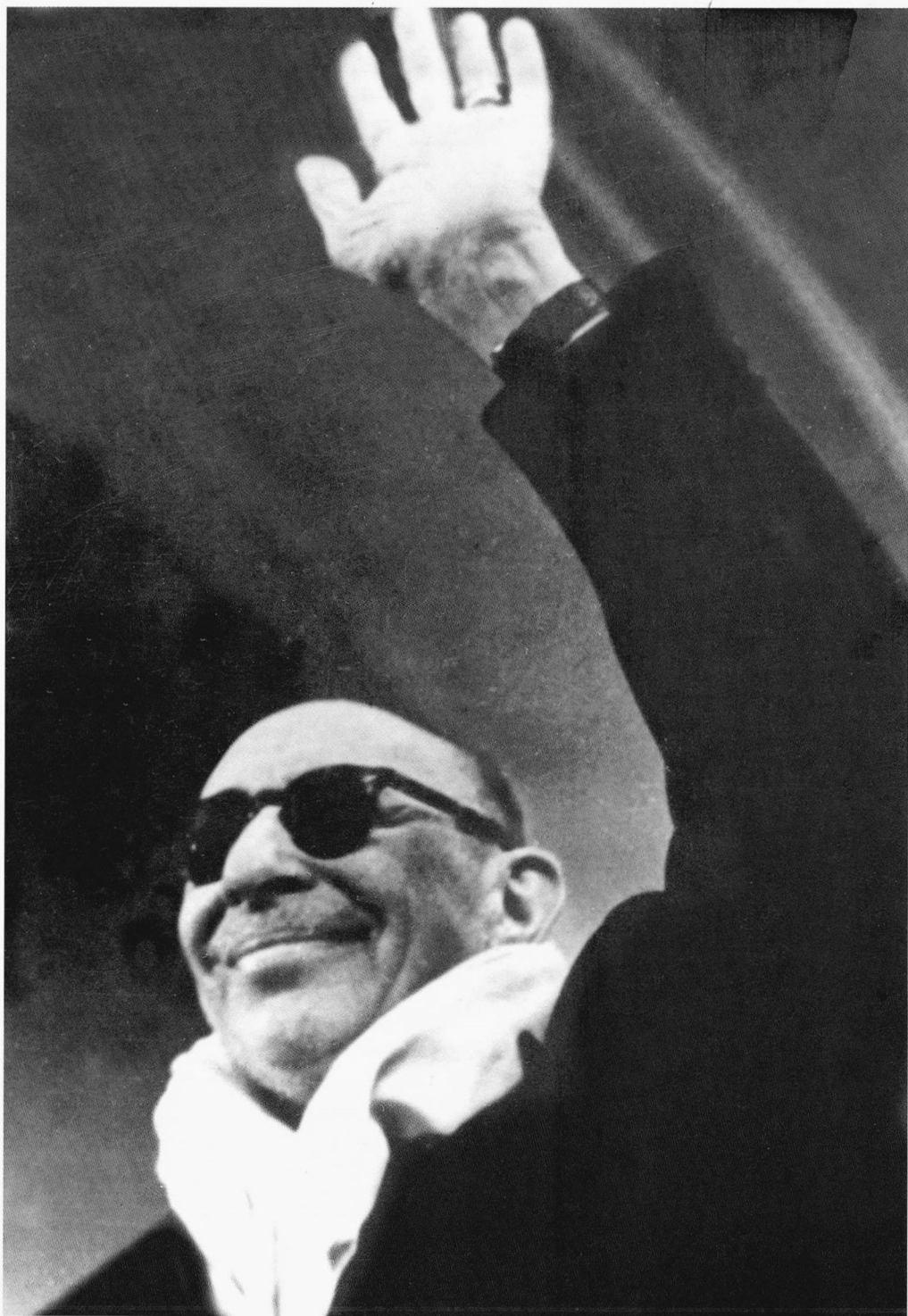




Ленинград, 1962 год



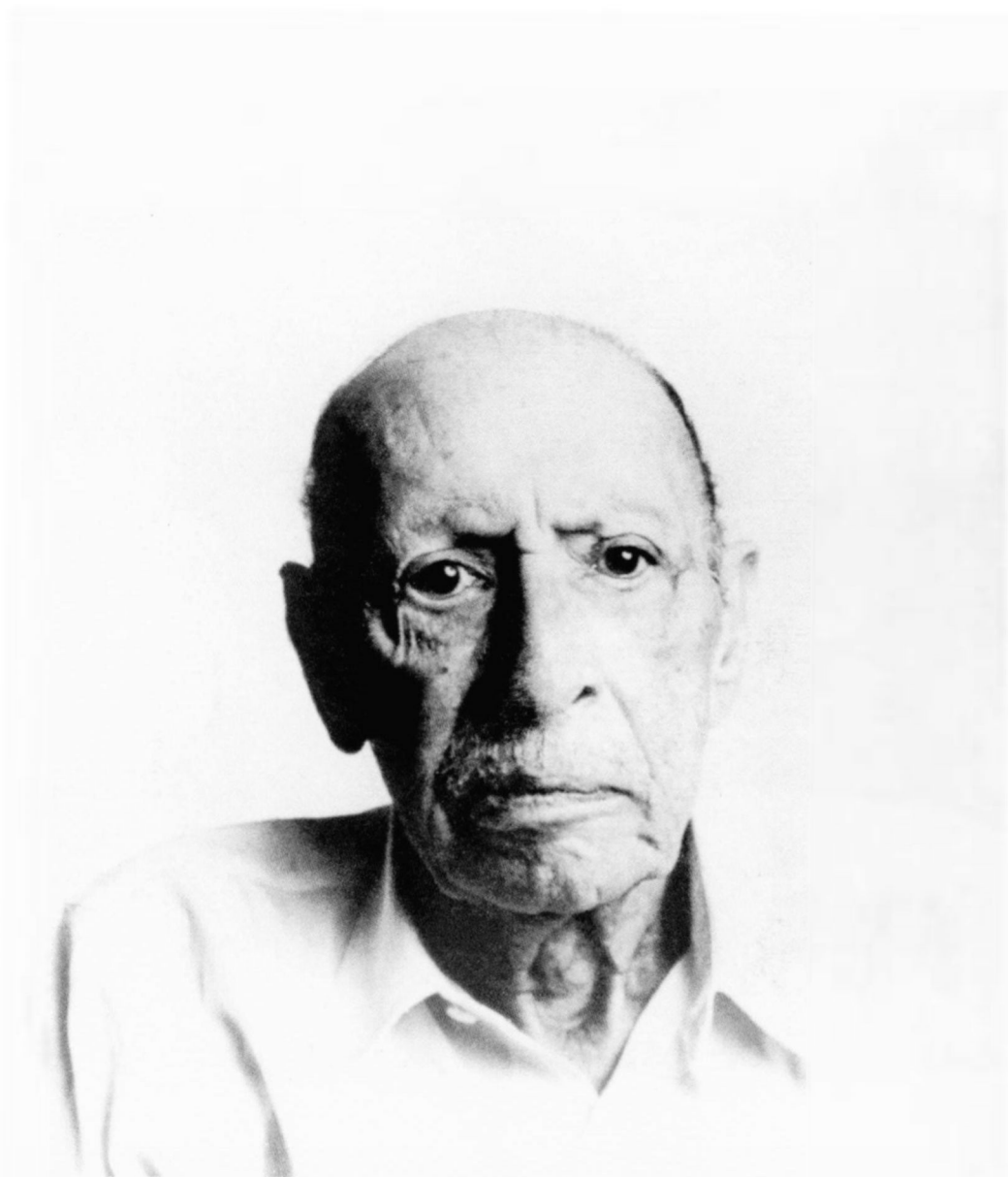
Ленинград, 1962 год



Концерт в Ленинграде. Последний выход. 1962 год



С сыном Федором. Эвиан, 1970 год



Последняя фотография



Могила Игоря Стравинского. Венеция, Сан-Микеле

стихотворение Бальмонта было прочитано Стравинским как текст сакральный и интерпретировано как «псалом, звучащий не под сводами храма, а в открытом пространстве Вселенной» (*Вершинина 1992, 133*). Принцип силлабического произнесения выдержан с абсолютной последовательностью, отсутствует даже намек на распевание слова, равно как сколько-нибудь заметные ритмические контрасты в хоровой партии, неширокой по диапазону, местами речитирующей на одном тоне подобно ектенье. Что касается характера вертикали, то она дифференцирована, причем весьма контрастным образом. Количественно преобладают диссонантные аккорды, чья структура «предсказана» в motto, однако первое описание Звездоликого и его речь выделены унисонными и октавно-терцовыми удвоениями — род созвучий, которые восходят к православному храмовому пению и почти одновременно с кантатой нашли применение в обработке финального хора «Хованщины». Подобные же созвучия встретятся позднее в *Симфонии псалмов*, в *Мессе*, в литургических православных хорах.

Символическую трактовку речи Звездоликого оттеняет подчеркнута фоническая интерпретация прочей части текста. Вершинина справедливо отмечает «ослепительную инструментовку» бальмонтовского стиха, подчеркнутую и усиленную Стравинским: каждому слогу соответствует самостоятельный аккорд, фонизм которого корреспондирует звуковым качествам стиха — согласные становятся словно бы тонами аккордов.

Однако фонизм дело не ограничивается: характер вертикали многозначителен и можно говорить о своеобразном звуковом символизме на гармонической основе. Так, двутерцовое трезвучие $c — es — e — g$, открывающее motto, будущий «фирменный знак» музыки Стравинского, отмечает затем важные смысловые точки в описании Звездоликого: «как Солнце», «с небес», «он реку», «сказал». Кроме того, двутерцовое трезвучие в том же лейтмотивном варианте от c и могучем духовом звучании («organo pleno») предшествует прямой речи Звездоликого. Производным от двутерцового трезвучия можно считать большой мажорный септаккорд, в motto в чистом виде не присутствующий, но встречающийся в завершениях строф, а также мажорное трезвучие с побочным тоном (секундой, квартой, тритоном) — количественно внушительный тип созвучия в *Звездоликом*. Вообще — и тут фоническое пересекается с символическим — в гармонии кантаты господствуют лучезарные мажорные краски трезвучия и большого септаккорда, принципиально отличные от скрябинских доминантовых гармоний (Скрябина чаще всего поминают в связи с кантатой Стравинского), вписанных в обертоновый звукоряд и в нем замыкающихся. Скрябинский гармонический космос движется по кругу, вселенная *Звездоликого* устремлена вовне, поскольку большой мажорный септаккорд, в отличие от малого, где преобладает тяготение обертонового ряда, размыкает обертоновый круг.

Мелодико-гармоническая формульность, типичная для работы Стравинского со словом, в *Звездоликом* концентрируется в оркестровой партии, поскольку и аккордовое motto, и мелодический лейтмотив $a^1 — g^2 — es^2$ (тт. 1–2) лишь ограниченно проникают в хоровое интонирование. Но важно, что само силлабическое произнесение обретает формульный характер: в *Звездоликом* складывается тип заклинательного псалмодирования, который впоследствии становится ключевым для музыки Стравинского разных периодов и жанров. Литургическая природа этой манеры интонирования делает особенно уместным ее будущее появление в сакральных жанрах, однако последними дело не ограничивается, и заклинательность как интонационный тип, проникая в светские жанры, сообщает и им оттенок иератичности.

Возвращаясь к вопросу о влияниях в *Звездолетчике*, подчеркнем еще раз, несмотря на общую «скрябинообразность» кантаты, проявляющуюся в «предельности» идеи и акустической грандиозности звучания, само ее звучание от Скрябина довольно далеко. Зато отсылки к Дебюсси, адресату посвящения, кажутся чуть ли не намеренными: таков большепетерцовый мотив гобоев в тт. 35–37 и намек на начало «Моря» в т. 42. Вероятно, пантеистический символизм Дебюсси оказался в сознании Стравинского созвучным эсхатологии *Звездолетчика*. Кроме того, некоторые звучания кантаты пророчески превосходят *Симфонию духовых* — опус тоже внутренне сакральный и тоже связанный с Дебюсси.

Три стихотворения из японской лирики можно было бы определить как «агрессию силлабики» в вокальной музыке Стравинского — в том смысле, что в цикле композитор поставил целью нейтрализовать ударения, свойственные русскому языку, приблизив его к звучанию японских поэтических оригиналов. Известно письмо Стравинского Державинскому, опубликованное в журнале «Музыка» в 1913 году в качестве своего рода декларации о творческих намерениях: «...отсутствием ударений в японских стихотворениях я и руководствовался главным образом при сочинении своих романсов. Но как было этого достичь? Самый естественный путь был — перемещение долгих слогов на музыкальные краткие. Акценты должны были, таким образом, исчезнуть сами собой, чем достигалась бы в полной мере линейная перспектива японской декламации» (цит. по: *Вериллина I, 193*). Необычный способ произнесения — один из элементов экзотического колорита *Японской лирики*, образованного и хрупкой высокой тесситурой вокальной партии, и тембровой изысканностью инструментального ансамбля, и разнообразием декоративных фигурационных рисунков. Всё вместе — типично мирискусническая ориентация, однако более острая и пряная благодаря новому европейскому опыту композитора и естественному росту его таланта. В *Японской лирике* обычно констатируют влияние «Лунного Пьеро» Арнольда Шёнберга, премьеру которого Стравинский посетил как раз в период сочинения своего цикла (1912), высоко оценив новый стиль камерного письма, созданный старшим коллегой. Инструментальная партия *Японской лирики*, безусловно, допускает подобную аналогию; что касается вокальной линии, то трудно вообразить что-нибудь более чуждое шёнберговскому *Sprechgesang*'у, нежели способ декламации, предложенный Стравинским. Если у Шёнберга все направлено на выявление экспрессии слова, вплоть до принесения в жертву самооценности вокальной линии, то у Стравинского наоборот — самостоятельность слова нивелирована, на первый план выступает линейное качество мелодии. Ритм декламации мерный, почти как в *Звездолетчике*, только без псалмодических вкраплений: в первом и третьем стихотворениях используются исключительно восьмые доли, во втором — восьмые, эпизодически четверти и в конце одна квинтоль. Силлабическая мерность заставляет несколько иначе взглянуть на проблему «нарочитой», «хромой» декламации, озадачившей даже самых чутких современников вроде Мясковского. Дело в том, что «хромота» ударений, очевидная при глазном чтении нотного текста, практически исчезает при слушании без нот: силлабическое уравнивание в правах слогов нейтрализует ударения, можно сказать, лишь иллюзорно, на бумаге. Кроме того, инструментальная партия, метроритмически тоже выровненная, текучая, не создаст «правильного» акцентного противовеса. Некоторая взвешенность метра, безусловно, присутствует — уникальный для Стравинского случай преодоления акцентности, — однако естественные словесные ударения в таких условиях все же полностью не уничтожаются, и в процессе исполнения слово до некоторой степени берет реванш.

Три стихотворения из японской лирики остались эпизодом в стилистической эволюции Стравинского, по крайней мере в ближайшие годы и даже десятилетия. «Нововенским» их чертам суждено было найти продолжение лишь в поздних сочинениях. Что касается просодии, то в столь специфическом варианте «борьба со словом» в музыке Стравинского в дальнейшем не встречается. Однако само направление интереса оказалось многообещающим.

Его перспективность обнаружилась очень скоро — в вокальных сочинениях на русские фольклорные тексты, которые начали появляться после *Весны священной* и увенчались окончательной версией *Свадебки*. Именно народный стих дал Стравинскому возможность найти манеру вокального произнесения, адекватную его уже сложившемуся к тому времени инструментальному стилю. Нерегулярная акцентность *Петрушки* и особенно *Весны священной* была услышана Стравинским и в фольклорной поэзии, о чем он вспоминал позднее в беседах с Крафтом: «Одной важной характерной чертой русского народного стиха является пренебрежение речевыми акцентами в пении. Открытие связанных с этим музыкальных возможностей было одним из самых отрадных в моей жизни...» (*Диалоги*, 164). Пренебрежение речевыми акцентами, точнее, вариативность ударения в фольклорном стихе, фиксировавшаяся в записях, до Стравинского действительно не превращалась в самостоятельный последовательный прием профессионального композиторского письма. У самого же Стравинского вариативность речевого ударения не была «списана» с фольклорных оригиналов: нерегулярная акцентность, сложившаяся в его инструментальной музыке, затем «совпала» с народными текстами — главной пищей Стравинского-композитора в швейцарские годы.

Хронологически первыми здесь стали *Три песенки (Из воспоминаний юношеских годов)*, законченные в 1913 году, однако восходящие к временам петербургского ученичества. Авторская датировка 1906–1913 подтверждается третьей песенкой, «Чичер-Ячер» — той же самой, что и в финале *Симфонии Es-dur*, но более изобретательно гармонизованной. Песенки посвящены Стравинским своим маленьким детям, и тексты их, бесспорно, относятся к роду детского фольклора, с присущим ему звукотворчеством и словотворчеством. В «Чичере» это свойство достигает максимального выражения, поскольку «герой» песни (кстати, «чичер», по В. Далю, — резкий ветер с дождем, что к смыслу песни отношения не имеет) — сугубо фонетический с самого начала («в третьей песне употреблены звукоподражательные слова, лишённые смысла»; *Диалоги*, 163). Это влечет за собой крещендирующий абсурдизм, который опирается на «подводную» логику «кровокых» ассоциаций, достигающих чисто фонетической кульминации в конце («с печенью, с перепеченью»).

«Чичер-Ячер» силлабически скандирован без малейшего отступления; в двух других песенках распева минимальны: «детское» интонирование предполагает формульную простоту вокальных фраз, контрастно оттененную далеко не элементарным сопровождением — метод, найденный Стравинским в песенных вкраплениях бальмонтских романсов. Простота мелодики и постоянство ритмического рисунка в «Чичере» переносят центр тяжести на гармоническую вертикаль, варьируемую в том числе и по степени диссонантной насыщенности — фонизм гармонии реагирует на экспрессивное звучание стиха.

Силлабическое скандирование в «Чичере» приводит в одном месте к легкому акцентному переченью — «на вечер», тут же повторенному. При всей мимолетности оно более радикально, чем вся *Японская лирика* вместе взятая: там словесный акцент нейтра-

лизован, здесь — смещен. Еще существеннее транспозиция ударения в «Сороченьке», где музыкальный интерес в интерпретации слов приводит к следующему: «Сороченька, чи, чи, чи, / На елочку не скачи». В реальном певческом интонировании ударения, естественно, будут возвращены на место, однако до конца это сделать не удастся из-за перечасших акцентов фортепианной партии. Следовательно, в звучании возникнет акцентная полиметрия типичного для инструментальной музыки Стравинского вида.

Хотя тексты первых двух песенок, в отличие от «Чичера», сравнительно «логичны» (логика детской игры), чисто фонетические соответствия, рифмы и ассонансы (своего рода проторифмы) тоже играют в них значительную роль. Очевидно, такого рода детали должны быть подчеркнуты в исполнении — во всяком случае, сам композитор в сохранившейся записи репетиции «Воронь» с Кэти Берберян добивается прямо-таки взрывного начала песни: «Ййе-ду как-то я...».

За внешней скромностью следующего маленького цикла — *Три истории для детей* — таится еще более изощренная структурная игра. Это уже настоящее отточенное камерное письмо зрелого стиля Стравинского. «Тилим-бом», маленькое рондо с двутактным рефреном, целиком нанизано на остинато левой руки — вариант басовой линии «Скрипки солдата», хронологически ей предшествующий. В правой руке тоже остинато, но с чередующимися рисунками, регулярными и синкопированными. Все вместе вписано в двойной лидийский звукоряд с характерной «нестройной» (увеличенной) октавой по краям: *f—g—a—h—c—d—e—fis*. По канве звуковысотной и фактурной остинатности вышиваются метроритмические и структурные узоры вокальной партии. Структурной опорой служат четырехтакты рефрена, регулярно возвращающегося через каждые 12 тактов. Эпизоды, несмотря на внешнюю «правильность» размеров, нарушают и расшатывают регулярность, поскольку в них не только возникают несимметричные рисунки «поперек» остинатной пульсации, но и меняется счетная единица, с четвертной доли на восьмую, то есть как бы вдвое ускоряется темп. При этом в чередовании эпизодов наблюдается прогрессия несимметричности — наибольшей остроты она достигает в последнем эпизоде, «наступающем на хвост» рефрену своим затактом. В схеме и нотном примере (ограниченном вокальной партией) показаны особенности этой структурной игры:

38

«Тилим-бом»

Кá - за вы - ско - чи - ла, гла - за вы - пу - чи - ла

Бе - жит ку - ри - ца с вед - ром за - ли - вать ко - зий дом

Лю - ди вы - ско - чи - ли, гла - за вы - пу - чи - ли

А кá - за ско - ти - ком ко - том, с ку - ри - цей, с пе - ту - хом

Структурные смещения неизбежно ведут к акцентным переченьям, особенно заметным во втором эпизоде: «Бежит курица с ведром / Заливать козий дом». «Неправильная» акцентность особенно ясно демонстрирует самостоятельную логику структурных смещений — то, что Ю.Кон назвал «метаболой» применительно к вокальному стилю Стравинского (Кон, 126–130). Отметим также постоянное «каза» с выписанным ударением, отчего «козе» в тт. 43–44 звучит уже почти как другое слово. Как видно, миниатюрная форма «Тилим-бом» опирается на диалектику структурной устойчивости и неустойчивости, в известной мере компенсирующую звуковысотную статику пьесы.

Аналогичная структурная игра встречается также в совсем, казалось бы, незатейливой «Сказке с песенкой», где звуковысотность сведена к одноголосному «скелету»:

39

«Медведь»

[p] a 8/4 b

Скри - пи, но - га! Скри - пи, ли - по - ва - я!

[p] simile 8/4 4/4 a

И во - да спит, и зем - ля - то спит, по се - лам спят,

a 4/4 b 4/4

По де - рев - ням спят; од - на ба - ба, не спит,

3/4 3/4 4/4

Мо - ю шерст - ку пря - дет, мо - е мя - со ва - рит, мо - ю ко - жу су - шит

Во второй песне — «Гуси-лебеди» — структурные смещения мягче и выражены иначе: например, длина остигатного мотива не совпадает с длиной строки. Акцент сделан на фонических свойствах стиха, подчеркнутых «фальшивым» малосекундовым бурдонном, острым и узким по звучанию, как «узкие» распетые на и окончания стихов: «летили — залетили — доспили — носила — подхватила — павалила — выносила». В «Гусях» Стравинский впервые обращается к диалектному просторечию: инспирированное текстовым источником (в данном случае прибауткой, по А.Афанасьеву), оно не только способствует стилистической достоверности песни, но главным образом служит фонетической характерности горизонтали и, как следствие, вертикали.

В «Гусях» примечательна также фольклорная по происхождению логика формы: запев — припев, где громкий, распетый «с выкриком» зачин сменяется по-скоморошьи частящим бормотаньем с ремаркой *subito p.* Типология этого контраста, намеченного еще в бальмонтских романсах, имеет весьма солидную родословную в русской профессиональной музыке, восходя в конечном итоге к «Камаринской» Глинки.

Те же запевно-припевные структуры варьируются в *Четырех русских песнях для голоса и фортепиано* — цикле, который можно считать одной из вершин творчества Стравинского. Во всех четырех песнях запевное «предлодирование» разрешается в распе-

вании мелодической формулы, в котором раскрывается жанровая природа песни: степенная плавность хоровода, игровая живость считалки, ритуальность подблюдной, заклинательность моления. Свободный нерифмованный стих фольклорных подлинников дает простор фонетическим и акцентным играм, на которые так щедр композитор. В «Селезне» заглавное слово становится основой рассредоточенного фонетического остината, где «селезень» звучит со всеми возможными, то есть тремя, вариантами ударения. Во второй строфе селезня вытесняет утка, и лишь в конце он появляется вновь, с подчеркнутым синкопой «неправильным» ударением на втором слоге:

40 $\text{♩} = 116$ «Селезень»

Се ле-зень, се-ле-зень, сиз го-луб-чик се-ле-зень, хох-ля-тый се-ле-зень

Ты вый-ди, се-ле-зень, се-ле-зень, ты по-смотри, се-ле-зень

по-чу-жи-им се-лез-ням

Само это слово, вместе с примыкающим к нему «сиз голубчик», фонически богато: чередование *с — з — г* создает ассонансы, в своем роде не менее роскошные, чем в бальмонтском «Звездоликом». Quasi-импровизационные распевы-трепетания в зачинах тоже имеют фоническую природу, хотя и трактованы как формульные мелодические ячейки, свернутые в вертикаль в резонансных двузвучиях фортепиано. Составляющие его тоны *с — d* оспаривают первенство друг у друга, что разрешается лишь в последнем такте песни, где безраздельно господствующий до этого ударный аккорд от *с* внезапно сменяется аналогичным от *d*. Именно этот последний аккорд — «правильный» с точки зрения каданса, поскольку его звуковой состав отвечает основному звукоряду (гамма тон-полутон или октатоника от *a*):

41

Упомянутый основной звукоряд в песне нигде не представлен как целостность: его отдельные части служат основой фактурных элементов, самостоятельность которых усилена метроритмом, динамикой и штрихом. В сущности, целое составлено из разнородных остинатных формул, каждая из которых независимо вращается в собственном регистровом пространстве.

Ту же формульную отточенность письма, но в более простых вариантах мы встречаем в трех последующих песнях. В «Запевной», песне-считалке, слова согласно жанру нанизываются вне логико-понятийных связей, фонически-ассоциативно; попадают и несуществующие «заумные» слова, как «На комогне, на воломне» в начале. Не случайно к этой песне так расположились поэты-дадаисты, и их глава Тристан Тцара просил

Стравинского пожертвовать рукопись «Запевной» в дадаистский журнал. Как пример дадаизма характеризовали и следующую песню — «Подблюдную» (*SPD, 617*), хотя заумных в собственном смысле слов там нет, есть лишь просторечие и диалектизмы в произношении. Богатство последних позволяет говорить о своего рода диалектном «пиршестве»: «аканье», усиливающее желательный здесь открытый «белый» звук, соседствует с я вместо е («грябля») и ша вместо ще («волчиша на поветиша»); есть в «Подблюдной» и отголосок «гуканья» — в концовках зачинов, но без фольклорного взлета вверх, в виде крещендирования и резкого обрыва на той же высоте. Силлабические, с маленькими гребешками распевов зачины увенчиваются вариантными припевами «Славна!», укрепляющими «аканье», с легким оттенком православного «органума», поддержанного колокольным басом:

42

«Подблюдная»

Ск - дит ва - ра - бей на чу - жой га - радь - бк

Сла - вна, сла - вна,

Остатное слово в припеве служит сонорным материалом в процессе варьирования, подчиненного имманентным музыкальным законам. Чередование вариантов припева образует самостоятельную микроформу с суммированием в последнем варианте:

43

«Подблюдная»

Сла - вна, сла - вна,

Сла - вна, сла - вна, сла - вна, сла - вна,

Сла - (а) - вна, сла - вна,

Сла - (а) - вна, сла - вна,

Сла - - вна, сла - вна, сла (а) - вна (а) сла - вна!

Запевы «Подблюдной» представляют собой удивительно чистый пример фактурного артикулирования единого звукорядного комплекса — тетрахорда с варьированной III ступенью $a - h - c$ (*cis*) — d . В последнем куплете напев сдвигается на кварту вверх, и звукоряд соответственно расширяется на два тона ($e - fis$). Оставшийся gis — нижний звук «ударного» аккорда и колокольный бас. В заключительном припеве звукоряд собирается в «гармошечные» вертикали; окончание на одной из них чисто условно, поскольку функцию устоя, по законам модальности, выполняет весь звукоряд, сохраняющий характерное переченье ступеней ($c - cis, g - gis$).

Самая изысканная в цикле песня — «Сектантская» — построена по тем же конструктивным законам, что и предыдущие. Просторечно-диалектное произнесение становится здесь предметом особой заботы Стравинского, олитературенные варианты некоторых слов он возвращает к разговорным («к родимому» — «к радимаму», «к моему» — «к маему»). Самый радикальный в этом смысле случай — «все сестра» вместо правильного «все сёстры» — явно проистекает из желания придать фонетическую и акцентную оригинальность данному моменту песни:



Другое выразительное в отношении просодии место — начальный шеститакт с его «прелюдийными», запевными фиоритурами, где возникают фонические вариации на $a - я$, плетение опеваний с прихотливой ритмикой и вариантною ступеней — явно изобразительного характера («завьяла, замятелыла»).

От предыдущих песен «Сектантская» отличается тем, что запевно-припевная логика воспроизводится в ней только один раз; зато распевная часть занимает почти все пространство песни, завершаясь молитвенной кантиленой с изысканными узорами сопровождения.

Четыре русские песни, основательно названные Асафьевым «цельной вокальной сюитой» и не менее справедливо поставленные в связь со *Свадебкой* благодаря своему «новому широкому и сочному фресковому письму» (Асафьев, 100), могут в значительной мере рассматриваться как квинтэссенция вокального стиля Стравинского, его специфического слышания слова. Те же идеи, афористически сконцентрированные в песнях, развиваются композитором в крупных вокальных сочинениях швейцарских лет — *Свадебке*, *Байке*, — а также в более поздних неоклассических опусах, в том числе написанных не на русские тексты.

Попытка сформулировать эти идеи в наиболее общей форме приводит к двум важнейшим понятиям — фонизма и структуры. Явления, которые стоят за ними, разнородны. Фонизм предполагает особое внимание к звучанию слова, к подчеркиванию фонетики его отдельных элементов — слогов и звуков. В предельном выражении фонизм нейтрализует понятийность, что, однако, для Стравинского нехарактерно и встречается крайне редко: даже в «дадаистской» «Запевной» чисто фонический смысл имеет только самое начало («На комомне, на воломне»), все остальное («Пашет дьякон черным углем» и т.д.) подчинено специфически фольклорной абсурдистской логике, а не фонетике. Активизация фонетики выявляет в слове его внутреннюю форму; соответственно, расширяется его семантический спектр, поскольку ассоциативные связи устанавливаются между словами, по смыслу далеко не всегда родственными. Выше приводились примеры подобно-

го рода: нанизанные на гласную и глаголы в песенке «Гуси-лебеди» или в *Четырех русских песнях* — «сиз селезень», «у те семеро утей» (почти каламбур), «варабей — гарадьбе», «ряба — грядла», «Ялица, мятелица, завьяла, замятелила». Последний случай несколько иного рода, поскольку представляет собой не столкновение чужеродных слов, а вариации на корень — далекий прообраз хлебниковского «Заклятья смехом». Сюда же можно добавить хрестоматийное «чесу, почесу Настасьину косу» из *Свадебки*: «чѣс» согласных с — ч — т, благодаря чему вся фраза звучит почти нерасчленимым на слова (а только на фонемы) целым.

Хорошо известно, что подобная техника «высвечивания» семантических глубин через посредство фонетики была разработана поэтами-символистами, кстати, не случайно весьма интересовавшимися теорией внутренней формы слова Потебни. Знаменитое «радость — страданье» в блоковской «Песне Газтана», сближающее в звучании полярные сущности, или «музыкальные» соответствия, на которые так щедро поэзия Бальмонта, неожиданным образом перекликаются с фольклорными текстами. Во всяком случае, в творчестве Стравинского можно обозначить подобную преемственность: не исключено, что фонетическое богатство *Звездолитого*, настроившее композиторское ухо на соноричку стиха, позволило ему услышать подобное и в русской народной поэзии.

Однако фонизм интонируемого слова не имеет в музыке Стравинского универсального значения. Во-первых, по своей природе сонорные соответствия — вещь очень яркая, заметная и потому в больших количествах нежелательная. Во-вторых, в ряде случаев Стравинский вообще отказывается от фонетических игр — так происходит, например, в *Мавре*. Поэтика русского бытового романа — камертона, по которому настроена ее музыка, — не предполагает какого-то особого акцентирования сонорички стиха. Блестящая стилизация Бориса Кохно, либреттиста *Мавры*, точна и в этом отношении — в центре внимания здесь лексика и структура «пушкинского» стиха. Стилистические игры неизбежно вытесняют фонизм и слова, и, в известной степени, музыки. Заметим, что именно перенесение акцента с колорита, краски на структуру, произошедшее в неоклассический период, воспринималось в конечном итоге как измена Стравинского самому себе и собственному стилю, а вовсе не «бахизмы с фальшивизмами» (Прокофьев), как могло показаться на первый взгляд.

Разумеется, колорит в музыке Стравинского никуда не исчез, он лишь принял иной вид. Равным образом принципы структурирования слова, сложившиеся на русском фольклорном материале, продолжают развиваться в новых условиях, иначе артикулируются.

Прекрасный пример неоклассической вокальной структуры можно обнаружить в самом начале *Мавры*. Это песня Параши «Друг мой милый», получившая широкое распространение как самостоятельный концертный номер, особенно в блестящих переложениях для скрипки и для виолончели с фортепиано.

В основе песни лежит принцип многоплановой асимметрии, хорошо известный и по другим неоклассическим сочинениям Стравинского, не только вокального жанра. Сущность этого принципа заключена в дихотомии остинатности и вариантности — генетически связанная с фольклором, она составляет сердцевину стиля Стравинского. В песне Параши движение от нижнего слоя фактуры вверх на первый взгляд дает прогрессию вариантности, так как если басовый голос представляет собой наиболее правильное остинато по звукам тонического трезвучия, маркирующее основные доли такта, то мелодия в максимальной степени от этой правильности отклоняется. Однако правильность баса сохраняется лишь в обрамляющих разделах (b-moll); в середине остинато высот «сбивается»,

заменяясь затем трехдольным рисунком (первоначальный размер — $4/4$) при сохранении ритмической сетки. Аккордовый слой, ритмически тоже остинатный, организован еще затейливее. Чередование тонического и доминантового аккордов поначалу дает шестичленную структуру TDDTDT, повторяющуюся дважды; в третий раз порядок нарушается, и возникает нечто вроде дробления: TDTTDDTDT. В среднем разделе (вначале — *g-moll*) устанавливается аналогичная шестичленная структура сS, тоже повторенная (TSSST), затем (*d-moll*) ее сменяет простое чередование TD, воспроизведенное семь раз с переменной в восьмой.

На фоне этого quasi-регулярного остинато голос Параша плетет прихотливый мелодический узор, явно более затейливый, чем работа, которой она занята у окна. Стилизованные под любительский сентиментальный романс вирши Кохно совсем не так просты. Хореические одиннадцатисложники составляют следующую структуру, с усечением в третьей строфе:

I строфа 11 11 11
 II строфа 11 11 11
 III строфа 11 10 10

Сама по себе она уже провоцирует на асимметрию в музыкальном решении — возможность, которой Стравинский, в отличие от «настоящих» романсовых композиторов, блестяще воспользовался². Как принято в романсе, стих Стравинским распет, однако таким образом, что нечетность слогов в стихе нередко усилена асимметрией внутреннего членения. Примером может служить первая строка, где слова распеты следующим образом:

	Друг мой милый, красно солнышко мое				
Слоги:	2	2	2	3	2 = 11.
Музыкальный ритм (в ♩):	4	3	3	3	5 = 18.

Однако наращивание нечетности для композитора — не догма: если второй стих распет подобно первому (2 2 4 1 2 = 11), то в третьем слоговая структура дублирована 2 3 5 1 3 = 14

почти полностью, за исключением последнего слога (занимающего 3 восьмых, следовательно, в сумме 13 восьмых на 11 слогов текста). Столь же изобретателен Стравинский и в дальнейшем. Например, во второй строфе относительно «смирные» первая и третья строки окружают вторую, с роскошным распевом слова «кинареечки», которое, разумеется, не должно проскользнуть незамеченным (2 2 5 2 = 11). Последняя строфа практически 2 2 9 2 = 15

полностью дублирует стиховую структуру, поскольку сами строки, неравные по величине, уже создают асимметричную игру. В целом музыкальная интерпретация по отношению к стиху обладает известной самостоятельностью, логика смещений контрапунктирует стиховой структуре. В ряде случаев, кроме того, музыкальные акценты перечат словесным — «пренебрежение речевыми ударениями в пении», свойственное фольклору, Стравинский переносит на стилизованный в духе полупрофессиональной поэзии текст.

Наконец, особая структурная игра возникает по вертикали, в сочетании всех слоев: остинатно-«шарманочного» сопровождения, мелодической линии и слов. Наложение

² Свойственная романсу нечетность силлабических стихов традиционно преодолевалась в музыкальном решении: см., например, известный романс Варламова «Грусть девушки», где пятисложники благодаря паузам распеты до шестидольников (два такта на $3/4$).

асимметричных — причем в разной степени — рисунков, каждый из которых отсылает к простому, если не примитивному прототипу, создает на редкость острый эффект, поскольку музыкальная ткань в каждый момент составляет новый узор, подобно камешкам в калейдоскопе. При этом «пренебрежение речевыми акцентами» отнюдь не означает пренебрежения смыслом текста. Напротив, его подробности особенным образом высвечиваются благодаря постоянным смещениям структуры — хотя музыка на слова «не реагирует», если иметь в виду обычные способы психологической или иной изобразительности.

Итак, фонизм и эмансипированная структура выступают в качестве центральных стилеобразующих начал вокальной музыки Стравинского. Их можно представить и в более широком контексте. Тогда фонизм слова окажется частным выражением специфического тембрового мышления композитора; асимметричная структура вообще представляет собой универсальный принцип конструкции в его музыке.

Фонизм и структурность, сложившиеся в интерпретации русского слова, сохраняют свое значение и в произведениях иной языковой ориентации, о чем речь пойдет ниже. Взятый в целом, опыт Стравинского уникален: это обстоятельство делает особенно интересным вопрос о соотношении его вокальной стилистики с предшествующими и современными явлениями.

Стравинский шел здесь во многом против течения. Европейская музыка вокальных жанров к началу XX столетия достигла высшей степени изощренности в приближении к речевому интонированию, в психологизации музыкального высказывания. В этом пункте были едины самые разные композиторы, принадлежавшие к различным национальным школам: Дебюсси и Рихард Штраус, Альбан Берг, Бела Барток и Арнольд Шёнберг, создавший особый род пения-речи — *Sprechstimme*, в том или ином варианте принятый многими композиторами. В сходном направлении развивалась и русская музыка, от «творимой говором» мелодики Мусоргского до опытов Прокофьева. Собственно, аналогичным образом начинал и Стравинский: примером могут служить не только камерно-вокальныеopusы, о которых шла речь выше, но и ранняя опера *Соловей*. Однако пение-речь, психологически детализированное интонирование, хотя и утвердилось в поздней европейской традиции как универсальный и чуть ли не единственно возможный вариант, все же не исчерпывало последнюю. В ней продолжали существовать варианты ритуализованного произнесения слова: в фольклоре, в литургических жанрах, в рудиментах старинных форм. Более того, со временем возникла весьма определенная реакция на «засилье слова», благодаря которому вокальная мелодика становилась зеркалом речи. Самый радикальный вариант такой реакции — инструментализация певческой линии, превращавшая ее, с точки зрения слова, в некий аналог *bel canto* (подчас гротескный). Такая реакция возникла в недрах нововенской школы, прежде всего в творчестве Шёнберга, с переходом от свободной атональности к додекафонии. Не случайно в это время удельный вес вокальных жанров у Шёнберга значительно сокращается, а традиционная песня с фортепианным сопровождением (*Lied*) практически исчезает. Правда, *Sprechstimme* сохраняет свое значение и в поздних произведениях — но как противоположность собственно мелодическому интонированию.

Слово как таковое эмансипируется и у Стравинского, и даже в чем-то более решительно, чем у Шёнберга, если иметь в виду чисто речевые партии в *Сказке о солдате*, *Царе Эдипе*, *Персефоне*, *Вавилоне*, *Проповеди*, *притче и молитве* и *Потопе*. Слово информативное, как у Шёнберга и других композиторов, становится у Стравинского важ-

ным самостоятельным элементом, носителем «ритуала сообщения», в противовес «ритуалу вокализации», опирающемуся на иные, устойчивые формы. Самостоятельность структуры, сложившаяся на русском фольклорном материале, получает универсальное значение, наиболее наглядно развиваясь в литургической музыке композитора.

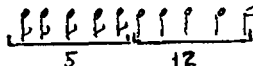
Литургическое интонирование как особый род возникает в произведениях Стравинского до появления самих литургических жанров, в музыке иного наклонения, в том числе и чисто инструментальной. Вокально-речевые по происхождению элементы вообще нередки в невокальной музыке Стравинского. Этот факт уже отмечался исследователями: например, И.Вершинина «опознала» зазывания уличных торговцев в начале *Петрушки* (Вершинина 1967, 72), а Г.Головинский выделил целый пласт вокально-речевых интонаций в *Весне священной* (Головинский, 148–151). В той же *Весне священной* можно найти очень яркий пример прямого воспроизведения литургического хора — «Взывание к протцам». То, что звучание здесь подражает литургии, очевидно, поскольку фактура и тембр имитируют хор, сначала смешанный, общий, а затем мужской антифон. Ритм скандирования напоминает ектенью; кроме того, здесь использован, причем в чистом виде, общеходный лад русской церковной музыки. Однако «взывают» здесь все же язычники, а не православные христиане — отсюда типичная для *Весны священной* в целом нерегулярность, «неправильность» акцента, которая ведет и к несимметричности структуры: в антифонно сопоставляемых фразах «припев» все время усечен по отношению к «запеву».

Что касается собственно литургического слова и способов его интонирования, то хронологически первой здесь оказалась скромная православная молитва *Отче наш*, за которой последовала еще одна, *Верую*, а также стихира *Богородице Дево*. Еще сохранился небольшой набросок *Иже херувимы*, не нашедший продолжения. Все это написано для смешанного хора без сопровождения и носит подчеркнуто скромный прикладной характер. Композитор сам говорил о том, что написал хоры потому, что его не удовлетворяла музыка, звучащая в храме, и что при сочинении он исходил из своего не слишком обширного слухового опыта.

Стилистическая неамбициозность Стравинского в наибольшей степени ощущается в самом раннем хоре из трех — *Отче наш*, который на первый взгляд выглядит совсем бесхитростным произнесением молитвы на манер псалмодии. Поначалу здесь нет даже минимальных распевов; затем они появляются («яко на небеси...»), и тут вступает в свои права малозаметная поначалу, типичная для техники Стравинского структурная игра: чередование быстрого псалмодирования начала фраз и замедленного распева заключений. При этом регулярный метр первого раздела ($2/4$) сменяется переменностью ритмической единицы (восьмая — четверть). Схематически это выглядит следующим образом (за счетную единицу принята восьмая): начала фраз дают прогрессию 5 5 7 9 6 5 (точно по числу слогов), завершения — 12 6 6 18 12 12³. Последние два равновеликих припева, очевидно, выполняют функцию завершения. Неравномерность фраз выведена из текста, состоящего из строк разной длины: однако Стравинский, как обычно, не дублирует его структуру, а создает собственное несимметричное ему соответствие.

В звуковысотном отношении хор, с его изысканным мерцанием дорийского и гармонического с-moll, тоже не так прост, как может показаться на первый взгляд. Очевиден

³ Например, в первой фразе получается так: «яко на небеси и на земли».



определенный параллелизм с достижениями нового русского стиля церковного пения, о котором Стравинский, скорее всего, имел крайне слабое представление, если вообще имел какое-то. В *Богородице Дево* — светлом пасторальном хорике с мягкими медиантовыми гармониями и ладовой переменностью — сходство с этой манерой, например, Кастальского кажется особенно наглядным: с другой стороны, в нем примечательна уже настоящая попевочная техника Стравинского, с колебаниями акцентов и малообъемностью звукоряда основного мелодического голоса.

Молитву *Верую*, самый пространный из трех хоров, Стравинский переработал в 1964 году: возможно, здесь были какие-то конкретные причины вроде перспективы исполнения. Как и в *Отче наш*, в основе *Верую* лежит простое аккордовое псалмодирование: концы строк, включающие эпизодические распевы, ритмически утяжеленные и поэтому весомые, создают эффект метрической переменности, поддержанный переменностью ладовой: господствующий A-dug оттенен параллельным минором и, изредка, верхней медиантой. Аккорды звучат мягко диатонически; гармоническое движение большей частью представляет собой фигурирование тоники, вообще многократно повторяемой, проходящими и вспомогательными созвучиями частично нетерцово́й структуры. Отклонения в параллельный минор маркированы полным кадансом S D T, при том, что D основной тональности практически отсутствует, появляясь лишь в самом конце, в кадансе скорее медиантового характера: III — V — I. Примечательная особенность вертикали связана с частым применением октавно-терцовых удвоений — «знака» литургического пения для Стравинского со времен *Звездоликого*. Остинатно повторяемое трезвучие A-dug благодаря такому удвоению и отсутствию квинты ($a — cis' — a' — cis^2$) приобретает в *Верую* характер специфической лейтаккордовой краски.

Некоторые из нетерцовых аккордов употребляются как устойчивые — например, субдоминантовое созвучие $h — d' — a' — e^2$ (т. 50). Отсюда — весьма терпкий местами характер вертикали и голосоведения, где встречается параллельное движение септимами и другие диссонантные столкновения, словно бы тень сакральных созвучий *Звездоликого*. При этом, в отличие от кантаты, ни вертикаль, ни другие подробности произнесения на смысловые повороты текста «не реагируют»: в музыке нет ни символики, ни образительности. Ключевое значение имеет начальная ремарка: *tutto molto metrico, non forte, non espressivo*; встречающиеся систематически акценты имеют не экспрессивный, а структурный характер, отмечая грани фраз и ритмически «утяжеленные» слова. Благодаря этому в псалмодии появляется некая самостоятельная линия скандирования, контрапунктирующая смыслу слов, но, в конечном итоге, и подчеркивающая их значительность.

В марте 1949 года Стравинский сделал латинскую версию всех трех православных хоров, дабы расширить круг их применения в церковном и концертном обиходе. *Верую*, превратившееся в *Credo*, и *Отче наш*, ставший *Pater noster*, не претерпели особых изменений: типичная для Стравинского просодия с «неправильными» ударениями внедрилась и в латинский текст, уподобленный в этом отношении церковнославянскому. В *Pater noster* появились синкопы, подчеркивающие *noster, tuum, nostris*, в *Credo* ничего нового не появилось, но с ударениями произошло то же самое: *Filium, Dei* — очередное торжество эмансипированной музыкально-фонетической структуры над традиционными правилами декламации.

Настоящей переработке подвергся хор *Богородице Дево*, транспонированный на тон выше и распетый гораздо кантиленнее, главным образом из-за различия текстовой основы: латинский гимн *Ave Maria* состоит из более кратких строк. Зато в конце добавле-

на молитвенная строфа Sancta Maria, отсутствующая в православном варианте, благодаря чему латинская версия оказывается почти в два раза длиннее. Ладовая переменность (G-dur — e-moll, с акцентированием трезвучия C-dur), присущая первоначальному варианту, сохранена и усилена благодаря последнему аккорду A-dur, ранее ни разу не появлявшемуся в пьесе.

К 1949 году, когда появились новые версии хоров, латинский язык, в том числе литургический, был уже освоен Стравинским. Первым опытом здесь, как известно, стала опера-оратория *Царь Эдип*, об истории создания которой композитор довольно подробно впоследствии рассказал в беседах с Р. Крафтом: «...я подумал, что более старый, даже полузабытый язык должен заключать в звучании закладательный [incantatory] элемент, который мог бы быть использован в музыке» (*Диалоги*, 177). В другом месте Стравинский указывает на прямую связь оперы-оратории и собственной литургической музыки: «Одновременно с “Царем Эдипом” я сочинил “Отче наш” в стиле русской литургии, и при сочинении хора Gloria, конечно же, находился под влиянием русского церковного ритуала: святая троица символизируется тройными повторами, точно так же, как в Кугие Мессы. Но, прежде всего, характер музыки Gloria церковный сам по себе» (*Диалоги*, 182). Однако литургический характер присущ не только Gloria: Крафт совершенно справедливо замечает, что и партия Эдипа и хоры в целом связаны с духовным пением, а хоры вообще могли бы быть использованы в литургической композиции (*SPD*, 212). Действительно, в обрамляющем хоре нетрудно обнаружить литургическую псалмодию и октавно-терцовые удвоения, присущие православным хорам Стравинского, в особенности будущему *Верую*. Что до опеваний-юбилейных в партии Эдипа, «возможно, инспирированных византийским пением» (*SPD*, 268), то можно указать более близкий их источник в творчестве самого Стравинского — партию Лисы в *Байке*, а также, особенно, хореические распевы в *Четырех русских песнях*. Юбилейные распевы — одна из устойчивых формул вокального письма Стравинского, чисто музыкальных по природе, эманированных от слова и драматической ситуации и потому легко мимикрирующих в нужном стилистическом направлении.

В *Эдите* находят продолжение и другие свойственные Стравинскому методы работы со словом. Такова, например, замена произношения аморфного ц(с) на фонетически энергичное к — так называемая «цицеронова латынь», в *Эдите* принявшая вид «стравинской латыни», в сущности, совершенно аналогичной диалектной и просторечной фонетике русских опусов, особенно *Свадебки*. В последних композитор тоже нередко вносил в текстовые оригиналы изменения — источник дополнительных сонорных эффектов.

Но главным в фонетической партитуре *Эдипа* оказывается то, что выделил сам композитор — «закладательный элемент». Точнее, это разветвленная система акцентуации и повторов, в узловых моментах приводящая к появлению самостоятельных остинатных форм. «Архетип драмы очищения» (определение Стравинского) предполагает «очищение в слове», когда ложные, затемняющие истину фразы постепенно отпадают, подобно шелухе, открывая «главные слова» драмы. Аналогичным образом постепенно снимаются стилистические «одежды» музыкального материала, пока он не оказывается сведенным к чистой формуле и у хора и у Эдипа — двух основных действующих сил этой «бездейственной» драмы. В опере обе смысловые кульминации следуют почти подряд: провозглашение корифеев и хора «Laio Jocasta que natus!» (цц. 162–163) и последний монолог Эдипа «Natus sum que nefastum est... Lux facta est!» (цц. 168–169). В обоих случаях аскетизм музыкального решения достигает предела. В хоровом приговоре — кварто-

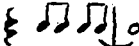
во-унисонное псалмодирование на фоне пронзительного одинокого аккорда и рокота большого барабана, у Эдипа — «окаменелая» мелодическая фраза и аккордовые репетиции в антифонных переключках оркестровых регистров: ничего похожего на изысканность украшенной фиоритурами вокальной линии, ранее господствовавшей в его партии.

Ключевыми словами в провозглашениях являются «*peremptor*» («убийца»), «*kekidi*» («убил»). Оба к этому моменту уже утверждены в «словесной партитуре» оперы. «*Peremptor*» — раньше всех, в арии Креонта и затем в сцене Эдипа с Тиресием, «*kekidi*» — в кратком, но многозначительном монологе Эдипа с солирующими литаврами (цц. 119–120). Однако это уже итог, вывод: поворотный момент в движении драмы обозначен раньше, в другой словесной паре — «*ogacula*» («оракулы») и «*trivium*» («перекресток трех дорог»). Оба слова звучат в арии Иокасты, всплывая поначалу без всяких претензий на особое значение, но «застревают» в ней словно помимо воли героини. «*Ogacula*» превращается в остinato-псалмодию, живо перекликающуюся с обрамляющим хором судьбы (см. от ц. 103). Такой же характер навязчивой идеи имеет «*trivium*» — слово подхватывает хор, распевая его вначале в небольшой имитации, а затем скандируя опять-таки в унисонной остинатной псалмодии.

Излишне говорить, что в подобных остинатных микроформах слово начинает жить своей собственной жизнью, как самостоятельный фонетический («фонематический», по Стравинскому) материал, подлежащий излюбленной композитором вариативной работе. Как и в русских песнях, в остинатных рисунках *Эдипа* в слове меняются ударения, причем это относится не только к вышеупомянутым ключевым словам: например, в обрамляющем хоре подобная игра довольно хорошо заметна. Разумеется, возникающее порой «пренебрежение речевыми акцентами в пении» здесь то же самое, что и в русских сочинениях — обстоятельство, неизвестное тем западным критикам Стравинского, которые указывали композитору на противоречия между музыкальными и словесными ударениями. Один такой случай упоминает Крафт: итальянский дирижер Бернардино Молилари, высоко ценимый Стравинским, написал ему, что слово «*kekidi*» («*ceccidi*») должно интонироваться с ударением на втором слоге, а не на первом, как везде у Стравинского. «Так как правильная акцентуация не согласуется с музыкальным ритмом, — продолжал Молилари, — я предлагаю следующую модификацию...» (*SPD*, 271). Об этом же Стравинский вспоминает в *Диалогах* (с. 199, сн. 2). Однако композитор оставил «*kekidi*» в прежнем виде — совершенно очевидно, что слово могло звучать для него только так, как было услышано первоначально, пусть и в ошибочном виде: «“В начале было слово” — для меня буквальная, прямая истина» (*Диалоги*, 177).

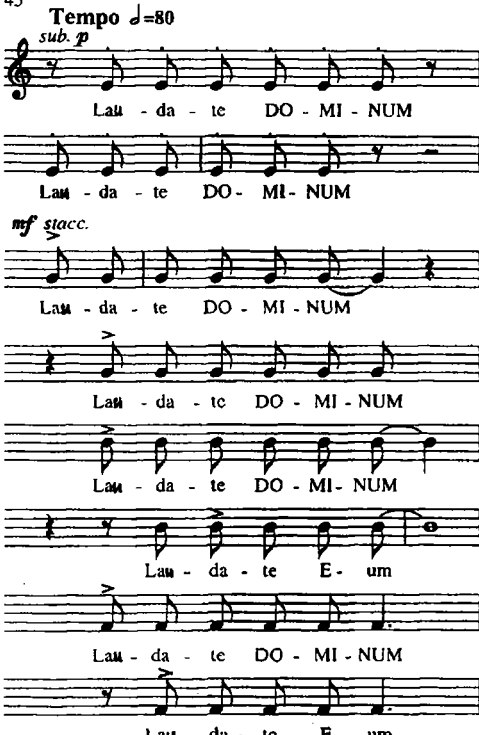
Эмансипация слова (фонемы), опирающаяся на остинатную повторность, в *Эдипе* очевидным образом наследует «русскому стилю» Стравинского. Но в опере-оратории эта индивидуальная черта письма скрещивается с другим источником — оперой *seria*, для которой тоже характерна повторность слов в условиях малого количества текста. Здесь примерно то же, что и с «византизмами» в партии Эдипа — генеральная черта стиля получает дополнительное «подтверждение» благодаря присутствию конкретного исторического прототипа.

Все последующие сочинения Стравинского на латинские тексты принадлежат литургическим жанрам либо имеют основой тексты Священного Писания. Таким образом, латынь превращается для композитора в сакральный язык — путь, намеченный *Царем Эдипом*, отчетливо обозначается в *Симфонии псалмов* и затем получает продолжение в *Мессе* и череде поздних кантат.

Симфония псалмов, завершенная тремя годами позднее *Царя Эдита*, с точки зрения латинской просодии решена иначе, хотя известная преемственность в ней все же чувствуется. Один такой вполне конкретный момент отметил сам автор: «Я начал с псалма 150, и моей первой записью была фигура ξ , отмеченная столь близким родством с «Ogacula, ogacula» Иокасты» (*Диалоги*, 192). Действительно, основной мотив быстрого раздела финала, впервые появляющийся в ц. 3, не только очень напоминает арию Иокасты, но и вызывает в памяти весь слой заклинательно-псалмодических интонаций *Эдита*. В *Симфонии псалмов* это остинато значительно динамизировано, в нем сплавлена мощь кульминаций *Весны священной* с упругостью джазового ритма. Мотив этот, появляющийся у инструментов, затем звучит также у хора, в компактном октавно-терцовом четырехголосии — тот самый «сакральный аккорд» ранних произведений, эхо русской литургии. У хора мотив звучит в общей сложности восемь раз, с остинатным же текстом «Laudate Dominum», акцентно варьируемым, что, в очередной раз и очень выпукло, демонстрирует свойственную Стравинскому технику переменных словесных ударений. Восемь вариантов образуют рассредоточенный микроцикл — типологически он родствен вариациям «Великой священной пляски», ведь и здесь в основе лежит образ сакрального танца — танца Давида, пляшущего перед Ковчегом:

45
45 *Симфония псалмов*

Tempo $\text{♩} = 80$
sub. p



Lau - da - te DO - MI - NUM

Lau - da - te DO - MI - NUM

mf stacc.

Lau - da - te DO - MI - NUM

Lau - da - te DO - MI - NUM

Lau - da - te DO - MI - NUM

Lau - da - te E - um

Lau - da - te DO - MI - NUM

Lau - da - te E - um

В *Симфонии псалмов* есть, однако, и иные формы заклинательных интонаций. Например, в кульминации первой части (ц. 12) «Remitte mihi» звучит как мощное повелительное провозглашение-скандирование аскетического октавно-квинтового созвучия. «Псалмы — это поэмы восхваления, но также гнева и суда и даже проклятий» (*Диалоги*, 192). Еще один вариант «заклинания» — мотив «Eaudi», хореическое распевание фригийского полутона, традиционно связываемое с «григорианским» слоем *Симфонии псалмов*. Все это принадлежит архетипическому кругу интонаций в музыке Стравинского. Вокальные звучания при этом воздействуют на оркестровую вертикаль. Так, знаменитый лейтаккорд финала (терция C-dur с пятью флейтами наверху, впервые в т. 7), безусловно, относится к тому же роду терцово-октавных «сакральных» созвучий у хора, которые многократно упоминались выше и которые восходят к *Звездолікому*, где, кроме того, имеется и хроматический прообраз лейтак-

корда *Симфонии*. «Ударное» трезвучие e-moll из первой части — тоже из этого «ритуального» рода: хотя в нем сильно выражено инструментальное начало, архетип возгласа слышится здесь не в меньшей степени, чем в лейтаккорде «Великой священной пляски».

Но есть в *Симфонии псалмов* и новый для Стравинского способ интонирования — мелодическая кантилена. Неслучайна частая ремарка *cantabile* в первой и третьей частях, обозначающая совершенно иную по сравнению с закликательной псалмодией манеру подачи текста. Стремление распеть псалмы в *Симфонии* не менее существенно, чем проскандировать. Первая из таких мелодий — длинного дыхания, с широкими интервальными ходами — появляется в третьей строфе первой части, подводя к главной кульминации в ц. 12. Несомненна модальная природа ее чистой диатоники, нарушаемой лишь двумя звуками *b* и *as* в подходе к кульминации (оба они заимствованы из основных терцовых мотивов первой части). Сдержанная красота кантилены в значительной степени содана интерваликой, где господствуют октавно-кварто-квинтовые ходы и практически нет терций и секст — словно развернутый по горизонтали органум. Остинатные линии инструментов (ритмическая сетка восьмыми) придают целому оттенок фигурированного хора.

Кантилена подобного рода остается без продолжения в более позднем латинском опусе Стравинского — *Мессе*. Возможной причиной является камерность *Мессы*, особенно заметная в сопоставлении с мощным фресковым письмом *Симфонии псалмов*. Длинных линий здесь почти нет, самое большое — это мелодия дискантов *Christe eleison* в первой части, с широким октавным ходом, имитируемая в трех остальных хоровых партиях. Другой пример, если не кантилены, то сравнительно протяженной линии, можно найти в финальном *Agnus Dei*. Ритмическая выровненность при переменном метре и малообъемном звукоряде отчасти развивает тип коды *Симфонии псалмов*, при том, что эта сдержанно-холодноватая музыка очень отличается от молитвенного экстаза *Laudate Dominum*. *Agnus Dei* напоминает мотет строгого стиля с последовательно выдержанным антифоном вокальных и инструментальных хоров. Голоса движутся в согласии с нормами строгого письма; эпизодические вкрапления хроматизмов воспринимаются как чисто модальные образования. То же самое относится и к диссонансам в гармонической вертикали, звучащей подчас весьма терпко, но — диатонически терпко. Манера интонирования слова в *Agnus Dei* имеет целью преодоление акцентности и метрической регулярности, что создает эффект плавного течения музыкального времени. Однако рисунки четырех голосов лишь в началах двух строф ритмически комплементарны (в первой есть даже *quasi*-имитация), затем ритм обеих унифицируется, и третья строфа выдержана целиком в хоральной фактуре. Следовательно, строгостильная полифония оказывается мнимой.

В *Мессе* находят продолжение и прежние, устойчивые для музыки Стравинского принципы интонирования слова. Таковы «литуургические» октавно-терцовые удвоения в *Кугие*, знакомые со времен хора «*Хованщины*» и *Звездолитого*, таково и силлабическое произнесение-скандирование текста в *Laudamus Gloria*, в *Hosanna* и особенно в *Credo* — части, которая вызывает непосредственные ассоциации с более ранним православным *Верую*, имеющим, как уже говорилось, и латинский вариант. В одном месте сходство прямое: речь идет о трехтакте перед ц. 34, где точно воспроизведен мелодический ход и отклонение *A* → *fis* из *Верую*. Но в целом *Credo Мессы* гармонически значительно радикальнее по сравнению с более «смирными» православными оборотами; терпкие модальные диссонансы, фонизм осложненного побочными тонами мажорного трезвучия — чистая краска в вертикали — вызывают в памяти аккорды *Звездолитого*, этого очевидного главного источника сакральных звучаний в творчестве Стравинского.

Контрастный силлабике интонационный слой *Мессы* представлен цветистым распеванием-орнаментированием сольно-дуэтных зачинов *Gloria* и *Sanctus*. Его источник ин-

терпретировался по-разному, то как византийские юбилеи в духе партии царя Эдипа, то как грузинский фольклор, которым Стравинский действительно интересовался лет за тридцать до сочинения *Мессы*. Неоспоримо, однако, что юбилеи *Gloria* и *Sanctus*, равно как и орнаменты Эдипа, восходят к русской попевочной мелодике, как вокальной, так и инструментальной. Например, в *Gloria*, особенно в ригурнеле, несомненно, присутствует сходство с хронологически весьма далеким прототипом — Вступлением к *Весне священной*; что касается вокальных юбилеиций, то выше, в связи с *Эдитом*, уже отмечался их генезис в *Байке про лису*.

Впоследствии Стравинский отрицал возможное влияние на *Мессу* средневековой и ренессансной традиции: «Я впервые услышал Мессу Машо через год после сочинения своей, и, сочиняя ее, не испытывал каких-либо влияний старинной музыки и не руководствовался каким-либо образцом» (*Диалоги*, 275). В любом случае, «старинная музыка», то есть упомянутый Гильом де Машо, нидерландская полифония, мадригальная традиция вплоть до Джезуальдо и Монтеверди, наконец, Бах — все это стало для Стравинского предметом интереса и изучения в поздние годы творчества. Но плоды учености естественно соединились с архетипами его собственного языка, где уже давно откристаллизовались первичные универсальные элементы, пригодные к самой разной историко-стилистической интерпретации. Отсюда — диапазон прототипов и источников, усматриваемых в музыке Стравинского неоклассического и позднего периодов: упомянутые в связи с *Мессой* грузинское пение и византийская литургия в этом плане весьма показательны.

После *Мессы* Стравинский еще четырежды обратился к латинским литургическим текстам: так появились *Canticum Sacrum*, *Threni* — одно из самых монументальных сочинений композитора, затем афористический *Introitus памяти Томаса Элиота* — введение в реквием — и, наконец, сам реквием, точнее, *Requiem canticles*. Этому опусу было суждено стать последним крупным произведением композитора. Все эти сочинения серийные, причем *Threni* — первая композиция Стравинского, полностью выдержанная в серийной технике. Тем не менее, принципы интонирования слова остаются в целом прежними, достигая подчас даже особой остроты выражения. Так, например, силлабическая речитация, присущая вокальному письму Стравинского, в ряде случаев превращается в хоровое *raglando*, иногда же, как в репликах баса в *Sensus Spei* из *Threni*, остигатное речитирование с резкими фальцетными скачками живо напоминает аналогичные моменты финальной картины *Свадебки*. Заклинательное остигато естественно звучит и в других фрагментах *Плача* благодаря широкому применению техники ротации, на почве которой главным образом и происходит «примирение» додекафонии и индивидуальной стилистики Стравинского.

В *Threni*, однако, есть и иное: длинные мелодические линии на двенадцатитоновой основе, которые иногда становятся стержнем полифонических разделов, вроде канонов в *Querimonia* из Третьей элегии: двухголосного, трехголосного и двойного четырехголосного. В какой-то мере эта мелодика наследует неоклассической кантилене, новой же оказывается строгость канонического письма, ранее в таком виде у Стравинского не встречавшегося. Вообще же и *Threni* и *Requiem canticles* отличает универсальная широта и свобода в пользовании различными типами вокального интонирования, которые нередко совмещаются в одновременности либо контрастно чередуются. Можно указать в этой связи аккордовые нозмы — буквы древнееврейского алфавита, которые отмечают начала разделов в *Threni* и расппеваются согласно старинной традиции. Все они повторены либо подряд, либо на некотором расстоянии, образуя своего рода микровариантные циклы.

Фонетически и фактурно выделенные, буквы-ноэмы создают особую динамику в изысканном рельефе *Плача*.

В *Requiem canticles* налицо та же универсальность интонирования, невзирая на скромные размеры произведения и «конспективный» характер собственно вокальных разделов. В сущности, для каждого распеваемого текста композитором найдена здесь своя интонационная эмблема, более или менее завуалированно отсылающая к соответствующему историко-стилистическому прообразу. В *Dies irae* такими знаками традиции становятся хоровые «аккорды ужаса», безвысотная речитация и резкие смены динамики; в сольном *Tuba mirum* — тембр тромбонов и «трубные» фигуры солирующего баса. В *Lacrimosa* образуется особенно интересный сплав. Хорические ниспадания повторяются остинатно с ускорением, завершаясь резкими регистровыми скачками-обрывами. В ритуально откристаллизованной орнаментике соединяется западноевропейское *lamento* и русский фольклорный плач — точнее, формула и того и другого.

В поздний период «соперником» латыни в литургической музыке Стравинского выступает английский язык, имевший, впрочем, более широкий спектр применения: на английские тексты написана львиная доля вокальных произведений композитора начиная с *Вавилона*. В полной мере оценить просодию этих опусов может, естественно, только англоязычный исследователь; русский же музыковед, желающий последовать за композитором в его лингвистических странствиях, попадает почти в то же положение, что и сам объект изучения — он вынужден музыкально «приручить» новый язык.

Как бы то ни было, Стравинский уже в предвоенные годы начал овладевать английским языком, со временем освоенным им настолько, что, по свидетельству Крафта, любимые детективы Жоржа Сименона он предпочитал к концу жизни читать не в оригинале, а в английском переводе. Первое сочинение на английский текст, кантата *Вавилон*, появилось уже в 1944 году; проблема интонирования слова в ней была частично облегчена введением партии рассказчика, которому отдана большая часть текста, связанная с библейским повествованием. Музыкально интерпретирована только речь Бога; ее интонирует двухголосный мужской хор — вариант непсонификации, впоследствии унаследованный *Потопом*, и, кстати сказать, принципиально близкий «Моисею и Арону» Шёнберга. В *Вавилоне* божественное двухголосие имеет суровый модально-диатонический характер; диатоника, в оркестровых голосах ориентированная к тону *c*, нарушается лишь дважды, первый раз с риторической целью (подчеркнуто слово «imagined»), второй раз — с конструктивной (заклочительный модулирующий каданс). Сам библейский текст интонирован довольно скромно, строго силлабически, единственный распев находится там же, где и нарушение диатоники, то есть служит тем же целям риторического выделения. Присущее мелодике английского языка синкопированное подчеркивание долгих гласных распространяется Стравинским не только на краткие слоги, но и на служебные слова вроде союза «and» или предлога «to»:

46

«Вавилон»

T. Go to let us go down and

B. Go to let us go down and

Очевидно, что постоянные для его стиля способы просодии композитор применяет и к новому для его музыки языку. В *Кантате на староанглийские тексты* тот же метод

применен особенно изысканно и изощренно, местами проскальзывает излюбленная композитором акцентная игра (прежде всего в сольных Ричеркарах). Во втором из них находит место характерная для Стравинского орнаментика, юбилейные распевы нешироких по диапазону мелодических ячеек.

Тексты *Кантаты*, извлеченные Стравинским из антологии «Поэты английского языка», представляют собой анонимную поэзию XV–XVII столетий. Стихи подчас темны по смыслу⁴, что, возможно, отчасти способствовало восприятию их композитором как сакрального текста — тем более что религиозные мотивы, безусловно, в них преобладают. Во всяком случае, манера интонирования слова в *Кантате* близка литургическим сочинениям Стравинского.

Хронологически *Кантате* непосредственно предшествовала опера *Похождения повесы* — самый обширный опыт творческого общения Стравинского с английским языком, к которому он со временем изменил свое отношение: «Отказывая ему в музыкальности, мы невольно впадаем в предрассудок, который был давным-давно опровергнут таким художником, каким был Пёрселл, и английской вокальной школой XVII–XVIII веков» (*СтрПубл*, 158)⁵. Действительно, своеобразие оперы, не без торжественности заключающей длительный период неоклассического творчества Стравинского, во многом связано именно с языком и его мелодической интерпретацией⁶. Примером весьма новой для Стравинского кантилены, где текучесть мелодики в значительной мере определяется словом, может служить каватина Энн (третья картина) — в частности, распевание слога, часто безударного, со слабой доли на сильную:

47 «Похождения повесы»

it knows it knows of lone - li - ness
He wat - ches with - out grief or shame

Подобные моменты показывают, что «пренебрежение речевыми акцентами в пении», открытое Стравинским в русском фольклоре, иначе говоря, контрапункт словесных и музыкальных ударений, порождающий особую структурную игру и специфическую выразительность, применяется композитором в условиях любого языка, к которому он обращался. Аналогичный контрапункт в свое время не понравился Андре Жиду в *Персефоне* — единственном крупном сочинении Стравинского на французский текст: «...хотя я и предупредил его заранее, что буду усиливать, акцентировать и прочими способами “трактовать” французский язык, как поступал с русским...» (*Диалоги*, 199). Маленький подступ к *Персефоне* в этом отношении — *Petit Ramusianum harmonique*, шуточное приветствие Ш.-Ф.Рамо, где проскальзывают «неправильные» ударения и акцентная игра.

⁴ См. в этой связи подробный комментарий И.Вершининой (*Вершинина III*, 231–236).

⁵ Судя по всему, Стравинский не испытывал тяготения к французскому языку, хотя владел им свободно, почти 20 лет прожив во Франции: «Русский язык, изгнанник моего сердца, стал музыкально недоступным, а французский, немецкий и итальянский были чужды моему темпераменту» (*Диалоги*, 177).

⁶ То, что *Повеса* замышлялся как итог, видно, в частности, из такой многозначительной подробности, как взывание к теням прежних персонажей — Орфея, Аполлона — в финальной сцене в Бедламе.

Последним оригинальным опусом Стравинского суждено было стать песенке *Совенок и кошечка* на стихи Э.Лира — скромной, почти домашней миниатюре, посвященной композитором жене и начинающейся отзвуком заключительной эпиталамы *Свадебки*. Основой *Совенка и кошечки* служит серийный канон, в разном темпе продвигающийся у фортепиано и голоса: в вокальной партии сильнее выражена ротационная остинатность отдельных ячеек и поэтому голос словно вышивает по канве инструментальной линии. Легкие отклонения от равномерной просодии, содержащиеся в стихе, подчеркнуты музыкальной декламацией, ритмическим укрупнением выделены рифмы, порой, как и прежде, растянуты служебные слова — предлоги, артикли. Прихотливое чередование двух- и трехсложных стоп отражается в ритме песенки, однако не в форме дублирования, а большей частью в самостоятельных структурах. Комплементарный ритм голоса и фортепиано создает впечатление тихого *perpetuum mobile*, лишённого, однако, всякого намека на регулярную акцентность: «Моя музыка качает лодку» (цит. по: *Вершинина I, 197*). Декламация несколько напоминает детскую манеру чтения стихов, с неожиданными цезурами и подчеркиваниями отдельных слогов; однако в странно-наивной фантазмагории нет и тени натуралистического правдоподобия, она загадочна и мимолетна подобно видению.

Глава V

ФОЛЬКЛОР

Фольклорная почвенность сочинений Стравинского 1900–1920-х годов (согласно принятой периодизации «русского» и «швейцарского» периодов) никогда не подвергалась сомнению. Она была очевидна как для первых слушателей, так и для критиков и исследователей. Со временем фольклор стал рассматриваться как источник новаторства Стравинского и важнейший элемент его стиля в целом: подобный взгляд превратился в традицию, в особенности для отечественных музыковедов. Однако специальные исследования, посвященные фольклорным влияниям в творчестве Стравинского, не слишком многочисленны¹. Возможно, соотечественникам композитора многое здесь казалось априорно ясным и не нуждающимся в специальном обосновании. Ведь еще в 20-е годы Асафьев (Игорь Глебов) афористически сформулировал главное в отношении Стравинского к фольклору: «Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материала и претворить его в художественном плане, а как мастер родной речи. В данном отношении Стравинский стал Пушкиным русской музыки» (Асафьев, 20). Сразу отметим, что сравнение с Пушкиным приобретает особый смысл, если вспомнить, что, подобно тому как в собрании П.Киреевского до сих пор не удалось определить песни, сочиненные поэтом в подражание народным, так и в *Весне священной* или *Свадебке* далеко не всегда можно с точностью идентифицировать источники. Неслучайно сам композитор с годами забыл о цитатах и в беседах с Робертом Крафтом упомянул только один случай фольклорного заимствования в *Весне священной* (*Диалоги*, 170). Сознание Стравинского, «мастера народной речи», «присвоило» цитированный материал, очевидно, в силу его практической неотличимости от собственного. Композитор, так сказать, имел право забыть.

Музыковедческие штудии в этом отношении долгое время как бы следовали за композитором: на первый план выдвигалось типологическое родство фольклора и музыкального языка Стравинского, безусловно, существующее и крайне важное для понимания его стиля. Однако типология не заменяет фактологии; вопрос о реально присутствующих в сочинениях Стравинского извлечениях из фольклора со временем выступил на первый план и даже приобрел известную остроту — хотя следует согласиться с Ричардом Тарускиным в том, что «исчерпывающий свод музыкальных источников Стравинского [речь идет о *Весне священной*] никогда не будет сделан» (Тарускин, 893). Попытки рас-

¹ См. известные труды Г.Григорьевой, Г.Головинского, Ю.Паисова, Р.Биркана, а также американских коллег С.Карлинского, М.Мазо, Р.Тарускина (Список цитированных источников).

крыть и описать их с максимальной полнотой тем не менее явно активизировались в последнее время (упомянутый монументальный труд Тарускина — наилучшее тому подтверждение). Причины этого интереса, по-видимому, двоякого рода. Во-первых, исследование музыки Стравинского как самодовлеющего феномена, связанное с утверждением ее эстетической ценности, естественно уступило место изучению ее генезиса, исторического контекста, и проблемы преемственности самого разного рода оказались наиболее актуальными. Во-вторых, постепенно исчезла живая звуковая среда, в которой формировался Стравинский: из натуральной и во многом бессознательной предпосылки музыкаведческих штудий она превратилась почти что в экзотический предмет не только для зарубежных (что само собой понятно), но и для отечественных исследователей.

Среда же эта была богатой. «Сколько вообще разнообразных звуков неумолчно раздавалось на петербургских улицах», — вспоминал на склоне лет старый петербуржец художник Мстислав Добужинский. Слух Стравинского был цепок, и на восьмом десятке лет в его памяти всплывали почти те же, что и у Добужинского, звуки Петербурга рубежа веков — впрочем, не только звуки, но и цвета, формы, запахи. Композитор даже нотировал по памяти возглас точильщика. «Приступы ностальгии вызывают звуки гармоники на улицах городских окраин в пустынный воскресный полдень или треньканье струн балалаечного оркестра в ресторане или кафе» (*Диалоги*, 11).

Кроме городских впечатлений имелись и деревенские. В музыкальном отношении они не всегда сильно отличались друг от друга, поскольку крестьянское пение можно было на каждом шагу услышать и в Петербурге. Сельское музицирование, главным образом запада России и Украины, тоже запомнилось Стравинскому: о сознательном интересе к фольклору свидетельствует известная фотография, где Игорь Федорович запечатлен на крыльце своего дома в Устилуге записывающим пение лирника (она относится, скорее всего, к лету 1907 года). Подобные наброски Стравинский делал и позднее — в его архиве сохранилась бретонская песенка, напетая Александром Бенуа, или нотация колоколов лондонского собора Св. Павла. В России таких записей могло быть сделано немало.

Обучение композиторской профессии также подразумевало воспитание интереса к фольклору, точнее, молчаливо предполагало таковой. Римский-Корсаков навряд ли прибежал к специальным наставлениям подобного рода, однако его собственная творческая деятельность служила достаточно внушительным примером. Наконец, существовало большое количество уже обработанного фольклора, собранного в многочисленных публикациях. Стравинский позднее называл сборники Чайковского, Лядова и Римского-Корсакова, но, по-видимому, он пользовался и другими коллекциями: с определенностью можно говорить о «Великорусских песнях в народной гармонизации» Е. Линевой — издании, упоминаемом в письме композитора матери от 10/23 февраля 1916 года².

Предпочтение фонографированных записей, высказанное в этом письме («иных, не фонографированных, не бери», — напоминает Стравинский) означало интерес к аутентичному, необработанному фольклору, который Стравинский разделял с передовыми исследователями того времени. Однако «сырой» фольклорный материал требовал иного чем прежде, обращения, новых способов интерпретации, отличающихся от классической кучкистско-беляевской обработки.

² «... если у Юргенсона есть и другие песни фонографированные, то тоже пришли. Имей в виду, что у меня имеется выпуск первый "Великорусских песен в народной гармонизации", фонографированных Линевой. Нет ли еще других выпусков?» (*СМ*, 488).

Начинал Стравинский, как известно, именно с последней — с цитирования в балете *Жар-птица* двух народных мелодий, заимствованных из сборника учителя. В более ранних сочинениях фольклорных цитат нет, — они не понадобились ни в *Фортепианной сонате fis-moll*, ни в сюите *Фавн и пастушка*, ни в *Фейерверке* и *Фантастическом скерцо*. Но подобный народно-песенному тематизм имеется в *Симфонии Es-dur* и в «Весне монастырской». Во всех случаях он имеет достаточно рутинный, если не сказать штампованный вид: «русская песня» «Ах ты, поле, моя воля» с салонным вокализмом, стилизованная композитором вслед за поэтом; тритоновый наигрыш в скерцо *Симфонии* («очень похоже, что молдавского происхождения»; *Смирнов, 67*) и, наконец, мотив песенки «Чичер-ячер», звучащий несколько живее, — шутка для посвященных, вставленная в финал, с подписанными в партитуре словами³.

Впервые прибегнув к цитированию в *Жар-птице*, Стравинский следовал русской оперной традиции, с которой, как неоднократно отмечалось, его балет связан теснейшим образом. Фольклорные мелодии отмечают два важнейших драматургических момента композиции: «Хоровод царевен» как лирический центр и эпический величальный финал. Тема «Хоровода» «вдвойне» корсаковская: она не только извлечена из сборника «100 русских народных песен» в авторской обработке, но и использована учителем Стравинского более чем за двадцать лет до *Жар-птицы*, во второй части *Симфонии* (1884).

48

а

Moderato

Н. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен [оригинал в A-dur]

Как по са - ди - ку, са - ди - ку, по зе - ле - но - му
ви - но - град - нич - ку, по зс - ле - но - му ви - но - град - нич - ку.

б

Moderato

«Жар-птица»

Ой, solo cant. mp dolce mp V-c. solo dolce cant. Fag. solo mp cant. a1 a2 b

Следуя общим принципам кучкистской обработки, Стравинский предлагает собственное решение, которому нельзя отказать в тонкости. Сохраняя двутактовое членение напева, композитор цитирует, в сущности, только крайние его фразы, заключая в эту почти монтажно вырезанную раму собственное «распевание» мелодии, включающее свободную имитацию и метроритмическое варьирование (кроме того, заключительная

³ Позднее более затейливо обработанная в цикле *Три песенки (Из воспоминаний юношеских годов)*.

фраза помещена в нижний мелодический голос). Таким образом, четкая вопросо-ответная структура первого четырехтакта откорректирована мелодической текучестью, вариантным обновлением и гибкой переключкой подголосков. Эта техника затем пригодится Стравинскому в работе над финалом «Хованщины» Мусоргского, хотя в целом не станет характерной для его обращения с фольклорным и фольклороподобным материалом. Ее последствия скорее можно видеть в «длинной» мелодии неоклассического периода.

Вторая цитированная мелодия звучит в том же H-dur, что и «Хоровод»: очевидна выстная арка, равно как и колористическое значение избранной тональности, не самой частой в оркестровой литературе. Четырехтактный напев «У ворот сосна раскачалась» обработан Стравинским совсем иначе, чем «Как по садику», можно даже сказать — прямо противоположным образом:

49

«Жар-птица»

В основе финала лежит традиционный тип «глинкинских» вариаций на *soprano ostinato*, однако присущее ему гармоническое варьирование звуков мелодии здесь практически отсутствует. Тема взята как целое, без подробностей, и на первый план выступает фактурно-динамическое усиление остинатно вращающегося мотива. Ослепительно блестяще сделана кода, где формируются два «колокольных» пласта: наверху перезвон в септаккордах (предел гармонического переосмысления темы), а внизу гулкий, независимо раскачивающийся бас на звуках I—V ступеней, функционально не совпадающих с утолщенной мелодией. Здесь это не T и D, а просто два почти равноправных тона внутри целостной диатонической системы-краски. В сущности, как мелодия тема аннигилируется, превращаясь в колорирующий пласт. Очень скоро, в *Петрушке* и особенно в *Весне священной*, этот прием будет развит как самостоятельный. Вообще же у него большое будущее — по крайней мере, вплоть до финала *Симфонии псалмов*.

Однако в структурном отношении обе цитаты истолкованы традиционно: квадраты-двухтакты, секвенции и в целом симметрия, которую композитор пытается преодолеть нечетным размером $7/4$ и упомянутой «неправильной» раскачкой баса.

В *Петрушке* Стравинский делает следующий шаг. Цитат становится значительно больше, и гораздо важнее делается их выбор и способ функционирования в целостном тексте балетной партитуры.

Как известно, большая часть цитат в *Петрушке* принадлежит «низкому» слою популярной музыки, причем далеко не всегда это фольклор, есть и авторские произведения. Это два вальса Йозефа Ланнера в сцене Балерины и Арапа (третья картина), а также песенка Эмиля Спенсера «У нее была деревянная нога», которую Стравинский «списал»

с природы (ее постоянно играла шарманка под окном в Больё, где сочинялся *Петрушка*), не подозревая, что автор ее жив и что за использование чужой собственности придется платить отчисления.

Что касается фольклора, то за исключением пасхальной волочѣбной песни «Далалынь по яиченьку», хороводной «Ай во поле липынька» (обе из сборника Римского-Корсакова) и ивановской «Ой да я бежу по поженке» (сборник Ф.Истомина — С. Ляпунова, раздел *A-dur* в «Русской»)⁴ все остальное принадлежит к городской песенности самого уличного пошиба, традиционно презираемой и композиторами и фольклористами. Хотя никто иной как Римский-Корсаков создал здесь прецедент в виде знаменитого «Чижика» в «Золотом петушке», обычно поминаемого в связи с *Петрушкой*, обращение Стравинского к подобной «трухе», как выразился Прокофьев, невозможно вывести из опыта композиторов-предшественников. Творческие импульсы исходили от художников и литераторов более передового, чем музыкантский, миriskунического круга, с которым Стравинский солидаризировался, сознательно противопоставляя рутине товарищей по цеху: «Его мнения [речь идет о М.Гнесине] страдают той же односторонностью, и тлетворной односторонностью, что и известные нам мнения о русском стиле Рериха, Билибина, Стеллецкого, когда их сравнивали с Репиным, Перовым, Прянишниковым, Рябушкиным и т.д. Я очень высоко ценю этих последних, но неужели же из-за этого Рерих, Билибин и Стеллецкий станут для меня менее русскими. Думаю, что эта параллель пояснит мою мысль» (письмо А.Н.Римскому-Корсакову от 7/20 января 1911 года; *СтМ*, 453).

Создать новую музыкальную технику, отвечающую потребностям чаемого им нового русского стиля, Стравинскому предстояло самостоятельно. В сущности, она и была найдена в *Петрушке*, главным образом в обрамляющих балет «экстерьерных» масленичных сценах.

Идея, угаданная в коде финала *Жар-птицы* с его остиной деформацией фольклорной мелодии, превращается в *Петрушке* в самодовлеющий конструктивный принцип, имеющий универсальное значение для стиля Стравинского. Это принцип смещения, иначе — асимметрии, подразумевающий новый способ интерпретации фольклорного и фольклороподобного тематизма. В *Петрушке*, в отличие от будущей *Весны священной*, его действие не абсолютно, однако в высшей степени определено и ярко.

Примером может служить интерпретация одного из цитатных напевов первой картины — «Далалынь», тема «подвыпивших гуляю», согласно ремарке в партитуре:

50

а Н.Римский-Корсаков. Сто русских песен

Vivace

Да - ла - лынь, да - ла - лынь! По я - и - чень - ку! Хри -

стос вос - крес, Сы - на Бо - жья Сы - на Бо - жья

⁴ Наиболее полный свод заимствований в *Петрушке* см.: *Taruskin*, 696–697. Его таблица суммирует сведения, большей частью извлеченные из трудов Н.Бачинской, И.Вершининой, И.Блажкова и других исследователей.

6

в сокращении
[Vivace]

Fl. picc. Ob.

Fag. C-fag. V-c. C-b

«Петрушка»

5 в сокращении

«Петрушка»

Во вступлении (до поднятия специального занавеса) мелодия звучит дважды в басу, сначала как краткая фраза-предвестие, затем целостно; октавно-терцовые удвоения служат знаком церковного пения, «досказывая» отсутствующий текст песни («Христос воскрес Сына Божья...»⁵). Двудольный напев записан в тактах на $\frac{3}{4}$; поперечные акценты вносят элемент полиметрии, еще усиленной несимметричной метроритмической вариацией мотивов в верхнем голосе⁶.

При поднятии занавеса мелодия звучит в реальном метре и даже «с превышением», поскольку внутри нее образуются остинатные «застревающие» мотивы; вертикаль при этом расширяется до «гармошечных» параллельных трезвучий.

Маленький апофеоз вариантности, представленный в примере, демонстрирует новаторскую технику Стравинского в обработке фольклорного первоисточника: структур-

⁵ С. Карлинский остроумно заметил, что пение пасхальной песни на масленицу — деталь, наилучшим образом портрирующая шатающихся навеселе персонажей (*Karlinsky*, 232).

⁶ В том же источнике фразы верхнего голоса уподоблены виршам-завываниям раёшника.

ное варьирование подобного рода не встречалось у предшественников — живая «неправильность» асимметричных фраз, подвижность акцента словно бы возвращают напев в стихию устного интонирования.

Наряду с этим в *Петрушке* есть и сравнительно традиционные случаи инкрустирования народного напева в ткань произведения. Такова, в частности, мелодия «Вдоль по Питерской» в «Танце кормилиц», дважды звучащая в целостном виде без всяких асимметричных смещений — если не считать ее более ранние фрагментарные появления в качестве предвестников. Но в большинстве случаев даже внешне традиционное использование фольклорных источников таит при ближайшем рассмотрении тонкую структурную работу, как, например, эпизод A-dur в «Русской»:

51

Ф.Истомин и С.Липунов. Песни русского народа

а

[оригинал в E-dur]

Ой, да я бе - жу, бе - жу по по - жен - ке,
Ой да до - бе - га - ю до ча - со - вен - ки

б

41

Piano

mf *m.d. sempre*

«Петрушка»

V-no solo

Начинаясь «благополучно», мелодия во втором колене, имитированная в верхнюю кварту, затем остинатно вращается и быстро исчерпывается, вытесненная следующим эпизодом-кадром, где превращается в фоновый контрапункт. Заметим, что асимметричная остинатная обработка цитаты в конечном счете выведена из нее же самой.

Во всех вышеописанных случаях речь идет о безусловных заимствованиях из фольклора. Иначе дело обстоит с указанной Тарускиным «замаскированной» цитатой «А мы масленицу дождаем» и даже с более очевидным мотивом «Ай во поле липынька» в основной теме-наигрыше «Русской» (*Taruskin, 697*). Вершинина не называет ее цитатой

прямо, говоря о «ритмически переосмысленных интонациях» (*Вершинина 1967, 73*); здесь налицо, однако, и мелодическое переосмысление, поскольку в мотиве Стравинского отсутствует нижний тон — квинта лада, более чем существенная в ладомелодическом облике оригинала:

52

а

Н. Римский-Корсаков.
Сто русских народных песен
(оригинал в H-dur)

б

«Петрушка»

Очевидно, в связи с «Липынькой» (и, возможно, с «А мы масленицу дождеваем») позволительно говорить о процессе, очень существенном для неофольклорного стиля Стравинского: цитирование подлинников довольно быстро превращается в интонационную работу на их основе, в результате которой кристаллизуется формульный авторский тематизм. Между цитатой и нецитатой исчезает определенная граница, что столь же ново для русской музыки, как и необычный способ работы с фольклором.

Дело осложняется еще и тем, что Стравинский, как всякий живой музыкант, пользовался отнюдь не только зафиксированным и собранным фольклором. Опубликованные песни не переставали жить в обиходе, и некоторые из них композитор вполне мог услышать сам или узнать от друзей и знакомых. Хорошо известен подобный эпизод, связанный с *Петрушкой*⁷; забегая вперед, приведем не менее любопытную историю, связанную со *Свадебкой*. Как известно, в своем комментарии Стравинский указывал единственную народную тему, использованную им в этом сочинении: «... в сущности, это не народная мелодия, а рабочая, фабричная» (*Диалоги, 169–179*). Данное композитором определение песни неверно: на самом деле это крестьянская лирическая песня «Не веселая да канпаньница», опубликованная в собрании Ф. Истомина и Г. Дютша «Песни русского народа» (СПб., 1894). Ошибка Стравинского, очевидно, связана с тем, что он извлек мелодию не из печатного источника, а записал от своего друга Митусова, когда тот приезжал к нему в Устилуг для совместной работы над *Соловьем*. Возможно, Митусов слышал «Канпаньницу» среди фабричных и соответственно охарактеризовал ее композитору. Нотные страницы, озаглавленные «Русские песни, сообщенные мне С.С. Митусовым», датированные июлем 1913 года, сохранились в архиве Стравинского в Фонде Пауля Захера; частично они воспроизведены в виде факсимиле в монографии Тарускина (*Taruskin, 1373–1374*). Из них видно, что Стравинский не сразу нашел метрический способ записи, а также, что митусовский вариант несколько отличается от опубликованного.

Еще один пример можно указать в связи с *Весной священной*. В Эскизной тетради, опубликованной в 1969 году, среди тем безусловного фольклорного происхождения находится мелодия свадебной песни «На море утушка купалася», опубликованной в сборниках Чайковского и Римского-Корсакова. Однако вариант Стравинского от них отличается — по обоснованному предположению Г. Головинского, он записан самим композитором.

Весна священная вообще представляет особенный интерес в связи с проблемой цитирования — как и во многих других отношениях, музыка балета концентрирует существенные черты зрелой стилистики Стравинского.

⁷ См. письмо А.Н. Римскому-Корсакову от 3/16 декабря 1910 года, в котором Стравинский просит прислать ему мелодии двух популярнейших романсов: «Под вечер осенью ненастной» (известный также со словами «Не слышно шуму городского») и «Чудный месяц плывет над рекою» (*СмМ, 451–452*).

Комментируя в «Диалогах» *Весну священную*, Стравинский, как уже упоминалось, указал лишь один случай фольклорного заимствования: начальную тему высокого фагота, имитирующую рожечный наигрыш, в то время как цитата имеет вокальное происхождение (*Диалоги*, 170). Упомянутая им в этой связи антология литовских народных песен⁸ оказалась достоверным источником еще трех цитат, раскрытых Лоуренсом Мортонем (*Morton*, 1979). Это важное наблюдение двадцатилетней давности, насколько известно, еще не введено в российский музыковедческий обиход.

53 а

№ 157

Tu, ma - nu se - se - ré - lé se - se - lé gu - bu - že - le!

Kad no - ri var - ga var - gi te - kek už bau - džiau - nin - ka.

Fag. solo ad lib.

Вступление

б

№ 787

Kad aš ó - jau par dva - ra, aš ti ju - nuj

la - bą die - ną ma ti ju - nas ko - - ką.

Fag. *f*

«Весенние гадания»

в

№ 142

Tė vu - že - li ma - nu! Sen - gal - ve - li - ma - nu!

Lejs k ma - nę, te - ve - li j dva - ra stu - žy - ti.

[37] +3 Tr. picc.

«Игра умыкания»

г

№ 249

O kad aš bu - vau jau - nas ne - ve - dęs

aj! aj! aj! aj! vis mer - ge - les my - lé - jau.

⁸ См. также: *Диалоги*. 364–365: коммент. И.Белецкого.

O kad aš gė - riau, pa - si - - gė - riau
i sta - kles sé - dau, pa - svi - ré - jau.

«Вешние хороводы»

Обратим внимание на одну деталь: цитатная тема «Игры умыкания» практически повторяет начальную фразу *Петрушки*⁹, выросшую, как показала Вершинина, из имитации выкриков уличных торговцев (*Вершинина 1967, 72*). Мотив из двух кварт, вписанных в малую септиму, появится позднее и в *Свадебке* как своего рода мелодическое суммирование длительного интонационного развития. Его устойчивость позволяет слышать в нем мотив архетипического значения — в мелодии из антологии Стравинский «опознал» именно то, что и ему самому было близко, и характерно для архаического фольклора. Но, опознав, он откорректировал цитату, проинтонировал ее в миксолидийском ладу (отсутствующем в оригинале), «любимом ладу русского песенного фольклора» (*Попова, 140*)¹⁰.

Кроме указанных случаев, в Эскизной тетради *Весны священной* есть еще две явно фольклорные темы, как будто оставшиеся неиспользованными: упоминавшаяся «Утушка» в варианте Стравинского и семицкая «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» из собрания Римского-Корсакова. Гарускин попытался обнаружить обе мелодии в *Весне священной*: более убедительной кажется интерпретация «Утушки» (*Taruskin, 912*):

54

93 +4
Fl. alto

«Тайные игры девушек. Хождение по кругам»

⁹ Сходство отмечено Г. Головинским (*Головинский, 156, сн.*).

¹⁰ См. также пример трудовой припевки в том же диапазоне малой септимы с опорой на две кварты ($a - d' - g'$), что и у Стравинского (*Попова, 26, пр. 18а*). Э. Алексеев отмечает «заметную роль кварты в становлении ранней мелодики», упоминая также о квартовом строе русской балалайки (*Алексеев, 113*).

В случае же с «Кумушкой» аналогии препятствует ладомелодическое различие: в песне — трихорд с четвертой внизу, у Стравинского — тетрахорд.

Но даже если принять эти и другие возможные аналогии, нельзя обойти тот факт, что и в Эскизной тетради, и в окончательном варианте балета имеются темы, очень близкие фольклору и в то же время не поддающиеся идентификации. Практически это большинство мелодических тем балета: значительное число наигрышей Вступления к первой части, тема валторны в «Весенних гаданиях» (ц. 25), терцовая тема в «Игре двух городов» и мотив Старейшего-Мудрейшего там же у туб, основная тема «Тайных игр девушек», тема валторн в среднем разделе «Действия старцев» (ц. 134). Типологическое родство тематизма с попевочными структурами календарных и обрядовых песен, очевидное и давно установленное, провоцирует на поиски более конкретных аналогий. Так, Тарускин, опираясь на исследования И. Земцовского и другие советские источники, приводит целый веер веснянок, распространенных в центральной и западной России (Смоленск, Брянск), граничащих с Украиной и Белоруссией, а также у западных славян на Волыни, где расположен Устилуг (*Taruskin, 918–920*). Волынские корни в *Весне священной* пытается отыскать и М. Лобанов, опирающийся на собственные записи устилужского фольклора и, несмотря на оговорки, настаивающий на прямом влиянии последнего на мелодику *Весны священной* (Лобанов, 51–58). Натяжки и допущения здесь неизбежны, особенно если учесть, что Устилуг до Первой мировой войны и через 40 лет после Второй — совсем не одно и то же хотя бы в этническом отношении¹¹.

Более реалистичным представляется мнение Тарускина, когда он не без иронии замечает: «Конечно, мы не должны воображать Стравинского записывающим напев “Действия старцев” прямо с уст волынского мужика...» (*Taruskin, 921*). Исследователь отдает предпочтение опубликованным материалам, которые имелись или могли иметься в распоряжении Стравинского: кроме вышеупомянутой антологии Юшкевича, это собрание Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» и некоторые другие материалы. Приводимые Тарускиным примеры большей частью доказательны, аналогии подчас блестящи, позволяя по-новому представить творческий процесс Стравинского и его результаты. Однако и концепцию Тарускина нельзя назвать исчерпывающей. Например, остается неясным, из какого источника Стравинский мог почерпнуть терцовую тему в целотоновом ладу, записанную им на с. 35 Эскизной тетради и предназначенную для «Выплясывания земли» (она туда и вошла в несколько измененном варианте). Целотоновый лад, чаще в виде лидийского тетрахорда, действительно встречается в русском фольклоре южных областей (Курск, Белгород, кстати, и в литовских сутартинес), однако фольклористами он был открыт лишь в экспедициях 50-х годов, ранее же в записях не фиксировался¹². Другой загадочный пример можно обнаружить в *Свадебке* — двухголосный эпизод второй картины «У жениха» «Бословите, отец с матерью», подражающий церковной псалмодии. Верхний голос его представляет переработанную цитату из Октоиха, свода песнопений русской православной церкви (источник указан Крафтом; *SPD, 149*).

¹¹ В беседах с Крафтом Стравинский вспоминал, что «население Устилуга — около 4000 душ — было чисто еврейским. Это была патриархальная община...» (*Диалоги, 22*). Конечно, от этого преждего Устилуга ничего не осталось к 1980-м годам, когда М. Лобанов делал свои записи.

¹² Тарускин ссылается в этой связи на книгу А. Рудневой «Народные песни Курской области», вышедшую из печати в 1957 году. Э. Алексеев указывает также неизданные экспедиционные материалы К. Квитки, относящиеся к 1937 году (*Алексеев, 119, сн.*).

55

50 (женитх)

Meno mosso

«Свадебка»

а

$\text{♩} = 80 \text{p}$

Bo - slo - vi - te, o - tch' s ma - ter' - ju, sva - vo ца - ду
Un basso profondo del coro

ко столь - ну гра - ду при - сту - лить, ка - мен - ну сте - ну раз - бить

б

Гимн «Да исполнятся уста»
в двухголосном строчном изложении

Путь я - ко да по - ю сла - - ву Тво - ю я - ко
Низ

спо - до - бил е - ся насъ при - ча - сти - ти - ся свя -

тыхъ пре - чи - стыхъ и без - смерт - ныхъ Тво - ихъ та - инъ

Что же касается самого двухголосия, то оно весьма напоминает строчное пение, существовавшее в русской церкви в XVI–XVII вв. и затем бесследно исчезнувшее из обихода. В нем, правда, имелись признаки, близкие фольклорной гетерофонии, но как таковое оно оставалось в безвестности до расшифровок и публикаций позднейшего времени — например, Н. Успенского, из собрания которого заимствован пример 55б (*Успенский, № 93*). В современной Стравинскому церковной службе, во всяком случае, ничего подобного он услышать не мог. Если же оба примера — результат гениальной интуиции, то, наверное, не стоит исключать ее действия и в других случаях? Очевидно, нужно с полным доверием отнестись к словам композитора: «Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности к подражанию, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные “народные” воспоминания» (*Диалоги, 170*). Во всяком случае, элемент тайны останется здесь навсегда.

Вообще имеет смысл представить проблему цитирования в более широком аспекте. Дело в том, что новаторство Стравинского в интерпретации фольклора опиралось далеко не только на сам фольклор. Известно, что в народной музыке заинтересованный и чуткий композитор слышит то, что отвечает актуальному состоянию профессиональной музыки: так получилось с необычными ладами, с «неправильным» голосоведением, которое прежде загонялось в чуждую ему схему европейского четырехголосия и лишь со временем было оценено как эстетически полноправный феномен. Но такая переоценка могла произойти только тогда, когда были поколеблены позиции этого самого четырехголосия как эталона композиторского письма. Поэтому многие новшества неофольклорного стиля Стравинского резонируют не только народным источникам, но и новой музыке того времени. Первым здесь должен быть назван Дебюсси. Недаром Стравинский говорил, что *Весна священная* обязана Дебюсси более чем какому-либо другому композитору. Речь здесь может идти не только о частностях вроде сольного зачина *Весны*, живо отозвавшегося в ушах современников началом «Послеполуденного отдыха фавна», но и о вещах более глубоких, где «дебюссизм» естественно пересеклись с «фольклоризмами». Таков, например, излюбленный прием Стравинского — аккордовый параллелизм, сопровождающий мелодическую линию народного (явного или подразумеваемого) характера. Примеры подобного письма принадлежат к самым ярким страницам его опусов неофольклорного наклонения: «Русская» из *Петрушки*, тема четырех валторн из «Вешних хороводов», темы «Игры двух городов», «Выплясывания земли», «Тайных игр девушке»¹³. В *Свадебке* же аккордовый параллелизм используется как постоянный прием. Навряд ли он был непосредственно «списан» из какого-то источника — скорее мы имеем здесь дело с неким сплавом¹⁴. Слух Стравинского не имел нужды расчленять фольклорное и нефольклорное: напротив, художественной задачей композитора стало их объединение и примирение. Так изысканная «модернистская» гармония встретила с гармошечным перебором русской улицы.

Нельзя сказать, что подобный синтез был абсолютно новым для русской музыки. В принципе, он присутствовал всегда: со времен Глинки становление русской музыки протекало в постоянном взаимодействии национально-фольклорных элементов, с одной стороны, и профессиональных норм западной традиции, с другой. И хотя последней часто случалось бывать мишенью иронических нападок и серьезной критики, она воспринималась как эталон, радикальные отступления от которого, подобные опытам Мусоргского, трактовались самими его русскими коллегами как техническая неумелость и несоответствие закону прекрасного. На этом основывалась редакция сочинений Мусоргского, предпринятая Римским-Корсаковым, или резкая их критика со стороны Танеева, приверженца абсолютных норм музыкальной композиции. Однако в фольклоре далеко не все можно было примирить с этими нормами: отсюда культивирование «побочных», «второстепенных», с их точки зрения, приемов изложения и развития музыкального материала вроде вариационности или сюиты. При этом передний край новаторства — а в музыке XIX века это было в первую очередь новаторство в сфере гармонии — пролегал в известном отдалении от фольклорных источников. Сочинения, использующие подлинный народно-песенный материал, такие, как «Камаринская» Глинки или «Увертюра на

¹³ Еще раньше тот же прием встречается в финале *Жар-птицы*, о чем уже шла речь.

¹⁴ Гарускин связывает происхождение параллельных трезвучий в *Свадебке* с публикациями образцов грузинского литургического пения (*Taruskin, 1414*).

три русские темы» Балакирева, при всем их значении для национального искусства как будто не претендовали на звание «абсолютной музыки». В масштабных композициях — операх, симфониях — фольклорный, в широком смысле, материал никогда не бывал единственным: даже в таком произведении, как «Снегурочка» Римского-Корсакова, почти полностью погруженном в стихию народного творчества, важнейшие моменты в характеристике главной героини из фольклорной среды выключены — знак романтической «особости» Снегурочки, ее чуждости миру берендеев.

Все эти хорошо известные вещи необходимо учитывать для того, чтобы в полной мере оценить роль Стравинского в создании нового русского стиля. В двух первых балетах — *Жар-птице* и *Петрушке* — фольклорное начало еще сохраняет свою традиционную, более или менее локальную роль; в *Весне священной* же происходит решительный перелом. Фольклорный (цитатный или внецитатный — в данном случае это несущественно) материал становится, во-первых, абсолютным по своему значению и, во-вторых, смыкается с авангардом, превращаясь в его важнейший источник. Знаменитый скандал на парижской премьере *Весны священной* предвещал будущее ее осознание как одного из маяков, указывающих пути современной музыки. Одновременно это было признанием мирового значения русского фольклора.

Сам фольклорный материал был при этом во многом традиционным. Кварто-квинтовые попевки календарных и обрядовых песен внедрялись в профессиональную русскую музыку начиная с «Руслана и Людмилы» Глинки, нетрудно расслышать их у Бородина и, особенно, у Римского-Корсакова. Необычна в *Весне священной* концентрация подобного рода тематизма, его видовая чистота. Малообъемные попевочные структуры типологически первичны, даже в мелодически развитых темах вроде наигрыша Вступления. И совершенно новы способы обработки этого материала: намеченная ранее и частично осуществленная в *Петрушке* идея асимметрии превращается в *Весне священной* в генеральный принцип.

Проявления асимметрии или нерегулярности (если пользоваться обычно применяемым по отношению к музыке Стравинского словом) в *Весне священной* многообразны и в целом достаточно подробно описаны в музыковедческой литературе¹⁵. Подчеркнем лишь то, что имеет непосредственное отношение к фольклорной почве балета.

Прежде всего это мотивная вариантность, определяющая здесь специфику горизонтали. Его действие легко продемонстрировать на самых популярных темах балета:

56

«Тайные игры девушек»

a

¹⁵ См.: Асафьев, Вершинина 1967, Холопова. Подробный анализ музыкального языка *Весны священной* см.: Тоорн.

б. **Tempo giusto** «Весенние гадания»

в. **Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato** Вступление

В 56а линейное варьирование приводит к асимметрии фраз и, соответственно, нерегулярности возвращений остинатных элементов (ритм одного из них, звука *fis*, обозначен специально). В 56б внешне правильное построение из двух 4-тактов скрывает затейливую вариантную игру — «склеивание» второй фразы из мотивов первой. Наконец, в 56в вариантная подвижность мотива сочетается с переменностью акцента.

Фольклорные корни подобной техники неоднократно констатировались исследователями. В качестве дополнительной аналогии приведем известный напев из собрания Балакирева, представляющий собой цепь вариантов:

57 М. Балакирев

Э - ко серд - - це, э - ко бед-но - е мо - е

(Эх, да) пол(ы) но (да) се - (р)ы-ще (да)

во мнс нить и из - - ны - вать!

Усвоив из фольклора сам принцип мотивной вариантности, Стравинский, однако, использует его в концентрированном и заостренном виде. Например, переменность ак-

цента, свойственная напевам и наигрышам, у него явно эмансипируется, превращаясь в самостоятельный ритмический прием. Так рождаются знаменитые нерегулярные *ostinati Весны священной*. Интересно, что полиметрическое остинато «Весенних гаданий» становится через несколько тактов фоном фольклорной цитаты, тоже снабженной «поперечными» акцентами — подлинник переосмысливается в духе индивидуального композиторского приема:

58 «Весенние гадания»

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Flute (Fag.), Clarinet (C. Fag.), and a string section (Archi) with horns (+corni). The second system, starting at measure 19, shows a more detailed view of the rhythmic pattern and the folkloric melody being superimposed on it. Dynamics include 'p sub.' and 'f'.

Сами мелодические структуры *Весны священной*, как неоднократно отмечалось, восходят к древнейшим, дохристианским видам русского (и шире — славянского) фольклора, прежде всего календарным песням — жанру, прямо соответствовавшему теме и сценарию балета¹⁶. В ладовом отношении они характеризуются малообъемностью, диатоникой, тяготеющей к ангемитонике и преобладанием трихордовых структур. Все это налицо в *Весне священной* — приведенные в примере 56, равно как и многие другие оставшиеся «за кадром» мелодии, безусловно, принадлежат к одному типу.

Однако при всем сходстве с фольклором попевок Стравинского более структурированы, чем фольклорные, интонационно часто подчеркнута симметричны, а приемы мотивной вариантности имеют целенаправленный характер. Налицо конструктивная чистота техники, которая достигает кульминации в *Свадебке* и других сочинениях швейцарских лет. Свобода и непредсказуемость метроритмической вариантности словно бы компенсируется жесткостью, формульной чеканностью ладовых структур.

Характер гармонической вертикали *Весны священной* также в сильной степени определен фольклорными корнями, хотя связи эти, естественно, имеют более опосредованный характер, чем в сфере мелодики. В собственном смысле гармонизация фольклорных или фольклороподобных тем встречается здесь довольно редко, да и в этих случаях речь может идти скорее об аккордовых «утолщениях» мелодической линии, как в «Вешних

¹⁶ «Этническая достоверность Стравинского сопоставима с рериховской, и в некоторых специфических смыслах он, вероятно, допускал руководство своего соавтора в выборе музыкальных источников и моделей» (*Taruskin, 893*).

хороводах» или начальной теме «Тайных игр девушек». Вертикаль в подобных случаях диссонантна; в этом отличие ее от «гармошечной» аккордики *Петрушки* и трезвучных параллелизмов более поздней *Свадебки*. Основой многоголосия *Весны священной* является гетерофония, признаки которой очевидны и в аккордовой, и в полифонической фактуре. В гомофонном письме она приобретает вид «перечащих» удвоений и призывков, в полифонических эпизодах — «разноречия» попевок. В этом смысле ключевым для стилистики *Весны* является Вступление к первой части — один из самых новаторски смелых фрагментов балета.

Хорошо известен основной конструктивный принцип этой «симфонии весеннего произрастания»: постепенное накопление голосов от сольного запева до кульминационного реального 16-голосия (в ц. 12), происходящее почти с алеаторической стихийностью. «Форма вступления в “Весне священной” — процесс роста музыкальной ткани», — афористически заключает Асафьев (*Асафьев, 44*). Уникальная форма Вступления, как оказалось, имела большое будущее в музыке XX века: в современных терминах ее можно определить как крещендирующую (термин В.Холоповой), указав при этом основную сферу ее существования — сонорную композицию, в которой мелодика и гармония растворены в темброфактуре. У Стравинского же в основе лежит попевочно-наигрышный тематизм — «гигантский оркестр якобы примитивных инструментов, где каждый играет то, на что способен» (*Шнитке 1967, 240*). Разноголосие наигрышей достигнуто ладово-звукорядным контрастом, в результате чего во Вступлении образуется полная хроматическая система на полудиатонической основе¹⁷. Звуковысотность наигрышей неотделима здесь от тембра, более того, тембр кажется даже определяющим: «примитивный оркестр» представлен почти исключительно группой деревянных с видовыми, наиболее точно соответствующих звучанию старинных фольклорных инструментов — дудок, сопелок, жалеск, свирелей, рожков¹⁸. Ощущение тембра здесь зачастую «преобладает над ощущением высоты» — характерная черта «наиболее ранних фольклорных культур» (*Алексеев, 36–37*).

Подчеркнем еще раз: неслыханно новая форма Вступления рождается как процесс стихийного интонирования, гениально угаданного в глубинах древнейшего фольклора. То же самое, в принципе, можно сказать о структурах *Весны священной* в целом, при всей уникальности Вступления.

Асимметричная мотивная вариантность малого плана формы сохраняет свое значение и в более крупном масштабе. Например, в «Вешних хороводах» она «воспроизведена» в двух больших строфах, которые составляют форму пьесы в целом (I строфа — цц. 49–51, II — цц. 52–53, до Vivo). В динамическом отношении строфы резко контрастны: сдержанно-степенный тяжеловесный шаг первой сменяется во второй оглушительным tutti с «воплями» меди. Этот экспрессионистский взрыв, казалось бы, никак не подготовленный, выражает самую суть философии формы в *Весне священной* — формы, которой чужды постепенные переходы и качественные нарастания и которая зиждется на сопоставлении, чередовании равноправных вариантов — так, как это происходит в народной

¹⁷ Встречающееся во Вступлении хроматическое «ползанье» (чаще всего двухголосное), в общем, не меняет картины, поскольку эти мотивы, тоже малообъемные, скорее могут быть отнесены к доладовому глоссандированию, угаданному Стравинским архаическому типу интонирования.

¹⁸ Струнные, включаясь в ц. 4, играют вспомогательную роль; из меди равноправны с деревянными только валторны, самые близкие к ним по тембру; в кульминации на несколько тактов вступает малая труба (но с сурдиной); тяжелая медь исключена полностью.

песне или плясовом наигрыше. Целостность композиции обеспечивается ее интонационным единством, внутренним родством попевок, принадлежащих к одному мелодическому типу. Встречаются также и прямые переключки материала. Например, в «Весенних гаданиях» тема-цитата в ц. 19 частично предвосхищена в ц. 17; далее валторновая мелодия в ц. 25 содержит двухквартвовый мотив будущей «Игры умыкания». Однако подобные вещи — скорее исключение, чем правило; более характерны для *Весны священной* опосредованные мотивные связи, подчеркивающие единство жанрово-интонационных формул.

Максимальной степени последнее качество достигло, как известно, в *Свадебке*. На место цитированного тематизма приходит авторский, сочиненный в строгом соответствии с фольклорными прототипами, отшлифованный до степени архетипических интонационных моделей. Одной из них служит упоминавшаяся выше единственная цитата — мелодия песни «Не веселая да канпаньница», появляющаяся в финале и выполняющая функцию интонационного итога. Малая септима, лежащая в ее основе, суммирует две кварты и, следовательно, в нее вписываются многочисленные квартовые попевки предыдущих частей. Итоговый миксолидийский лад, таким образом, постепенно завоевывается в процессе целенаправленного мотивного развития — особенность, весьма характерная для зрелых сочинений Стравинского, в том числе и нефольклорной природы¹⁹.

Так целостная форма крупного произведения выстраивается на основе мотивных связей попевочного тематизма — то, что было намечено в *Весне священной*, превращается в *Свадебке* в систему. Та же структурная идея более непосредственно действует и в рамках отдельных картин, внешне «похожих» на традиционные трехчастные и рондообразные формы. Например, в основе второй картины («У жениха») лежит знакомый нам принцип мотивной вариантности, определяющий структуру рефрена («Пречистая мать»):

59

«Свадебка»

Пре - чи - ста - я Мать

хо - ди, хо - ди к нам у - хать,

сва - хе по - мо - гать

куд - ри рас - че - сать

Хве - ти - сье - вы куд - ри,
Пам - фи - лья - ча - ру - сы.

хо - ди, хо - ди к нам у - хать

хо - ди к нам у - хать

куд - ри рас - че - сать.

I I → IV → VIII
II → VI
III → VII

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

Здесь можно говорить уже о специфической форме — цикле мотивных вариаций, особую законченность которому придают моменты временной неустойчивости (дробления) и симметричного замыкания²⁰. Вариантная структура рефрена проецируется на всю картину: тема «Пречистая мать» сохраняет свое скрепляющее значение только до ц. 46, где она начинает перерастать, тоже мотивно-вариантным способом, в новый рефрен «Босло-

¹⁹ Г. Головинский показывает подобный процесс в Allegretto из цикла *Пять пальцев* (Головинский, 189–191).

²⁰ Аналогичная форма — во вступительном Шествии в *Байке*.

ви, Божя» (ц. 49), который затем проводится в ц. 55 («Лебединое перо упало») и ц. 59 («Баслави, Божя»). На момент «перелома» формы приходится самый резкий контраст картины — столкновение кульминации на новом рефрене и «церковного» моления «Бословите, отец с матерью», о котором выше уже шла речь. Основные стадии перерастания первоначального рефрена в производный показаны в примере:

60

«Свадебка»

Прес-чи-ста-я мать Хвэ-ти-сье - - вы куд-ри
и со всс - ми сан - - ге-ля-ми
Бо-сло - - ви Бо-жа, бо-сло-ви Бо-жа, Бо-жунь-ка подь на свадь-бу

Хотя вариантность, вариация и рефрэнность принадлежат к числу глубоко традиционных явлений, трудно оспорить новаторский характер описанной формы. Те же принципы лежат в основе и других картин *Свадебки*; особенно развиты они в финале «Красный стол». Фольклорная их природа несомненна; к ней восходит «торжество асимметрии», которым отмечены структуры *Свадебки* и в малом и в крупном плане. Ближайшим же их прообразом стало Вступление к *Весне священной* — при всей его непохожести на *Свадебку* именно там попевочно-наигрышный тематизм обрел самостоятельное значение, там была найдена адекватная форма его существования.

Постепенное исчезновение фольклорных заимствований в музыке Стравинского глубоко закономерно. К концу 10-х годов, периоду *Байки*, *Сказки о солдате* и песен на народные тексты, потребность в цитировании фольклора была вытеснена суммарным его ощущением как почвы собственного музыкального языка²¹. Конкретные связи уступили место типологическим аналогиям, многие из которых прослежены в соответствующих исследованиях. Например, таковы попытки рассмотреть *Свадебку* в контексте народного обряда²², а также уточнить и расширить круг источников-прототипов и этого, и других сочинений Стравинского, созданных на фольклорные тексты²³. Стало традиционным подчеркивать в неофольклоризме Стравинского тяготение к архаическим пластам

²¹ В швейцарских опусах цитаты практически отсутствуют, кроме вышеупомянутой мелодии в финале *Свадебки*. Заимствование из сборника Ф.Истомина и С.Ляпунова в «Корнило», первой из *Прибауток*, отмечено Тарускиным (*Taruskin*, 1167).

²² См.: *Покровский*. Наиболее подробно это сделано М.Мазо, которая, в частности, отмечает воссоздание в первой картине *Свадебки* трех главных разновидностей фольклорного жанра — вопля, причитания и плача, а также усматривает аналогии между одновременным звучанием плача и свадебной песни и некоторыми фрагментами *Свадебки* (*Мазо*, 122, 128–133).

²³ Э.Алексеев говорит об «архаическом мелесе правокального склада» в связи с первой картиной *Свадебки*: в *Байке* он же отмечает «традицию трехопорного голошения, причем в явно неконсонантной интервалике» — в причитании Петуха в ц. 21 и 54 (*Алексеев*, 20, 55, сн.). Тарускин усматривает в *Сказке о солдате* воссоздание клезмерского музицирования, в отличие от обычно констатируемых в этом сочинении джазовых черт (*Taruskin*, 1305–1306).

народного творчества, параллели с исканиями поэтов и художников авангардной ориентации²⁴.

Тяготение Стравинского к архаическому не подлежит сомнению, если только учитывать, что видовая чистота фольклорных источников, судя по всему, его не слишком занимала, и не только в *Петрушке*, но и в *Весне священной*, и даже *Свадебке*²⁵. Другое дело, что и поздние по происхождению элементы начинают звучать в музыке Стравинского как настоящие интонационные архетипы. Уличные зазывания во вступлении *Петрушки* оказываются практически идентичны мотиву «Игры умыкания» (о чем уже шла речь), уличная плясовая «Не лед трещит» из четвертой картины неожиданно «рифмуется» со старинным напевом «Далалынь», звучащим в начале балета. Причины подобных сближений заключены не только в действительно существующем интонационном родстве напевов разного происхождения и жанра, которое сумел услышать композитор, но и в способе обращения с ними. Несимметричные, нерегулярные остинатные вращения, скандированные повторы отдельных звуков сообщают фольклорному тематизму оттенок как бы независимого от воли автора, живущего по своим собственным законам, от века существующего материала.

В конечном итоге за всем этим ощущается некая философия, приятие и оправдание жизни как таковой, не замутненной личностной рефлексией и субъективизмом, жизни, самим фактом своего существования отменяющей прежнюю систему ценностей, представления о художественном идеале и способах его осуществления. Все сметает самодостаточный жизненный порыв. Но это уже не нищенский индивидуалистический бунт, а коллективное бессознательное неоархаической стихии. Ее дыхание веет в калейдоскопе масленичных сцен *Петрушки*, внешне столь безобидно импрессионистичных, она же мощно заявляет о себе в ритуалах *Весны священной* и *Свадебки*.

Отношение Стравинского к народному творчеству в философском смысле глубоко серьезно. Заимствуя и подражая, он развивает на фольклорной основе собственную стилистику, транслируя в искусство XX века систему народных нравственно-эстетических воззрений. Индивидуализм позднего европейского искусства получает надежный противовес в виде вечных ценностей рода и общины. От «смертных деревьев» — к «бессмертному лесу» (*Мириманов, 109*). Однако родовое начало воплощено в затейливо-изысканной, подчеркнута индивидуальной форме. Парадоксально, но только в таком виде вечные истины имеют шанс быть усвоенными современным сознанием.

Равным образом искусство остается последним прибежищем давно исчезнувшего в жизни архаического ритуала — ритуала как «средства повторения некоего прадействия» (*Кнабе, 18*), имеющего магический, надбытовой смысл. Ритуал соотнесен не с индивидуумом и его ценностями, а с некими надличностными силами — отсюда этическая амбивалентность архетипических мотивов, где нет места лирическому состраданию судьбе Избранницы или Невесты.

Итак, после *Свадебки* русский фольклор исчезает из творчества Стравинского. В *Мавре*, как известно, речь должна идти уже не о фольклоре, а о профессиональной (или

²⁴ См., например: *Адаменко, Кон*.

²⁵ Г. Головинский считает, что для тематизма *Весны священной* характерна развитая диатоника с опорой на золийский тетрахорд с полутоном посередине — лад отнюдь не древнейший (*Головинский, 152*). Реальная степень архаичности не имела большого значения и в аналогичных опытах иных видов искусства: так, африканские маски, предмет увлечения Пикассо и других художников, представляли собой довольно позднее рафинированное искусство.

полупрофессиональной) русской музыке XIX века. Однако рудименты «петербургского» метода цитирования, близкого ранним произведениям Стравинского, обнаруживаются через 30 лет после *Жар-птицы* и *Петрушки*. Речь идет о *Сонате для двух фортепиано*, где тема вариаций второй части и материал среднего раздела финала заимствованы из сборника «Песни русского народа в гармонизации М.Бернарда», изданного Юргенсоном в 1886 году (использованы песни «Не пой, не пой» и «Ох, что за сердце»). По сведениям Крафта, Стравинский приобрел этот том в букинистическом нотном магазине Лос-Анджелеса в 1942 году и впоследствии скопировал и гармонизовал несколько песен оттуда (прочие остались неиспользованными)²⁶. В работе над этим источником Стравинский как будто возвращается к академической манере инкрустирования, свойственной ранней русской музыке. Примерно так же он обходится в то время и с иными источниками. Например, в законченных в 1942 году *Четырех норвежских настроениях* использованы десять тем из весьма неприятельского сборника для любительского музицирования²⁷. Как и собрание Бернарда, это издание содержит отнюдь не аутентичный фольклор, а аранжированный, вплоть до композиторских обработок Грига, Х.Хьерульфа и др.

Очевидно, что к этому времени и степень подлинности заимствованного материала не имела для композитора большого значения. Неоклассический метод работы по моделям, сформировавшийся во многом как следствие неофольклорной «формульной» техники, ко времени появления *Сонаты* существовал уже два десятилетия; он позволял прибегать практически к любому материалу, становившемуся неотличимым от авторского (как, например, в *Поцелуе феи*). С другой стороны, множественность и размытость фольклорных истоков может рассматриваться как дополнительное доказательство масштабности самого явления — беспрецедентного по глубине и размаху воплощения духа и материи русского народного творчества, силой гения превращенного в одну из вершин мировой культуры.

²⁶ См. составленный Крафтом Избранный каталог книг из библиотеки Стравинского (*Confronting Stravinsky*, 335–336).

²⁷ Материал идентифицирован Мортонем (*Morton*, 1986, 339; *Confronting Stravinsky*, 350, 335–336).

Глава VI

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ
(по рукописным материалам)

Изучение творческого процесса художника, его рукописей, набросков и черновиков обычно свидетельствует о переходе его наследия в разряд классического или, по крайней мере, общезначимого достояния. Лишь то, что оценено и признано, вызывает интерес к своему генезису. Так произошло и с наследием Стравинского, рукописи которого со временем стали привлекать все более пристальное внимание исследователей.

В настоящее время большая часть архива Стравинского, примерно две его трети, хранится в Фонде Пауля Захера (Базель), куда поступила от Роберта Крафта, наследника Веры Артуровны Стравинской. Некоторая часть документов сосредоточена в Национальной библиотеке США в Вашингтоне, отдельные автографы рассеяны по другим городам США и Европы, в том числе и России, включая издательские архивы. Полное научное описание одной только базельской части наследия — работа на многие годы, пока находящаяся ближе к началу, нежели к концу.

Нотная часть архива в количественном отношении весьма внушительна, составляя сотни страниц набросков и эскизов, в том числе десять эскизных тетрадей, объемом от 38 до 245 страниц. В них документировано подавляющее большинство сочинений, за исключением лишь немногих опусов. Среди «недостач» в первую очередь нужно упомянуть рукописи почти всех сочинений до *Жар-птицы*¹, что затрудняет исследование генезиса творчества. Другая причина неполноты эскизов сложнее: она касается самого процесса сочинения у Стравинского. Следует учитывать, что композитор, согласно его собственным свидетельствам, довольно рано выработал метод сочинения за фортепиано: «... я думаю, в тысячу раз лучше, сочиняя, иметь дело непосредственно со звуками, чем только представлять эти звуки в своем воображении» (*Хроника*, 40).

Следовательно, какие-то этапы сочинения, скорее всего (но не обязательно) начальные, на бумаге не фиксировались; в таких случаях записывался уже отобранный материал. Разумеется, другие композиторы, из числа не пользовавшихся при сочинении инструментом, тоже не обязательно фиксировали все подряд; однако трудно отрицать различия «реальной», как у Стравинского, и «идеальной» манер сочинения.

¹ Автограф *Симфонии Es-dur* и некоторых других сочинений хранится в Петербурге. Эскизы ранних сочинений в большинстве, очевидно, пропали вместе с имуществом Стравинского, оставшимся в Устилуге.

При этом сам процесс записи и внешний вид записанного, безусловно, обладали для него особым и важным смыслом. Дело не только в том, что композитор обладал также талантом художника, и его рукописи восхитительны в графическом и, порой, даже живописном отношении. Визуальный облик музыки вообще имел для него огромное значение, и неслучайным кажется поэтому то обстоятельство, что Стравинский, подобно старым мастерам, иногда переписывал чужие сочинения и их фрагменты. Причем далеко не всегда это был материал будущих «рекомпозиций», как в *Monumentum Gesualdo* или обработке хоральной прелюдии И.С.Баха «Vom Himmel hoch»: в обоих случаях Стравинский вначале переписал оригиналы, что вполне естественно, но совсем не обязательно. Аналогичным образом переписан материал будущего *Пульчинеллы*, а вот выписок из Чайковского, в связи с *Поцелуем феи*, не обнаружено.

Но среди переписанного попадаются и иные материалы. Так, в связи с дягилевской постановкой «Спящей красавицы» Чайковского Стравинский переписал несколько подлинных фрагментов партитуры балета — появление Авроры, Adagio первого акта, I Вариацию Феи Искренности. Любопытно, что помечена эта копия октябрём 1922 года, то есть она сделана почти через год после премьеры (ноябрь 1921), для которой Стравинский оркестровал несколько номеров².

Вероятно, в связи с баховскими хоральными вариациями Стравинский заинтересовался переложением ричеркара из «Музыкального приношения», сделанным А.Веберном, которое переписал (и как!) от первой до последней ноты. Есть и кусочек в 4,5 такта из второго акта «Фальстафа» Верди, снабженный французской ремаркой: «Воспоминание об исполнении Фальстафа, июнь 1938 г.».

Общение с чужими текстами могло стать источником и собственных композиторских идей. Один пример. *Requiem canticles* Стравинский намечал, пользуясь текстом Реквиема Верди. Трудно вообразить, в целом, что-нибудь более далекое от вердиевского монументального опуса, нежели «карманный реквием» (автохарактеристика) Стравинского. Возможно, сама противоположность могла быть отчасти инспирирована Верди. Но, кроме того, обращают на себя внимание и позитивные косвенные аналогии. Как и Верди, Стравинский закладывает свои *Заупокойные песнопения* частью *Libera me*, далеко не всегда присутствующей в реквиемах (у Моцарта, например, ее нет). Строгое псалмодирование, восходящее к практике католической литургии, выделяющее *Libera me* в «оперном» вердиевском реквиеме, по-видимому, не осталось незамеченным Стравинским. В своем сочинении он предлагает сходное решение — хоровую псалмодию (с выделением корифеев). При этом оказывается, что католическое псалмодирование весьма родственно православному; вообще черты православного богослужения всячески подчеркиваются здесь, особенно в «колокольной» Постлюдии. Глубинное родство подчас «далековатых» культурных традиций творчество Стравинского обнаруживало не раз. Здесь, в *Libera me*, эффект реального храмового звучания усилен разделением хора на речитирующий на определенной высоте квартет солистов и говорящий безвысотный хор — словно вторящая пению корифеев паства, шепчущая слова молитвы.

Первоначальный набросок *Requiem canticles* интересен и в другом отношении. Кроме текста, где Стравинский отметил части, которые он предполагал использовать, эскиз содержит план будущего *Princeton Requiem*, как именует его здесь композитор. План, то есть последовательность и общий облик частей, точно соответствует окончательному

² См. об этом в главе «Свое — чужое».

варианту произведения, увиденному композитором как целое, словно с высоты птичьего полета. Стравинскому уже ясно, что прелюдия (в наброске она названа симфонией, интерлюдия — антрактом, по-французски) будет для струнных, что две части будут сольными, для баса и альты, а *Libera me* предназначен ансамблю («*terzett?*») — помечает Стравинский).

Очевидно, при сочинении многочастных композиций Стравинскому было важно с самого начала сохранять контроль над целым. В балете *Агон*, например, аналогичную координирующую роль сыграла разметка количества участников для каждого номера (Стравинский рисовал забавных человечков), в мелодраме *Персефона* и других вокально-сценических произведениях — текст.

Но подобный дедуктивный метод нельзя назвать единственным и даже преобладающим. Иногда Стравинский действовал прямо противоположным образом, отработывая в письменных набросках некий первичный импульс, мотив или аккорд. «Задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическими соединениями интервалов. Такое исследование возможностей всегда производится за роялем. Только после того, как мелодические или гармонические отношения установлены, я перехожу к композиции, представляющей собой дальнейшее расширение и организацию материала» (*Диалоги*, 224). Среди эскизов имеется один по-своему уникальный случай, когда материал довольно развернутых набросков вообще не вошел в окончательный текст произведения. Правда, он относится к раннему творчеству — речь идет о *Жар-птице*, точнее, четырехстраничном автографе, содержащем разработку нескольких тематических комплексов, весьма родственных между собой и отчасти предвосхищающих известный материал балета³.

То, что эскизы предназначались именно для *Жар-птицы*, доказывает их первая страница, содержащая не только титул сочинения, но и план сценария, размашисто набросанный рукой М. Фокина (*Savenko 1995*, 32). В плане есть существенные отклонения от окончательной версии: нет даже намек на знаменитую «Колыбельную Жар-птицы», а «Общий пляс» (очевидно, будущий «Поганый пляс») не связан с Жар-птицей, которая появляется позже, перед финалом. Последний первоначально предполагался как традиционный заключительный танец — вариант, от которого Стравинский впоследствии убедил Фокина отказаться. Сами же нотные фрагменты, очевидно, предназначались для Вступления к балету. Об этом свидетельствуют некоторые детали: доминантовый органский пункт, мотив «звонов», симметричный взлетающий-спускающийся мотив, который отчасти предвосхищает будущие «Мольбы Жар-птицы», — все это драматургически вполне пригодно для начала балета. Но как все это далеко от волшебной звукописи окончательного варианта Вступления!

Описанный вариант начала работы уникален для Стравинского и объясним, очевидно, молодостью и неопытностью автора; с другой стороны, наброски прекрасно показывают, насколько стремительно композитор развивался в те годы и даже месяцы. В более поздние времена подобных примеров не обнаруживается, хотя процесс поисков материала, подчас весьма напряженный, иногда дает о себе знать.

Одним из примеров может служить балет *Поцелуй феи*, точнее, его первая картина. Первые несколько страниц набросков содержат материал поискового характера, в таком виде в балет не вошедший. Цитат из Чайковского здесь нет — композитор явно хочет

³ См. факсимильное воспроизведение большей части набросков, а также комментариев: *Savenko 1995*.

нащупать свой собственный материал. Так, Стравинский упорно разрабатывает квинтовую тему с плагальным кадансом, от которой в результате остается лишь квинта-звон:

61

а



б



в



г

окончательный вариант
Соло



Совершенно очевидно, что вначале он ищет русский колорит в привычных для себя формах попевочной мелодики (хотя *Масра* к тому времени уже создана) и лишь постепенно приходит к романтической интонационности, близкой Чайковскому, которая оказывается в балете предметом изысканной стилистической игры.

Интересно, что тема «Колыбельной в бурю» Чайковского, ключевая для первой картины балета, появляется в набросках гораздо позже, причем сначала в G-dur, но с гармонизацией Чайковского, которую в конце концов Стравинский меняет. Не менее примечательно, что интонационные поиски Стравинского, показанные в примере 61, сосредоточены в кварто-квинтовой сфере, типичной для «Колыбельной» и некоторых других важных тем балета. К их кругу можно отнести и тему кларнета из ц. 37, одну из самых «чайковских» среди авторских тем *Поцелуя феи* (аллюзия лейттемы «Лебединого озера»), сочиненную Стравинским в три этапа: начальный набросок тоже начинается с квинты, в то время как в окончательном варианте мелодии больше акцентируются терции и сексты. Вообще, кажется, что именно с эскиза этой темы начинается стилистическое движение «в сторону Чайковского», в первых набросках еще слабо выраженное.

Эскизы *Поцелуя феи*, как и некоторых других сочинений, показывают важность для Стравинского мелодико-интонационной работы, поисков «правильного интервала». Но не менее важен и «правильный аккорд», о значении которого неоднократно упоминал сам композитор. В этом отношении очень любопытны эскизы к балету *Аполлон Мусaget*.

Его материал Стравинский начал набрасывать последовательно, от первой картины (Рождение Аполлона). С самого начала для композитора ясен общий ее характер, заданный торжественным барочным пунктирным ритмом и кадансом-«приседанием» с задержанием (см. начальный двутакт балета). Эскизы показывают, что этот двутакт стал вариантом каданса третьего такта (сзатактом), который сочинялся раньше и довольно долго не давался Стравинскому — композитор явно искал тот самый «правильный аккорд». Основные этапы отработки каданса показаны в примере:

62

а



б

в

Несколько застопорившись на начальной стадии, композитор одновременно набирает другие эпизоды балета — терцовую тему *Pas de deux* Аполлона и Терпсихоры, сначала в *C-dur*, затем в *Des-dur*, тональности «Лунного света» Дебюсси, с которым музыка дуэта обнаруживает сходство (окончательная тональность *F-dur*). Нотирован также вариант музыки в *e-moll* для появления двух богинь (ц. 7, *Allegro*), но с другой мелодией, более фигуративного характера и с совершенно элементарным против окончательного ритмом баса. Намечен также фактурный вариант 10-звучного струнного аккорда для заключительного раздела Пролога (ц. 15, *Tempo I*), с характерным ритмом и примечательным расположением партий «внахлест», когда вторые виолончели оказываются ниже контрабасов. Еще один пятитактный набросок предвосхищает Вариацию Полигимнии — точнее, тип движения, но не мелодию.

Само расположение эскизов и здесь, и в других случаях очень типично для метода работы Стравинского. Только в ранние годы, как в описанных выше набросках *Жарптицы*, композитор пользовался готовой нотной бумагой — позднее она появлялась у него как исключение. Он предпочитал чистые, нелинованные листы бумаги, иногда сброшюрованные, на которые сам наносил пятилинейные системы с помощью изобретенного им прибора, запатентованного под названием *Stravigor* (кстати, таким же «птичьим» именем Игорь Федорович подписывал телеграммы). Нотные строчки можно было наносить в любом порядке, по мере возникновения материала, а также делать вставки и вносить варианты непосредственно друг под другом. Отсюда совершенно своеобразный вид рукописных набросков Стравинского, не похожих ни на чьи другие. Дело не только в их визуальных достоинствах, в некоторых случаях способных доставить самоценное эстетическое наслаждение — см., например, Эскизную тетрадь *Весны священной* или цветную рукопись *Свадебки* (Stravinsky 1984). Дело также в особенностях творческого процесса и композиторского мышления в целом, на которые манера записи в какой-то мере бросает свет. Первую из этих особенностей можно назвать пространственным охватом будущего сочинения, вторую, более очевидную — монтажным методом, в противовес процессуальности любого рода. Монтаж как принцип формы Стравинского не раз упоминался и исследовался музыковедами. Известны и замечания самого композитора о «ме-

тоде ножниц», как он его называет. Так, Стравинский говорит в этой связи о третьей сцене (Апофеоз) *Орфея* — ритурнелях арфы, прерывающих течение фуги («...здесь я разрезал фугу ножницами...»). Однако о склонности к монтажным вставкам свидетельствуют и эскизы, в том числе других сочинений. Очень яркие примеры имеются, в частности, в балете *Агон*, где вставлены тт. 8–9, 21–22 и 52–53 в первом *Pas de quatre*. Сами страницы эскизов Стравинского, особенно большого формата, с различными нотными системами, с просветами разной величины, напоминают своим видом монтажный стол, заполненный разрозненными кадрами.

В поздний период эта манера оказывает влияние и на издания произведений Стравинского. Начиная с *Движений* (намек есть уже в предшествующих *Threni*) печатные партитуры Стравинского, выпускаемые издательством Boosey and Hawkes, приобретают характерный вид: пустые такты и паузирующие инструменты изымаются, равно как и совпадающие обозначения ключей и размеров; воспроизводятся только реально звучащие голоса, а тактовые черты объединяют акколады однородных групп. Партитура приобретает прозрачность, соответствующую реальной фактуре. Можно истолковать это как движение в сторону графической музыки, однако очень своеобразное:

63

The image displays a musical score for "Requiem canticles". It features several systems of staves, some of which are fragmented and separated by large white spaces, illustrating the "collage" or "montage" style mentioned in the text. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p". The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves. The overall layout is non-linear, with fragments of music appearing in different parts of the page, connected by dotted lines, suggesting a process of editing or selection from a larger manuscript.

Отдельные «кадры» в рукописи могли шлифоваться довольно долго — начало *Аполлона* не единственное тому свидетельство. Еще раз повторим, что не все тут фиксировалось письменно, появляясь и исчезая в работе за фортепиано. Тем интереснее то из процесса шлифовки, что все-таки попало на бумагу.

Такова, например, мелодия первой *Air de danse* Орфея из одноименного балета. Общий ее характер, мелодическая разветвленность и изукрашенность, равно как и тональность *b*-moll, сложились, очевидно, сразу (за роялем?), но окончательный вид линия обрела в процессе отработки вариантов. И то и другое показано в примере (ср. с № 15 в главе «Универсалии стиля»):

64

Нетрудно заметить, что окончательный вариант отличается значительно большей изысканностью по сравнению с первоначальными. Подобная эволюция встречается и в других набросках, например, к опере-оратории *Царь Эдип*. Остинато начального хора Стравинский нашел сразу — оно записано практически первым, однако двухголосный мотив хора выглядит в наброске гораздо более прямолинейным, чем в окончательном варианте с его затейливой акцентной игрой. Впрочем, восходящий хроматизм наброска, не вошедший в хор, также не остался без употребления и был использован Стравинским в репризе хора, после ариозо Эдипа. В примере приведен предварительный вариант (окончательный см. под № 5 в главе «Универсалии стиля»):

65

Тема арии Креонта также усложнилась по сравнению с эскизным вариантом, но здесь это коснулось не мелодии, которая осталась прежней, а фактуры: первоначально тема точно удваивалась одним гобоем, в окончательном виде свободное гетерофонное удвоение поручено двум инструментам на расстоянии трех октав.

Хореические фиоритур-опевания — основу партии Эдипа — Стравинский тоже нашел сразу, но некоторое время работал над оттенками произнесения отдельных слов и фраз, стремясь к тонкой психологической детализации, столь характерной в результате для партии главного персонажа оперы. В этой связи обратим внимание на маленькую, но красноречивую деталь: в интонировании слов *carmen solvi* ритмическое дробление привносит оттенок суетливости, первоначальному варианту несвойственный:

66

Если частности, как мы видим, Стравинский нередко усложнял и оттачивал, то в крупном плане он действовал нередко иначе, упрощая и сокращая. Например, во II Вариации Аполлона Стравинский первоначально предполагал возвратиться к материалу Про-

лога: возвращение создало бы подобие лейтмотивной арки, обрамления. Трудно сказать, почему Стравинский в конце концов отказался от этого намерения — возможно, лейтмотивность не слишком бы соответствовала строго номерной структуре балета.

Первый хор *Царя Эдипа* также первоначально задумывался более сложным и развернутым, полифонически насыщенным. Вероятно, «барочный» замысел оперы-оратории, тень генделевских хоров витали над Стравинским, пока он не пришел окончательно к «варварскому» архаическому аскетизму хоровой партии, так отличающейся от музыки прочих персонажей, буквально переливающейся стилистическими оттенками (фуга, точнее, фугато в *Царе Эдипе* все же состоялась — в заключительном хоре).

Еще один пример «аскетизации» — монолог Эдипа «Ego senem kekidi» (ц. 119) с солирующими литаврами: первоначально здесь была еще и фанфарная музыка в верхнем регистре.

Об упрощении некоторых замыслов Стравинского, в частности, сокращении первоначально предполагавшегося количества частей упоминает также Крафт в связи с некоторыми инструментальными опусами, объясняя это частой у Стравинского нехваткой времени. Возможно, дело было не только в подобных внешних причинах, но и в прояснении замысла и кристаллизации структуры.

Формирование общего облика крупного циклического произведения происходило у Стравинского по-разному. Описанный выше вариант *Requiem canticles*, где сразу определились многие подробности будущего произведения, более естествен для сочинений, имеющих некий внешний каркас в виде либо канонического текста, либо балетмейстерской диспозиции или либретто.

Симфония псалмов, созданная тоже на канонический текст, складывалась иначе. Сам текст не мог служить опорой в такой же степени, как в упомянутом *Requiem* или *Царе Эдипе*, поскольку последовательность псалмов и конкретных строф свободно избиралась композитором. Здесь были возможны перестановки, купюры и расширения: например, среди первых набросков есть музыка на слова «Et exaudivit precis me», не попавшие в окончательный текст. С другой стороны, фраза «Expectans expectavi Dominum» (вторая тема фуги второй части) претерпела эволюцию. С нее, по-видимому, началось сочинение первой части — вступление хора в ц. 4 (впоследствии на слова «Exaudi...»), затем, под выписанным текстом 39-го псалма, предназначенного, напомним, для второй части, нотирована та же фраза, но не в виде фуги, а как аккордово-интервальная тема с квинтовым кадансом, близкая хорейским опеваниям первой части:

67



Возможно, фонетическое сходство текстовых зачинов первой и второй частей (Exaudi и Expectans) послужило основой этой вариативности; также возможно, что вокальной фуги во второй части первоначально не предполагалось.

Эскизы подтверждают позднейшее замечание Стравинского о том, что он начал сочинять *Симфонию псалмов* с финала: музыка этой части действительно нотирована на первых листах набросков, и, что еще важнее, все эти фрагменты вошли в окончательный текст. Однако сохранившиеся эскизы не содержат подтверждений тому, что финальное

Laudate Dominum (в начале части) первоначально сочинялось на слова православной службы «Господи, помилуй», как говорит Стравинский (*Диалоги*, 194). Возможно, это был чисто слуховой образ, не нуждавшийся в письменной фиксации или не доведенный до нее. Заметим, кстати, что фраза в ц. 1 финала вполне ложится на православный текст, причем в двух вариантах, с распеванием слогов и без него (*Вершинина III*, 224).

Наброски первых двух частей, в отличие от финала, не всегда текстуально совпадают с окончательным вариантом, однако тип рисунков фигураций и хореические опевания проясняются сразу. Также с самого начала Стравинскому, по-видимому, ясна специфичность оркестра *Симфонии псалмов* — во всяком случае, имеется набросок мотива и аккорда для пяти труб, включая *piccolo*, с характерной вариативностью терции.

Тема инструментальной фуги нотирована первоначально в *h-moll* и октавой ниже, но довольно скоро она обретает окончательный вид; также намечены гобой и флейта как тембры экспозиции, написанной за несколько дней. Пометка «первое противосложение» стоит там, где на самом деле вступает второе: очевидно, она относится к удержанному противосложению. Затем нотирована Фуга II.

Первая часть записана последней; сверху эскизной страницы помещен латинский текст с русским переводом. В конце части — надпись «Fuga» и намечен ее первый такт.

Нелишне отметить также, что в начале рукописи *Симфонии псалмов* приклеена вырезка с распятием и подписью: «*Adveniat regnum tuum*» («Да придет царствие Твое»), в конце изображен православный крест, стоит подпись и дата по-французски, 15 августа 1930, «день Успения Католической церкви» (также по-французски — впрочем, дата соответствует православному календарю).

Описанные вкратце эскизы *Симфонии псалмов* (общий их объем 68 страниц) кажутся довольно типичными для творческого процесса Стравинского. Находки фиксируются, порой они могут весьма существенно изменить будущий облик сочинения, но в основе ощущается некий заранее обдуманый план.

Роль первоначального каркаса в *Threni* с самого начала исполняют древнееврейские буквы-слова, отмечающие в латинском тексте строфы и по традиции выделяемые Стравинским как аккордовые нозмы в преимущественно полифонической ткани сочинения. Мотивы для букв — первое, что нотировал композитор на полях латинского текста, снабженного по большей части, но не везде, английским переводом. В *Particell* буквы выписаны художественным шрифтом, как заставки — видимо, параллель изобразительного и музыкального ряда была приятна Стравинскому и дополнительно возбуждала его композиторский «аппетит».

Там же, в тексте, помечены номера частей и некоторые из них предварительно расшифрованы: *Monodia basso 2 part canon, 3 part canon, 2 ten. + 1 bas*.

Далее намечался высотный материал, в основном в виде монодических линий, затем обраставших голосами, разрабатывавшихся полифонически или иным фактурным способом. Музыкальный текст сочинялся фрагментами, поскольку текст словесный не давал слишком увлечься и далеко уйти от намеченного плана.

Примечательна еще одна характерная особенность планировки целого в *Threni*: в самом начале набросков помещен подробнейший хронометраж сочинения, учитывающий даже небольшие его разделы (в сумме получается 35', действительная длина произведения). Подобная разметка встречается у Стравинского неоднократно; трудно сказать, когда он впервые прибегнул к ней, но в автографе *Симфоний духовых* (1920) хронометраж уже есть. Возможно, на эту особенность повлиял опыт работы Стравинского с пианолами, механическими инструментами.

Приводим разметку, тоже более чем подробную, второй части *Проповеди, притчи и молитвы* — сочинения, хронологически и стилистически близкого *Threni*:

35" 29 50 14 24 = 2' 32"; 27 Fugato 35" Alto solo 13" The high priest 1'00" Je do always resist 50" Narrator & Tenor = 5'37"

$$\begin{array}{r} 19 \\ \hline 48 \\ 6'44" \\ \hline 27 \\ \hline 6'71" \end{array}$$

Не менее чем детализированность этой росписи, поражает тот факт, что она делалась в процессе сочинения музыки, а возможно, и на начальной его стадии: Стравинский устанавливал своей фантазии жесточайшие временные рамки. В этом свете отнюдь не метафорой звучит его эстетическое кредо относительно высшей цели музыки — «внести порядок во все существующее, прежде всего в отношения между человеком и временем» (*Хроника*, 99).

По-видимому, в этом смысле Стравинский был уникален — ведь если в музыке для балетного спектакля или, особенно, для кинофильма точный хронометраж входит в условия жанра, то в чистой музыке для концертной эстрады ничто, казалось бы, не вынуждает композитора загонять себя в столь жесткие рамки. Несомненно, это была внутренняя потребность. Для сравнения вспомним, как часто композиторы ошибаются, выставляя *durata* своих уже готовых сочинений, и, в частности, как ошибался Веберн, обычно в сторону увеличения, в длине своих афористических опусов, где каждая секунда на счету.

С другой стороны, особый смысл приобретает уже цитировавшееся замечание Стравинского: «Моя музыка может выдержать все, кроме неправильного или неопределенного темпа» (*Диалоги*, 247), а также его вечные претензии исполнителям по этому поводу (в частности, фраза, обращенная к М.В.Юдиной: «Замечательно, только все темпы не те»).

Но вернемся к *Threni*. *Плач пророка Иеремии* — сочинение серийное, «первое полностью додекафонное произведение Стравинского», как оно названо в монографии Р.Влада (*Vlad*, 209). Сочинение серийных опусов, как известно, имеет свою специфику, поскольку значительное место занимает предкомпозиционная разработка серийного материала. В ходе ее Стравинский испытывал возможности серии, причем иногда такая разработка могла войти в окончательный текст сочинения, в других случаях на ее основе возникали новые варианты. Сам способ работы с серией был у Стравинского весьма оригинален (хотя, по достоверным сведениям, он сложился под влиянием Э.Кшенека; см. об этом: *Jers*, 44–50, *Гливинский*, 42–44). А именно, кроме традиционных инверсии, ракохода и их комбинации, Стравинский, вслед за Кшенеком, использует необычный способ видоизменения серии — ротационную транспозицию (у Йерса — RTr, Rotation-Transposition; *Jers*, 50). Суть ее в том, что, в отличие от простой ротации (Кшенек называет ее диатонической), когда начальный тон звена перемещается в конец при сохранении высот, ротационная транспозиция (по Кшенеку, хроматическая) предполагает проведение серии от одного и того же звука, однако интервал каждый раз берется из серийного порядка следующий, и высотный состав в производном меняется. В нижеследующем примере оба вида ротации показаны на материале первого гексахорда серии *Вариаций памяти Олдоса Хаксли* (см. также пример 71):

68

Обычная ротация
(диатоническая) Ротационная транспозиция
(„хроматическая“)

	1	2	3	4	5	6	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1
№ звуков	1	2	3	4	5	6	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1
№ интервалов	1	2	3	4	5	6	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1

Следуя Кшенеку, Стравинский чаще подвергает ротационной транспозиции не 12-тоновую серию, а ее сегменты — в большинстве случаев это два гексахорда (в *Introitus* три тетра хорда). Серийные таблицы, встречающиеся в рукописях поздних сочинений, наглядно демонстрируют эту технику. Таков, например, блок ротационных транспозиций на ракоходную форму серии *Проповеди, притчи и молитвы* (диагональные линии имеются в автографе — и здесь, и в других подобных случаях):

69

Один из нечастых случаев, когда Стравинский применяет метод ротационной транспозиции не к сегментам, а к целостной 12-тоновой серии, представляет собой серийная структура *Вариаций*. Она в особенности наглядна в трех идентичных 12-голосных вариациях, о которых уже шла речь (см. главу «Универсалии стиля» и пример 34)⁴.

В приведенном в примере 34 фрагменте видна еще одна особенность серийной техники Стравинского. Композитор не стремится к разнообразию звучащих одновременно высотных позиций серии: очевидно, ротационные транспозиции заменяют ему обычную систему транспозиций. Так, 12 серийных порядков начинаются (см. первый такт примера) всего лишь с пяти разных высот (*f, gis, h, c, d*) среди которых приоритетное положение занимают *d* и *f* — крайние тоны первичного варианта серии и, соответствен-

⁴ Цифры в обозначениях серийных форм относятся к порядковым номерам интервалов в ротационных транспозициях (неротированные формы цифр не имеют). Интервалов в самой серии насчитывается одиннадцать плюс двенадцатый, образуемый последним и первым ее звуками. Например, обозначение R1f 9-11 подразумевает ракоход инверсии от *f* при следующем порядке интервалов: 9 8 7 6 5 4 3 2 1 12 11.

но, его ракохода. Такие опорные звуки очень важны в системе Стравинского. Об этом свидетельствуют и другие серийные схемы, где производные формы строятся от одних и тех же звуков, как, например, в следующей таблице, относящейся к *Потому*⁵:

70

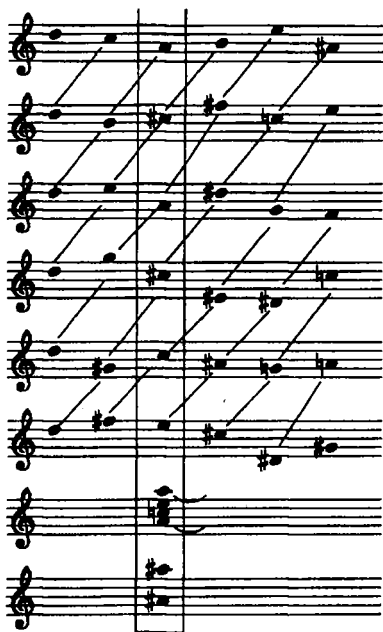
Стремление к опорности обрамляющих тонов, свойственной модальным системам, приводит Стравинского к своеобразной тавтологии в построении производных вариантов, присутствующей и в других случаях: как видно из примера, два последних серийных порядка избыточны (и потому заключены в скобки и помечены *sim*), поскольку интервально совпадают с уже выписанными. Однако композитору важны не интервалы, а повторяющиеся высоты, что и отмечено им в таблице⁶. Именно поэтому среди его эскизов не найти традиционных блоков из 48 разновысотных вариантов — их отсутствие с лихвой компенсируется ротационными транспозициями, опирающимися на ограниченное число начальных и конечных тонов.

Особый интерес серийная техника Стравинского представляет в аспекте вертикали. Пучок ротационных транспозиций неизбежно дает совпадения звуков, что создает возможность для появления диатонических и quasi-диатонических созвучий. Стравинский сам обращает внимание на это обстоятельство. Показательна серийная таблица, образованная по тому же принципу ротационных транспозиций (в основе ее лежит серия *Variation*), где выделение-объединение третьих звуков дает типичный для него двутерцовый аккорд (аккорд выписан отдельно снизу):

⁵ Этот пример в виде факсимиле приведен В. Гливинским (*Гливинский, 189*); из него, кстати, видно, что в первоначальном варианте серии вторая нота Стравинского пропущена (либо она стерлась), а четвертая записана неправильно (*e* вместо *fis*).

⁶ Авторские обозначения производных вариантов (слева) не совсем точны; справа даны наши уточнения.

71



К примеру дано пояснение по-английски, что «октавы, квинты и дублированные интервалы, имеющиеся в этой серии [seria, как пишет Игорь Федорович], не противоречат серийной основе композиции; их происхождение — не в горизонтальном контрапункте различных голосов, но в вертикальном одновременном сочетании нескольких нот, принадлежащих определенному числу форм, исполняемых совместно» (*Архив*, № 123/0014-15). Другими словами, композитор заботливо выискивает «случайности», исключения, дабы найти свой «правильный аккорд».

Завершая «серийную тему», можно сказать, что эскизы поздних опусов Стравинского имеют в его наследии особую ценность. Свообразие его серийной техники достаточно очевидно на эмпирическом уровне: диатоника, остигатность традиционно отмечаются как черты, преобразующие серийную технику и превращающие ее в очередную модель для стилистического варьирования. Однако только рукописные разработки Стравинского позволяют оценить

вклад, который он внес в серийную методику сочинения, причем не как «посторонний», не как «нарушитель правил», а как творец, находящийся на самой ее территории, изнутри овладевший ее законами. При этом в серийных штудиях Стравинского нет и намек на рациональную сухость, они оставляют неповторимое впечатление рукотворности, присущей живому творческому процессу.

В известном сравнении-противопоставлении собственной творческой природы шёнберговской Стравинский не без гордости констатирует, что у него нет брошенных или незаконченных сочинений: «Нет почти что ни кусочка незаконченного или неиспользованного материала» (*Диалоги*, 110). Действительно, таких произведений, по-видимому, нет, хотя были неосуществленные замыслы, например, театрального опуса по «Антонию и Клеопатре» для Иды Рубинштейн с участием Л. Бакста или балета «Медея». Есть также по крайней мере два случая, когда написанная в значительной мере музыка затем меняла свое предназначение. Один — это балет «Etoile» («Звезда») на весьма традиционный любовно-романтический сюжет, который стал в результате *Балетными сценами*. Другой случай — большая сценическая композиция «Диалог Разума и Радости» на стихи Франческо Петрарки в старофранцузском переводе, переложенном Ш.-А. Сэнгриа. Стравинский сделал семистраничный набросок, после чего оставил его. Согласно наблюдениям Крафта, материал вошел в *Персефону* (*SelCorr I*).

Кроме того, есть «кусочки» — краткие фрагментарные наброски, большей частью так или иначе связанные с осуществленными замыслами, как бы расширяющие их «поле действия». Некоторые из них представляют собой нереализованные или бегло нотированные тексты. Например, в ранней эскизной тетради 1 записан фрагмент стихотворения Сергея Клычкова «Вся она убрана / Кисеи венчальной...» (*Архив*, № 123/0026): пример поэтапной работы над текстом, где вначале нотирована просодия, дублирующая стихо-

вую, затем более самостоятельный ее вариант и только потом выписана мелодическая фраза:

72

(6/8)

Вся о - на у - бра - на ки - се - ей всн - чаль - ной

7

Вся о - на у - бра - на

В другом месте записана просто народная песня, протяжная «Во субботний день ненастный». По соседству находится четырехтактный набросок для скрипки, озаглавленный «Стрефил-птица». Еще есть эскиз, помеченный «Козачекъ», где плясовой наигрыш обработан очень диссонантно, в стиле «Ах вы, сени» из *Петрушки*. Среди эскизов *Подблюдных* и *Байки* записаны два фольклорных текста, очень колоритных, но оставшихся неиспользованными. Фрагментарно нотированы танцы — тарантелла, канкан, а также «бретонская песня, сообщенная мне Шурой Бенуа, — ее танцевали, а на камне сидел кларнет и играл во всю мочь эту песенку под дождем» (*Архив*). По соседству записаны инструментальные фиоритуры, весьма затейливые, с пометкой «к этюдам и каденциям».

Но все это, конечно, частности. Более внушительное впечатление производят целостные фрагменты и даже пьесы, оставшиеся неопубликованными. Например, обработка «Марсельезы» для скрипки solo, сочиненная на какой-то оставшийся неизвестным случай, или *Цветочный вальс* (*Valse de fleurs*) для фортепиано в четыре руки: партия secondo представляет собой один-единственный аккорд, трезвучие C-dur в типичном вальсовом ритме и фактуре. Вероятно, этот потомок *Петрушки* почему-либо не вошел в цикл легких пьес либо был сочинен для детей. Есть также фрагмент хора «Иже херувимъ», очевидно, предназначенный для цикла литургических хоров, но оставшийся незавершенным (*Архив, № 122/0640*). В стилистическом отношении этот набросок гораздо радикальнее законченных хоров, что наводит на мысль о возможной, но неосуществившейся эволюции композитора в этой области:

73

И - - - же, и - - - же Хс - ру - ви

И - - - же | Хс - ру - - ви - - - мы

мы, и - - - же

Наконец, укажем один рукописный фрагмент, в известном смысле уникальный для Стравинского. Тут, правда, был особый случай. Как известно, балет *Агон* он писал довольно долго и с перерывом (1953–1957), в результате чего стилистика произведения оказалась

«модулирующей» от поздней неоклассической манеры к серийности. Фрагмент, о котором идет речь, представляет собой совершенно законченный вариант вступительной «фанфары» для трех труб in C, записанный в виде белой партитуры (датирована декабрем 1953 года). С будущей окончательной версией здесь в целом совпадают начальный и заключительный кадансы (двухтакт и одготакт); срединный семитакт представляет собой самостоятельную музыку, развивающую фигуру репетиций:

74 $\text{♩} = 132$ *sola*

Tromba C 1 *f* *ma non troppo*

Tr-be C 2 3

(h)

Tr. 1 2 3

Хотя в окончательном виде прелюдия, ставшая начальным Pas de quatre, более развернута и интересна по материалу, включающему контрастные «вставки», сделанные по

монтажному принципу (об этом речь шла выше), нельзя отказать в выразительности и образной самодостаточности также и этому трио. Возможно, Стравинский предполагал приспособить его каким-то образом если не в балет, то для иных целей — это осталось неизвестным.

Упомянутое трио, попавшее «за борт» произведения, — вещь редкая у Стравинского, да и вообще не слишком частая. Но, несмотря на свою исключительность, а отчасти именно по этой причине, «фанфара» *Агона* проливает дополнительный свет на типичную для музыки Стравинского вариантность, отразившуюся и в его творческом процессе.

Особая тема — работа Стравинского со словом, в том виде, в котором она отразилась в рукописях.

Как уже отмечалось, тексты вокальных произведений композитор предпочитал, что вполне естественно, иметь перед глазами, дабы делать нужные наброски сразу. В больших опусах текст разбивался на куски; иногда, как в *Персефоне*, он сочинялся частями либреттистом и в таком виде постепенно попадал к композитору.

В текстах Стравинский часто сразу набрасывал ритм, местами вписывая над или под словами соответствующие безвысотные фигуры (приведенный выше фрагмент на стихи Клычкова в этом смысле показателен). Нередко он просто размечал просодио: такие пометки есть в ряде стихотворных текстов, например, в «Полковнике» из *Прибауток* и в некоторых других случаях.⁷ Известно то значение, которое Стравинский придавал фонетике и акцентности слова, точнее, слога — то, что он назвал «фонематической музыкой» применительно к своим вокальным сочинениям швейцарских лет на фольклорные тексты⁷. Позднее тот же подход был им опробован к текстам иноязычным — латинским, французским и английским. То, что он может в принципе поступать с ними так же, как и с русскими, означало возможность выхода из языкового кризиса, в котором оказался композитор, утративший возможность (внешнюю, не внутреннюю) сочинять музыку на родном языке.

Проблема интерпретации иноязычных текстов в целом требует специального внимания; отметим лишь некоторые случаи примечательной работы с текстом, отразившиеся в нотных рукописях.

В эскизах *Кантаты на староанглийские тексты* Стравинский помечает ритм некоторых фраз и набрасывает на полях текста краткие мелодические фрагменты. Все это довольно типично. Интересно другое: композитор подчеркивает в тексте некоторые слова, а именно: «afterwards», «was», «cross», «was», «forth», «blood», «Heaven», «ascend», «hand», «man». Очевидно, что логика этих подчеркиваний не смысловая, а фонетическая — иначе зачем подчеркивать глагол-связку и другие, не самые значительные по смыслу слова. Композитор явно хочет установить некие звуковые соответствия между словами: действительно, здесь есть ассонансы и даже почти рифмы. В другом случае Стравинский предлагает изысканный несимметричный ритм, выделяя длительностью всего лишь слово «taу» — глагол, вовсе безударный в английской фразе:

May come un - to the ge - ne - ral dance
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

«Пренебрежение речевыми акцентами в пении», обнаруженное Стравинским в русском фольклоре, он переносит на совершенно иной материал.

⁷ См. об этом в главе «Слово».

Другой пример тоже касается в основном фонетики. Речь идет о священной балладе *Авраам и Исаак* (первоначально просто кантате). Незнакомый язык потребовал специальной подготовительной работы, в которой композитору помогал сэр Исайя Берлин (известный нам, в частности, дружбой с Анной Ахматовой). Он изготовил машинописную копию текста, транскрибированного латинскими буквами, и снабдил его подстрочным английским переводом, более точным, чем опубликованный позднее в партитуре. С его же слов, по-видимому, сделаны английские пометки Стравинского о деталях произношения (например, «set» как «sate» в английском и т.д.). Казалось бы, все ясно. Но Стравинский делает следующее: на еще одной копии этих текстов, возможно, перепечатанной собственноручно, он помечает сверху русскую (!) транскрипцию слов, расставляя еще и ударения. Правда, так он поступает только в начале, затем русский исчезает и появляется эпизодически. Видимо, начальных слов, записанных русскими буквами, оказалось достаточно, чтобы создать «фонетический камертон» сочинения. Необходимость такого камертона для Стравинского неоспорима, и кажется вполне вероятным, что звучание иностранных текстов, на которые он писал музыку, он так или иначе сводил к русской фонетике, «русифицировал». Косвенно это подтверждает сильнейший русский акцент, с которым композитор говорил по-английски, три десятилетия прожив в США (об этом можно судить по фильму Тони Палмера).

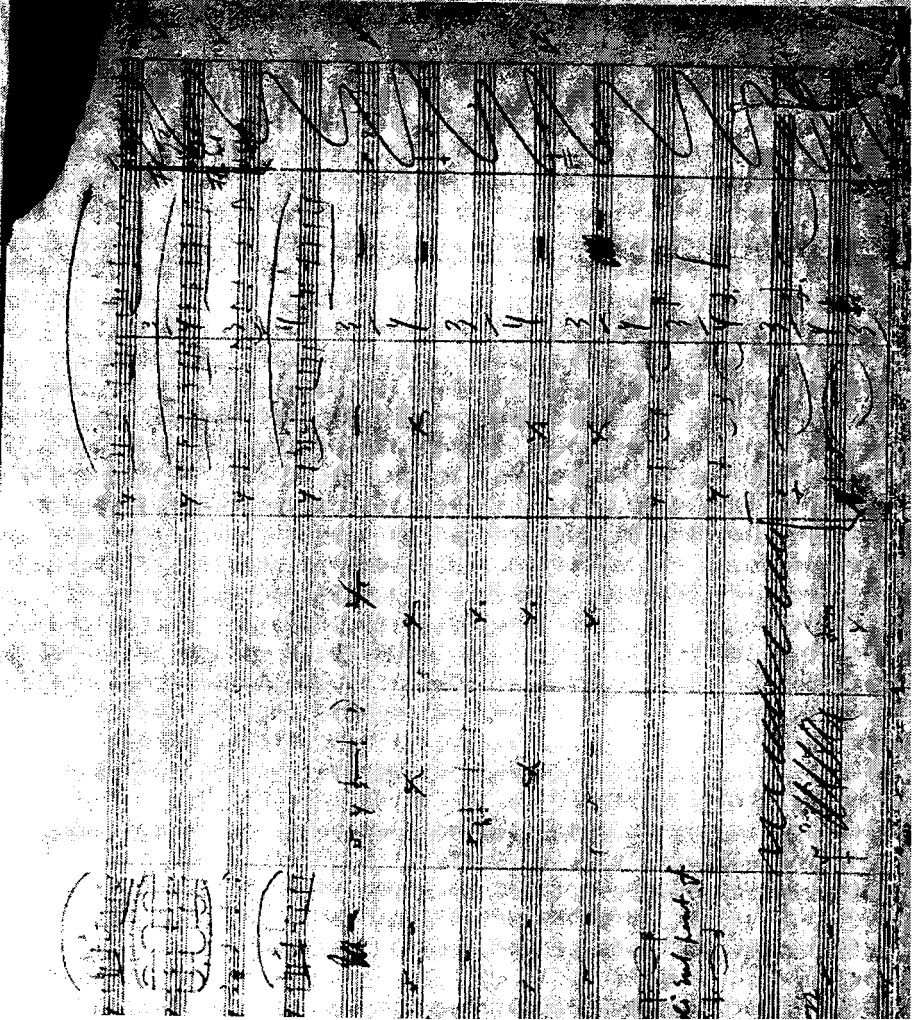
В заключение еще о языке, на этот раз о ремарках и пояснениях, встречающихся в рукописях. В целом они более многочисленны, чем в опубликованных партитурах и переложениях. Прежде всего это касается балетов, где в изданиях (и переизданиях) обнаруживается тенденция к сокращению количества ремарок. Так, Стравинский исключает из публикации партитуры содержание *Аполлона Мусагета*, имеющееся в рукописи. Нет в издании сюжета *Пульчинеллы*, до минимума сведено изложение фабулы *Поцелуя феи* во второй редакции. Очевидно, Стравинский, сочиняя балет для конкретной постановки и, безусловно, создавая его как программную (часто в подробностях) музыку, не желал сохранять излишние, по его мнению, рудименты сюжетной определенности в изданиях музыки балета, стремясь к самодовлеющему значению последней. При этом он не одобрял балетмейстерских экспериментов в присочинении новых сюжетов, не следующих авторским, — известно, например, его резко отрицательное отношение к постановкам Бежара.

Некоторые рукописные ремарки комментирующего характера, очевидно, помогавшие при сочинении, Стравинский тоже исключает из публикаций. Иногда он отмечает конструктивные особенности, как, например, канонические звенья в *Памяти Дилана Томаса*: они по недосмотру сохранились в корректуре и попали в печатное издание.

Крайне любопытны ремарки в *Симфониях духовых*: как явствует из рукописи, эпизоды *Симфоний* Стравинский называл «славлениями» («конец первого славления», помечает он). Ритуальный характер сочинения получает в этих ремарках дополнительную опору; существен и оттенок торжественного произнесения, обрядового слова, гимничности, озвученной голосами духовых инструментов.

Далее на развороте помещен фрагмент черного автографа партитуры «Вешних хороводов» (ОР РНБ, ф. 746, ед.хр. 101).

В верхней половине листа — начальный восьмитакт основного раздела (аккорды валторн в окончательном варианте отданы струнным); в нижней половине монтажным способом нотированы фрагменты из конца пьесы: ц. 54 + 4 т., ц. 55 + 1 т., ц. 54 + 5 т. — только струнные (справа внизу).



The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page is heavily annotated with handwritten text and symbols, including:

- Staff 1: *2. part. 1*
- Staff 2: *1/2 part*
- Staff 3: *2. part. 1*
- Staff 4: *3. part. 1*
- Staff 5: *4. part. 1*
- Staff 6: *5. part. 1*
- Staff 7: *6. part. 1*
- Staff 8: *7. part. 1*
- Staff 9: *8. part. 1*
- Staff 10: *9. part. 1*

Other annotations include *477.C*, *3. 1/2 part*, and various musical symbols such as *mf*, *ff*, and *pp*. The page is also marked with a large '1' in the bottom right corner.

Глава VII

ОБ ОБРАБОТКАХ СТРАВИНСКОГО
(«свое—чужое»)

Не так уж много наберется композиторов, избежавших в собственной музыке соприкосновений с чужим материалом — будь то инкрустированная фольклорная цитата, вариации «на тему...», транскрипция или редакция существующего произведения и, наконец, стилизация, сочинение «в манере N».

Однако по отношению к творчеству Стравинского проблема заимствований приобретает особую остроту. Интерес к чужой музыке отчасти был инспирирован у него внешними причинами. Самой мощной, можно сказать, определяющей оказалась деятельность композитора в лоне антрепризы Сергея Дягилева, где время от времени возникала потребность приспособить для текущих нужд тот или иной ранее созданный опус. Известна (хотя и дискуссионна) роль Дягилева в осуществлении новых, специально заказанных им спектаклей, премьеры которых составляли главный смысл Русских балетов. Но не менее активен он был в отношении уже существующих, иногда давно сочиненных произведений, которые заново ставились в его антрепризе. Символично, что самое первое профессиональное соприкосновение подающего надежды молодого композитора с дягилевской антрепризой произошло именно на почве транскрипции: речь идет о двух пьесах Шопена, оркестрованных Стравинским для парижской премьеры балета «Сильфиды». Не менее символично, хотя и печально то, что фактический разрыв Дягилева и Стравинского, после которого им уже не суждено было примириться, произошел тоже на почве «транскрипции» — балета *Поцелуй феи*, сочиненного Стравинским на темы Чайковского для антрепризы Иды Рубинштейн.

Однако *Поцелуй феи* можно назвать транскрипцией только условно. Говоря коротко (в данной главе сочинение не рассматривается; см.: *Савенко 1991*), в этом опусе Стравинский отнюдь не ограничился инструментровкой фортепианных и камерно-вокальных пьес Чайковского: заимствованные темы переосмыслены в духе идиом собственного стиля и, кроме того, дополнены специально сочиненным материалом. *Поцелуй феи* стал важным свидетельством зрелости так называемого неоклассицизма Стравинского, кстати, сформировавшегося под сильным воздействием эстетики Русских балетов (этого влияния, несколько недооцененного исследователями, мы коснемся в дальнейшем¹).

Сопоставление «оркестровки из Шопена» и «транскрипции из Чайковского» достаточно ясно показывает, насколько естественно внешние причины в обращении к чужому

¹ См. главу «Стравинский-литератор».

материалу перерастали во внутреннюю потребность, а простое переложение, сделанное по заказу, превращалось в стилистическое переосмысление. Впрочем, «простых» переложений, наверное, не встретить не только у Стравинского, но и у любого крупного композитора: примеры за многочисленностью можно опустить. Обработкам Стравинского, безусловно, присуще специфическое качество: его создает свойственный композитору метод моделирования, стилистического ваьирования или, другими словами, «редкая разновидность клептомании», как говаривал сам композитор.

Условность дистанции между внешним стимулом и внутренней потребностью красноречиво демонстрирует и другое сопоставление — ранних заказных оркестровок (скажем, двух «Песен о блохе») и последнего, что успел завершить Стравинский, двух Духовных песен Гуго Вольфа, сделанного исключительно по внутренней потребности, равно как и более ранние обработки Хоральных вариаций И.С.Баха, а также Трех священных песнопений Дездеуальдо. Совершенно очевидно, что контакты с заимствованным музыкальным материалом представляют самостоятельную проблему творчества Стравинского: не менее очевидна также затруднительность классификации подобных произведений. Жесткие критерии и характеристики здесь вряд ли уместны: скорее речь может идти об особой сфере творчества с весьма условными внутренними разграничениями.

* * *

Как уже сказано, первой работой Стравинского в жанре оркестровой транскрипции стала инструментовка двух пьес Шопена для дягилевских спектаклей 1909 года. Упомянутый как более ранний, «Кобольд» Э.Грига (пьеса для фортепиано из цикла «Лирические пьесы» op. 71) был оркестрован явно позже: во всяком случае, балет «Ориенталии», куда он входил, шел в сезоне 1910 года (преьера 25 июня) и затем не возобновлялся. Балет состоял из пяти номеров: «Кобольда» поставил и исполнял В.Нижинский (*Григорьев*, 46, 325)².

Одноактный балет «Сильфиды» представлял собой перенос на парижскую сцену поставленной М.Фокиным в Мариинском театре второй редакции «Шопенианы» (1908). Новое название было предложено Дягилевым, ему же принадлежала идея обновить оркестровку обрамляющих номеров — Ноктюрна *As-dur* и Блестящего вальса *Es-dur*. Инструментовка Мориса Келлера (плюс оркестрованный Глазуновым вальс *cis-moll* — в этом виде «Шопениана» идет и сейчас, в свое время возобновленная А.Вагановой) Дягилеву не нравилась, отсюда и возникла версия Стравинского. Ни «Кобольд», ни шопеновские пьесы в инструментовке Стравинского неизвестны, хотя считать их безвозвратно утраченными все же преждевременно³. Сам композитор запомнил стаккатные пассажи кларнета, очевидно в Блестящем вальсе: «единственный способ, которым я мог передать шопеновский пианизм» (*Диалоги*, 235).

Из ранних оркестровых транскрипций Стравинского сохранилось другое — инструментовка двух «Песен о блохе», Мусоргского и Бетховена. Она была сделана вскоре после

² Во многих источниках, в том числе в составленном И.Белецким и И.Блажковым Списке произведений И.Ф.Стравинского (*Диалоги*, 377), а также у К.Сезара (*Каталог*, 13), «Кобольд» ошибочно указан как часть дивертисмента «Пир» («*Le Festin*»), представлявшего собой отрывки из балетов и опер русских композиторов, шедших на сцене Мариинского театра: Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского и Глазунова. Новым эпизодом в «Пире» был только финал, поставленный М.Фокиным на музыку 3-й симфонии Чайковского.

³ Очевидно, рукописи остались в архиве Русских балетов, перешедшем после смерти Дягилева к С.Лифарю. После кончины последнего некоторые документы время от времени всплывают на аукционах; возможно, когда-нибудь появятся и рукописи Стравинского.

«Сильфид» (*Климовицкий, 197–198*). Как и шопеновские пьесы, это была заказная работа. Предложение исходило от Зилоти, составлявшего программу из произведений на тему легенды о Фаусте, в которую вошли сочинения Листа, А. Рабо и Берлиоза, в том числе «Песня о блохе» из «Осуждения Фауста», в pendant к которой и в расчете на участие Шаляпина Зилоти включил две другие интерпретации тех же гётевских стихов. Створчеством Стравинского Зилоти уже был знаком, исполнив 6 февраля 1909 года посвященное ему *Фантастическое скерцо*. Талант оркестратора, проявившийся в этой пьесе, позволял ожидать удачного выполнения нового задания: заказ был сделан Зилоти в несохранившихся письмах к Стравинскому, относящихся к началу мая 1909 года (см. письмо Стравинского М. Штейнбергу от 12 мая 1909 года; *СтМ, 446*). Неизвестно, оговорил ли Зилоти состав оркестра или какие-то иные детали: Тарускин считает это возможным по отношению к бетховенской песне (*Taruskin, 414*), однако навряд ли в этом была необходимость. Оркестровые переложения из венских классиков Стравинский делал еще учеником Римского-Корсакова — в *Хронике* он упоминает «части сонат Бетховена, квартеты и марши Шуберта» (с. 59), и ему несомненно был привычен бетховенский парный состав, избранный для инструментовки «Песни о блохе».

Как бы то ни было, транскрипция оказалась стильной и изящной. А. Климовицкий отмечает, в частности, воспроизведение характерной бетховенской особенности: «завершение относительно законченного построения иной тембровой группой, нежели той, которая его начинала» (*Климовицкий, 203*) — имеется в виду первая половина строфы, со сменой дерева на струнные. Обычное в оркестровых переложениях надстраивание фактурно-регистровых «этажей» Стравинский местами обыгрывает как тонкую юмористическую деталь (см. синкопы дерева в т. 16). Но самую решительную вариацию бетховенского текста мы встречаем в окончаниях строф: Стравинский вписывает первым скрипкам «приплясывающий» контрапункт, выведенный из вступления к песне. Блестящее туттийное завершение продолжает ритурнель, где оркестратором добавлена quasi-имитация гобоя с «блошиными» форшлагами (тт. 23–24). Все это в усилении воспроизводится в коде (т. 70 и далее), где острые фигурки дерева и струнных окружают буффонную скороговорку солиста (см. пример 76).

«Песню о блохе» Мусоргского Стравинский оркестровал по изданию В. Бесселя, то есть в редакции Римского-Корсакова — другого тогда не существовало⁴. Здесь, как и в бетховенской пьесе, молодой композитор стилистически точен: полновесный оркестровый состав — тройной, включая видовые, с тяжелой медью и двумя арфами, — следует традиции современного Мусоргскому зрелого романтического оркестра. Здесь как раз можно предположить рекомендацию Зилоти, который наверняка сообщил Стравинскому программу будущего концерта: следовательно, композитор знал, что он может ориентироваться на листовско-берлиозовский состав. Подспорьем мог служить и собственный опыт, в частности, законченный годом раньше *Фейерверк*, состав которого почти точно повторен в «Песне о блохе», за исключением шести валторн и трех труб (в «Блохе» соответственно четыре и две).

Романтическая «роскошь» транскрипции Стравинского имела также явное театральное происхождение. Нельзя не согласиться с А. Климовицким, что «тень» оперного Мефистофеля, несомненно, угадывается в «Песне о блохе» Мусоргского» (*Климовицкий,*

⁴ Издание, подготовленное И. Вершининой, позволяет сравнить оба варианта, поскольку в виде клавира в нем помещена авторская редакция песни (*Вершинина II*).

76

Л.Бетховен. Песня Мефистофеля о блохе
Инструментовка И.Стравинского

Poco allegretto

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fag.

2 Cor. (F)

Voce

нет! Да,щелч ком од - ним раз - да - вим мы то - го, кто нас кус - нет!
sticht! Ja, wir knik-ken und er - stik-ken doch, Dochgleich, wenn ei - ner sticht

Archi

208–209). Стравинский сочинял словно бы еще одну эффектную арию для Шляпина, прославившегося в образе Мефистофеля — одной из коронных своих партий.

Оркестровое решение Стравинского «Песни о блохе» Мусоргского не менее стильно и специфично, чем версия бетховенского опуса. Здесь на первый план выступает тембровая острота и гибкость — продолжение интонационной характеристичности, присущей музыке Мусоргского. Тембровые переключения, смена красок особенно заметны во вступлении, материал которого затем становится основой строф и ригурнеля (тт. 1–7). Стаккатные фигуры фагота, кадансы валторн и фаготов, нисходящая вертящаяся фигура низкого гнусавого гобоя, тяжеломерно удвоенного английского рожком (с ремаркой *leggiere*), из-под которой вдруг всплывает *pizzicato* струнных с арфой — смена тембровых «персонажей» происходит контрастно и стремительно (см. пример 77).

В том же духе и дальше: пародийно солирующие (*divisi a 4*) лирические виолончели на словах «милей родного брата», блошиня оргия в оркестре в предпоследней строфе («И самой королеве...») — подпрыгивающие засурдиненные смычковые, переключки форшлагов дерева. Контраст к этой детализации создает строфа-припев в *H-dur*, оркестрованная размашистым *tutti* с арпеджированным бряцаньем обеих арф и взлетами дерева — комическое преувеличение романтической «парадной» кульминации.

Судьба двух оркестровых транскрипций «Песни о блохе» сложилась по-разному. Бетховенская не стала популярной, зато песня Мусоргского в переложении Стравинского, как и фортепианный оригинал, вошла в репертуар Шляпина и была им записана на пластинку.

Ранние аранжировки Стравинского, при всей их талантливости, имели все же случайный и достаточно рутинный характер: видеть в них предвестие будущих вариаций на стиль было бы преувеличением. Но через несколько лет Стравинскому уже совсем иначе довелось соприкоснуться с Мусоргским. Для парижского сезона 1913 года он, поделив работу с Равелем, обработал фрагменты «Хованщины», которую Дягилев желал показать в авторском виде, очищенном от редактуры Римского-Корсакова. Проблема подлинного Мусоргского, позднее получившая солидное научно-критическое и текстологическое обеспечение (В.Каратыгин, П.Ламм, Б.Асафьев), была впервые практически поставлена именно Дягилевым — хотя ему не удалось полностью осуществить свое намерение, и в результате «Хованщина» шла в Париже в смешанном мусоргско-корсаковском варианте и с жестокими купюрами⁵.

В дягилевской «Хованщине» Стравинскому достоверно принадлежала обработка двух целостных фрагментов. Первой была оркестровка арии Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо», которую в парижской постановке предполагалось отдать Досифею — чему воспротивился Шляпин, исполнитель этой партии, и арию петь не стал. Таким образом, ария в оркестровом варианте Стравинского никогда не звучала. В Архиве сохранился черновой двухстраничный набросок и четырехстраничный беловик инструментовки, в полном виде исследователям неизвестной. Поэтому о варианте Стравинского судить затруднительно; отметим лишь колоритное начало арии в аккордах фаготов и валторн и в целом значительную роль тембров низких духовых.

Второй же эпизод «Хованщины» по своему весу и значению далеко выходит за рамки аранжировочного жанра, с которым прежде имел дело Стравинский. Речь идет о заключительном хоре, сочиненном «для “Хованщины” на темы Мусоргского и подлинно

⁵ Здесь и в дальнейшем мы опираемся на статью И.Вершининой «Стравинский и Мусоргский» (Вершинина 1990). Этой же теме посвящен раздел в монографии Р.Тарускина (*Taruskin. 1035–1068*).

77

М.Мусоргский. Песня Мефистофеля о блохе
Инструментовка И.Стравинского

[Moderato quisto]

Ob. *ff leggiero* *rit.* [a2] *f*

C. ingl. (F) *ff leggiero* Cl. b. (B) *f*

2 Fag. *p* *pp* *sf* *f* [a2] *f*

4 Cor. (F) *pp* *sf* *bouché* *f*

Arpa I *mf* *f*

Archi *p* *sf* *pizz.* *mp cresc.* [arco] *f*

p *sf* *pizz.* *mp cresc.* [arco] div. *f*

раскольничьи», как озаглавлено первое издание клавира с хоровой партитурой, осуществленное в 1914 году фирмой В.Бесселя.

В распоряжении Стравинского, как в свое время и Римского-Корсакова, имелись два рукописных источника, которыми его снабдил Дягилев, специально изучавший манускрипты Мусоргского в Публичной библиотеке: мелодия раскольничьей молитвы, записанная Мусоргским от Л.И.Кармалиной, и основывающийся на ней набросок унисонного хора из двух строф — первая а *capella*, вторая со скупым контрапунктом как бы *pizzicato*. Мелодически и структурно строфы Мусоргского, основанные на втором взводе (строфе) молитвы, повторяют оригинал, за незначительными исключениями. Единственное существенное отклонение касается т. 13 (у Мусоргского т. 14), который у Мусоргского звучит тоном ниже, с соответствующим изменением мелодического рисунка. Словесный текст по сравнению с молитвой расширен — Стравинский последовал здесь за Мусоргским.

В своей редакции финала Римский-Корсаков использовал этот сохранившийся фрагмент без изменений, добавив к унисонному хору оркестровые голоса, изображающие разгорающееся пламя костра самосожжения. Как известно, раскольничьим хором опера в редакции Римского-Корсакова не кончалась: отсюда сравнительно скромные его размеры. Превратив хор в финал огромной оперы, Стравинский предложил совершенно новое решение — музыкальное, драматургическое и философское.

Прежде всего, хор Стравинского весьма внушителен по размерам: 116 тактов в темпе *Largo alla breve*. Во-вторых, он представляет собой развернутую динамизированную композицию вариантно-строфического типа, с оркестровыми интермедиями, яркой кульминацией после третьей строфы и длительным затуханием на «колокольных» звучаниях. Наконец, тематический материал хора суммирует «раскольничью» линию оперы, поскольку Стравинский вводит в него в качестве контрапунктов и отголосков уже звучавшие темы. Это, прежде всего, оркестровое вступление к пятому акту («шум леса»), оно же — сопровождение монолога Досифея «Здесь, на этом месте святе» (см. тт. 14–38 хора Стравинского). О более ранних ариозо Досифея напоминают сольные зачин и припев четвертой строфы, которые он поет как корифей хора: тремолирующий аккордовый фон в высоком регистре живо перекликается с монологом Досифея из первого акта «Господи! Не даждь одолети...». Эта параллель уже отмечалась (*Вершинина 1990, 210*); добавим, что подобный род молитвенного, «в мистическом настроении» монолога вообще характерен для музыки Мусоргского: такие моменты встречаются в партии Бориса Годунова, в романах (например, «Горними гихо летела душа небесами»).

Далее, в третьей, самой крупной строфе хора появляется новый контрапункт: в оркестровом басу звучит тема «Победихом, посрамахом», заимствованная из конца второго и начала третьего действий. В четвертой строфе контрапункт перемещается в средний регистр, где звучит у валторн и канонически имитируется.

Кроме этих очевидных кочеваний тематизма, отметим более скрытую реминисценцию. В кульминации перед третьей строфой и затем в заключении хора (соответственно тт. 31–35 и от т. 80 до конца) появляется нисходящая гаммообразная линия в роли мелодического суммирования — прием, впоследствии характерный для письма Стравинского. Этот *catabasis* — как бы распетый вопль-вздых — восходит к только что отзвучавшему в пятом акте хору «Враг человеков», где аналогичный ход встречается на словах «Пламенем и огнем священным» (ц. 18 ламмовского клавира):

78

а

М.Мусоргский. «Хованщина»
(клавир в редакции П.Тамма)

S.A. Пла - - ме - нем и ог - нем свя - щен - ным мы

Соло

Теп. Пла - - ме - нем и ог - нем свя - щен - ным мы

Bassi

P-но

б

Largo (♩=69) *decresc. poco a poco*

И.Стравинский. Заключительный хор
для оперы М.Мусоргского «Хованщина»

S. *ff* *decresc. poco a poco*

A. *ff* *decresc. poco a poco*

T. *ff* по - да прав - ды не - по - ве - мы *decresc. poco a poco*

B. *ff* *decresc. poco a poco*

Еще один характерный для Мусоргского звукообраз всплывает перед последней строфой: «колокольные» аккорды с характерной переключкой тембров и регистров (тт. 72–76). Это место сравнивают с началом сцены коронации из «Бориса Годунова» (White, 545) и с эпизодом *cis-moll* из «Рассвета на Москве-реке» (как бы его реприза; Taruskin, 1054). Следует только учитывать разное гармоническое наполнение трех этих «колоколов».

Все вместе говорит о том, что Стравинский в своей версии финала услышал «Хованщину» как оперу лейтмотивную, точнее, основанную на тематических реминисценциях, использовав их как действенное средство завершения. Тематическое суммирование на-

поминает методы закругления крупных инструментальных форм, радикально отличаясь от монтажного сопоставления, предложенного Римским-Корсаковым.

Стилистически чуткой представляется и работа Стравинского с фольклорным оригиналом, идущая по следам Мусоргского и в то же время свободно интерпретирующая народный напев. По-видимому, первое, что сделал Стравинский — это переписал раскольничью молитву (она находится на первой странице его эскизной тетради)⁶. Однако копия Стравинского содержит отклонения и от подлинного напева, и от варианта Мусоргского, явно им учтенного: Стравинский записывает мелодию на той же высоте, но с энгармонической заменой, в *gis-moll* вместо *as-moll* (у Мусоргского при ключе знаки *es-moll*, то есть дорийский *as*, подобно оригиналу в дорийском *d*). Текст у Стравинского тот же, что в оригинале (у Мусоргского, напомним, он изменен), но подтекстовка варьирована, произнесение более выпуклое и вокально более выигрышное. Моменты окончаний обоих взводов у Стравинского «замедлены» и более весомы, отсюда — увеличение напева на два такта (29 против 27). Есть и небольшие мелодические изменения. Коротко говоря, Стравинский словно бы сразу дает свой вариант.

Однако в таком виде, как на первой странице эскизов, напев звучит только в третьей, самой крупной строфе, с запевами Досифея. Именно таким образом, как свидетельствуют эскизы, должен был начинаться хор в первоначальном варианте — в полном согласии с замыслом Мусоргского, высказанным им в письме Стасову: «Хор раскольников <...> построен на колоратурной теме «*unipiso*» клиросного старинного напева — запекает сам Досифей» (*Мусоргский*, 162). В окончательном варианте Стравинский поместил запевы Досифея в срединную третью строфу — здесь они контрастно оттенили хоровые массивы только что стихшей кульминации.

Медленное величавое развертывание хоровой молитвы опирается у Стравинского на вариантный принцип, естественный для фольклорной мелодии и намеченный в двух строфах Мусоргского. У Стравинского строф пять, и в каждой предложен свой способ варьирования. В структурном отношении аналогичны только вторая и четвертая строфы, повторяющие десятитакт (6+4) второго взвода первоисточника. Остальные три укрупнены, но разными способами. В третьей строфе — благодаря расширению окончаний (7+5), а также двукратному звучанию каждой фразы у корифея и у хора (7 7 + 5 5). Обрамляющие строфы выделены тематически, поскольку в них использован материал первого взвода — конечной (первая строфа) и начальной (пятая строфа) его фраз. Таким образом, у Стравинского, как у рачительного хозяина, не остается неиспользованной ни одна нота раскольничьей молитвы — весь ее материал пластично распределен в строфических вариантах (структура первой строфы 6+3+6; пятой строфы — 6+7, в увеличении).

Столь же изобретательна обработка строф по вертикали. Основным методом изложения мелодии здесь является октавно-терцовое удвоение, начинающееся во второй строфе — православный «органум», давно привычный в русской музыке, примеры которого можно найти в предыдущих раскольничьих хорах «Хованщины». Однако в целом стильная вертикаль Стравинского радикальнее по звучанию, чем у Мусоргского, что не удивительно — к этому времени уже были созданы и *Петрушка*, и, совсем недавно, *Весна*

⁶ Нотная тетрадь с эскизами хора «Хованщины», подписанная и датированная 6 июля 1913 года. Париж, Вилла Боргезе, была подарена Стравинским М.Д.Кальвокореси, который в этот день посетил композитора, выздоравливавшего от брюшного тифа. Позднее тетрадь перешла к лондонскому коллекционеру Оливеру Нейбору, где и находится в настоящее время (*White*, 545). Наши наблюдения основываются на фрагментах, опубликованных Р.Тарускиным (*Taruskin*, 1056, 1059).

священная. Тарускин, например, обращает внимание на кварто-октавное созвучие на сильной доле в подголосочной первой строфе (т. 11), считая его прямым следствием изучения труда Е.Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации». Нелишне вспомнить, однако, известные строки из «Летописи моей музыкальной жизни» Римско-го-Корсакова: «Из игравшихся в то время отрывков “Хованщины” нельзя не упомянуть также о варварской музыке из пустых чистых кварт, имевшейся в виду для хора раскольников и восхищавшей Стасова донельзя» (*Римский-Корсаков, 111*). Так что кварты Мусоргского, возможно, были еще смелее, чем подголосок Стравинского...

Самое существенное в вертикали хора Стравинского проистекает из ее ладового своеобразия. Оригинальная раскольничья мелодия разворачивается в модальном русле: в ней можно усмотреть признаки церковного плагального лада дорийского наклонения, с конечным и господствующим тонами *d–a*. Интервальные удвоения и контрапунктирующие голоса умножают ладовые мерцания, вариантно подсвечивая мелодику, чуждую определенности функциональных тяготений — хотя и допускающую их как краску (см. каданс на гармоническом D_{46} в соло Досифея, тт. 44–45). Примеры переменности можно найти в любом месте. Так, в кульминации (см. выше пример 78б) аккордам фригийского *cis* (представленного плагально-медиантовой сферой) контрапунктирует фигурация «шума леса» с опорой *gis* — то же соотношение устоев, что и в мелодии. В хоровом ответе III строфы (тт. 46–52) тема запева переносится квинтой выше в *dis*, басовый же контрапункт «Победихом» звучит с вариантной опорой *Cis/dis*. Тот же принцип соблюден и в припеве, с опорой *Gis/ais*. В IV строфе запев от *cis* сопровождается гармонизацией в *fis* и контрапунктом *H/cis*, при органном баче *gis*. Наконец, в финальной пятой строфе наблюдается чисто модальное расслоение устоя в крайних регистрах: в басу гулкая колокольная квинта *gis–dis*, наверху, в заоблачной выси, трепещущее тремоло на звуке *ais*, которое окрашивает всю коду и одиноко звучит в конце, когда смолкает все остальное. Большая композиция завершается, точнее, растворяется на II ступени основного лада — концовка очень смелая и потому давно обратившая на себя внимание исследователей. Однако модальные отношения в музыке хора, в частности подобное же большесекундовое сопряжение устоев начиная с третьей строфы (см. выше) делают это завершение естественным, тем более что и устойчивость основного *gis* оспаривается верхней медиантой: последним в хоре звучит секстаккорд параллельного мажора. Хоровые «колокола», сопровождающие последнюю строфу как отголосок кульминации (перед запевом Досифея), и тембром, и гармонией напоминают рахманиновские вокальные «колокола» (см., например, медиантово-плагальные переливы в «Ныне отпускаеши») — если только не забывать, что Всеночное бдение будет закончено через два года. Что же касается будущей музыки самого Стравинского, то ладовая двойственность модальной природы станет типичным признаком его более поздних композиций, особенно неоклассицистского периода. В этой связи можно вспомнить и *Симфонию en Ut*, и Апофеоз балета *Аполлон Мусажет*, и некоторые другие примеры⁷.

Обозреваемый в целом, хоровой финал Стравинского предстает как апофеоз русской вариативности, как естественный, верный оригиналу и в то же время творчески свободный распев, бесконечная мелодия на русский лад. В нем прочитывается целостная концепция всей оперы. В молитвенном пении общины личностное растворилось в соборном, на долгу героев осталась только роль корифеев хора, принявших общую судьбу.

⁷ См. главу «Универсалии стиля».

В финале «Хованщины», при всем вопиющем несходстве материала, ощущается типологическое родство с философией *Весны священной* и будущих композиций Стравинского, дыхание новой эпохи веет в этой «реставраторской» работе. В частности и по этой причине нельзя безоговорочно заключить, что Стравинский «закрыл» проблему финала «Хованщины» — отдавая при этом должное художественной убедительности созданного им варианта.

В дальнейшем Стравинский в своем творчестве непосредственно с Мусоргским не соприкасался, за исключением четырехручного переложения хора из Пролога «Бориса Годунова». Были еще проекты оркестровки «Женитьбы» (*SPD*, 32), а в 60-е годы — вокального цикла «Без солнца», но оба остались неосуществленными. Интерес к Мусоргскому спорадически возникал у Стравинского, он неоднократно упоминал его в интервью и в письмах. Тональность высказываний и сами оценки установились к середине 30-х годов, косвенно отразив художественную эволюцию Стравинского. Так, навсегда сохранился критицизм по отношению к редактурам Римского-Корсакова: «Римский оцивилизовал “Бориса”, лишив оперу ее истинной ценности. Оригинал, тем не менее, слишком тяжел для меня. Он очень интересен как проблема, но слишком длинен. Хотя у Мусоргского и отсутствовало чувство формы, он обладал редкой свежестью слуха. Он инстинктивно ощущал неизведанные диссонансы и их сочетания. Здесь и заключены очарование и ценность его сочинений»⁸. Через четверть века (19 января 1963 года) Стравинский вновь вспоминает Мусоргского в письме к Сувчинскому: «Проблема “Бориса Годунова” сложная была и будет, и Вы верно в ней разбираетесь, когда говорите о “камерности” самой музыки. Я думаю, что даже хоровая музыка не требует обязательно оперного оркестра» (*Архив*). Этот неординарный взгляд на Мусоргского, очевидно, мог воплотиться в оркестровке цикла «Без солнца», чего, к сожалению, не случилось.

Следующие опыты общения Стравинского с заимствованной музыкой опять были связаны с дягилевскими спектаклями. В 1920 году в Париже состоялась премьера балета с пением *Лулечинелла* по Дж.Перголези, который мы здесь обойдем (см.: *Савенко 1986*), а через год в Лондоне была показана «Спящая красавица» Чайковского — спектакль, в осуществлении которого Стравинский принял самое деятельное участие.

Согласно Крафту, работа началась в марте 1921 года в Севилье, где Дягилев и Стравинский вместе проигрывали клавир «Спящей красавицы», сделанный в свое время Зилоти и изданный Юргенсоном (этот экземпляр с пометками сохранился в архиве Б.Кохно). Хотя целью Дягилева было представить шедевр Чайковского — Петипа в полном блеске, то есть реставрировать спектакль Императорского Мариинского театра, «Спящая красавица» в версии Русских балетов отнюдь не стала копией классической постановки. Эстетика дягилевского театра вообще не допускала копирования. По некоторым данным, вначале Дягилев хотел осовременить «Спящую», но затем оставил эту мысль (*Beaumont, 192*). За основу была взята хореография Петипа, для восстановления которой Дягилев прибегнул к услугам артиста и режиссера Мариинского балета Николая Сергеева, владевшего системой записи танца и восстанавливавшего по ней классические спектакли (с 1918 года Сергеев жил за границей)⁹. Танцы Петипа в дягилевской «Спящей красавице» были сохране-

⁸ Интервью относится к 1937 году (*SPD*, 606); некоторые детали нашего перевода отклоняются от опубликованного русского варианта (*СтрПубл*, 129–130).

⁹ Записи Н.Сергеева положены в основу реконструкции первоначальной постановки «Спящей красавицы», осуществленной в Мариинском театре в 1999 году.

ны, но пантомимические сцены переработаны с помощью Брониславы Нижинской, участвовавшей в обновлении спектакля. Так, танцевальной стала партия Феи Сирени (ее исполняла сама Нижинская в очередь с Лидией Лопуховой), к которой, в частности, отошла Вариация Авроры № 15, заново оркестрованная Стравинским¹⁰. Еще он инструментовал Антракт со скрипичным solo между первой и второй картинами второго акта (№ 18). Оба эти номера существовали в инструментовке Чайковского, однако были купированы еще до премьеры и потому отсутствовали в экземпляре партитуры, по которой исполнялся балет в Лондоне — очевидно, вывезенном Сергеевым из России. И Вариация и Антракт в инструментовке Стравинского изданы в 1981 году Boosey and Hawkes и доступны исследователям, чего нельзя сказать о третьем фрагменте — коде в заключительном Pas de deux, тоже оркестрованной Стравинским и поставленной Нижинской как русская пляска «Танец трех Иванов».

Стравинский занимался «Спящей красавицей» тщательно и с увлечением. Основная работа пришлась на октябрь 1921 года, то есть впритык к премьере (спектакль был подготовлен в очень короткий срок). «Я делаю инструментовку нескольких номеров балета Чайковского, — сообщает Стравинский Шарлю Рамю 15 октября 1921 года, и через две недели, 30 октября, добавляет, — Балет Чайковского “Спящая красавица” доставил мне большое удовольствие, как и его музыка, которая исключительно свежа!» (*SelCorr II*, 63–65). В связи с этой работой Стравинский скопировал несколько страниц из партитуры «Спящей красавицы», «как упражнение в стиле Чайковского», по замечанию Крафта (*SPD*, 230). Эти шесть страниц сохранились (*Архив*)¹¹: фрагменты Adagio и Вариации Феи Искренности из Пролога и выход Авроры (№ 7 из первого акта). Возможно, Стравинский выбрал их по причине некоторого сходства с номерами, которые ему предстояло оркестровать: Adagio своим напряженным мелодическим развитием родственно Антракту, а Вариация Феи Искренности довольно близка Вариации Авроры, кроме того, оба номера в тональности B-dur. То, что Adagio могло послужить для Стравинского ориентиром, подтверждает, в частности, присутствие полной медной группы в его оркестровке Антракта (впрочем, и в Вариации Авроры), услышанного Стравинским как музыка столь же патетическая, сколь и Adagio Pas de six, где медные представлены полностью.

Включение полной медной группы — первое заметное отличие варианта Стравинского от оригинала, ему неизвестного. И в Вариации и в Антракте Чайковский ограничивает медную группу валторнами, как известно, самым мягким вариантом меди. Прочие отличия состава не столь существенны и касаются в основном деталей.

Из двух пьес более «чайковским» получился Антракт, что справедливо отмечено Р.Крафтом и Г.Рождественским (*SPD*, 231; *Рождественский*, 253). Практически точно совпадает с оригиналом репризное проведение темы в тт. 22–26: скрипка соло sul G на фоне tremolo струнных без контрабасов. Сходство сохраняется и в начале следующего затем среднего раздела, с очень характерными для Чайковского мелодическими переключками-контрапунктами. Интересно, что некоторые из этих реплик у Стравинского более развиты — см., например, партию английского рожка в нижеследующем примере:

¹⁰ Подробности о лондонском варианте «Спящей красавицы» см.: *Нижинская*, 315–319.

¹¹ Однако несколько странна их датировка, если только Стравинский не ошибся — 1922 год, то есть после премьеры в Лондоне. Другая хронологическая несообразность возникает относительно времени начала работы: Крафт, как уже указывалось, относит его к марту 1921 года, в то время как несколько тактов, сочиненных и оркестрованных Стравинским для эпизода «Аврора укалывается», помечены октябрём 1920-го (см. предисловие к изданию партитуры).

79

П. Чайковский «Спящая красавица»
(Актракт № 18)

а

[Andante sostenuto] *solo*

Ob. *solo* *mp*

C. ingl. *solo* *mp espr.*

V-no solo *pp*

Archi *pp*

pizz.

pp

б

То же в варианте И. Стравинского

I solo

Ob. I. II *pp* *espress.*

solo

Cor. ingl. *pp cantabile* *espress.*

I sola

Tr-be I. II in La *p* *espress.*

V-no solo *pp*

VI. I *v m v* *p* *mv*

VI. II *mv*

V-le *mv*

V-c. *arco* *p*

Cb. *arco*

В оригинале здесь тоже английский рожок, и Стравинский словно бы продолжает Чайковского на его же территории. Однако у него в этих переключках участвует труба в роли кантиленного инструмента — деталь, у Чайковского невозможная, но для Стравинского весьма характерная. Кроме того, можно сопоставить рисунок фигураций, у Стравинского более разнообразный (см. пример 79а, б).

Подобное же сходство-различие показательно и для некоторых других моментов, например, кульминаций, особенно перед репризой (тт. 46–49), где Стравинский дает нарастание на одних струнных tremolo, поначалу даже без контрабасов, но затем резко усиливает звучание до *tutti ff*, помещая в кульминации акцентированный аккорд-«удар» *sf* — отдаленного потомка «возгласов» *Vesny священной*. (Аналогично решена и первая кульминация в тт. 16–17.) У Чайковского же в обоих случаях более скромное звучание — струнные плюс валторны:

80
а

[Andante sostenuto] П. Чайковский. «Спящая красавица»

Cor. *f*

V-no solo

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

6 [Andante sostenuto]

То же в варианте И.Стравинского

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1.2**: Flute parts, starting with a *p* dynamic and a long note.
- Ob. 1.2**: Oboe parts, starting with a *p* dynamic.
- Cor. ingl.**: English Horn part, starting with a *p* dynamic.
- Cl. 1.2 in La**: Clarinet part, starting with a *p* dynamic.
- Fag. 1.2**: Bassoon part, starting with a *p* dynamic.
- 1.2 Cor. in Fa**: Horns in F, starting with a *p* dynamic.
- 3.4**: Horns in C, starting with a *p* dynamic.
- Pist. 1.2 in La**: Bass Clarinet part, starting with a *p* dynamic.
- Tbe 1.2 in La**: Trombone parts, starting with a *p* dynamic.
- Tr-ni 1.2.3 e Tuba**: Trumpets and Tuba part, starting with a *p* dynamic.
- Timp.**: Timpani part, starting with a *pp* dynamic.
- Vi. solo**: Solo Violin part, featuring a long, melodic line with a *pp* dynamic.
- VI. I**: Violin I part, playing chords.
- VI. II**: Violin II part, playing chords.
- V-le**: Viola part, playing chords.
- V-c. e Cb.**: Violoncello and Double Bass part, playing chords.

The score is divided into two measures. The first measure is marked with *p* (piano) for most instruments, and *pp* (pianissimo) for the Solo Violin and Timpani. The second measure is marked with *ff* (fortissimo) for most instruments, indicating a dynamic shift.

Вообще Стравинский, очевидно, услышал Антракт как динамически рельефную, крупномасштабную форму — неслучайно в письме Дягилеву (без даты) он называет его «скрипичным концертом» (*МА* 1998, № 3/4, 191). Признаки последнего заметны и в сознательном существенном отступлении от оригинала в самом начале номера, где Стравинский поручает духовым первую четырехтактную фразу солирующей скрипки: получается оркестровое вступление, действительно напоминающее начало инструментального концерта. Дальше, в среднем разделе, одно из предкульминационных звеньев секвенции передано от солиста первым скрипкам — тоже вполне логичное усиление темы, если иметь в виду ту же специфику.

Некоторые особенности оркестровки Антракта, очевидно, объясняются влиянием клавира Зилоти, не всегда критически переосмысленного Стравинским: такие примеры указывает Г. Рождественский и особенно Р. Тарускин (*Taruskin, 1522–1526*). Однако последний, как кажется, слишком суров: например, двойные ноты и аккорды верхнего голоса в клавире Стравинский имел полное право принять за виртуозное скрипичное письмо оригинала. Совсем иначе выглядит явный просмотр в тт. 19–22, где композитор, очевидно, не заметив pedalной ноты *c*, лишил гармонию фундамента, к тому же безосновательно сократив число голосов по сравнению с оригиналом.

Говоря об Антракте, следует все же иметь в виду, что подобный род музыки Чайковского был наиболее чужд индивидуальности Стравинского. Дело здесь не только в личных вкусах, хотя и они существенны. «Стравинский любил у Чайковского не то, что любит большинство: в частности, не любил Шестой симфонии» (*Адамович*). Во время работы над Антрактом у него еще не было собственного «ключа» к лирико-патетической сфере музыки Чайковского — такой ключ появится позднее, в период создания *Поцелуя феи*, где удастся «одолеть» столь «одиозный» пример лирики, как романс «Нет, только тот, кто знал». Кстати, в том же 1928 году Стравинский с энтузиазмом откликнулся на предложение фирмы Columbia записать именно Шестую Чайковского — очевидно, он услышал в ней что-то новое для себя (проект не был осуществлен).

Вариация Авроры (в лондонском спектакле, напомним, переданная Фее Сирени), очевидно, далась Стравинскому легче, чем Антракт. Небольшая изящная пьеса, сокращенная на 16 тактов, — неизбежные дягилевские купюры — оркестрована в целом гораздо камернее, чем у Чайковского, невзирая на присутствие тяжелой меди. Последняя пуантилистически отмечает *trio* заключительной каденции, более в вариации нигде не участвуя.

Основная мелодия отдана кларнету, затем удвоенному сверху октавой флейты: звучание более прозрачное и холодное, чем гобой и затем струнные в оригинале, но, в принципе, возможное и у Чайковского. Этого нельзя сказать о контрапунктирующей мелодии виолончели *solo* во втором предложении (у Чайковского это четвертое предложение сложного периода), противостоящей не только октавной мелодии, но и гармонической фигурации четырех валторн. В оригинале этот контрапункт больше похож на педаль, поскольку его исполняют деревянные духовые в двух октавах, способные полновесно прозвучать на фоне валторн. Стравинского же возможный динамический дисбаланс явно не заботит, ему важнее линейная и тембровая оформленность голоса (вторая половина контрапункта им сочинена):

81

a

[Allegro con moto] П. Чайковский. «Спящая красавица»
Вариация Авроры (№ 156)

Cb. a_2
Cl.
Tag. a_2
Cor. (III)
V-ni I p
V-ni II p
V-c. mp
Cb. mp

6

То же в варианте И. Стравинского (Вариация Феи Сирени)

[Allegro con moto]

Fl. (mp cresc.) (mf) (f)
Cl. & Sib. mp cresc. mf (f)
1.2 Cor. n Fa (mp cresc.) mf (f)
3.4 (mp cresc.) mf (f)
V-c. (mp) (mf) (f)
Cb. (mp) (mf) (f)

Средний раздел здесь тоже прозрачнее: струнные без контрабасов, двухголосие гобоев вместо двухоктавного полного дерева в оригинале. Еще камернее реприза, которую начинают одни струнные. У Чайковского здесь tutti номера: тема у дерева в трехоктавном удвоении, подголосок у четырех валторн в октаву (у Стравинского он отдан всего лишь вторым скрипкам). Реприза оказывается гораздо скромнее по звучанию, чем экспозиционный раздел — особенность, прямо противоречащая классическим стереотипам «хорошей оркестровки». Однако нельзя сказать, что Стравинский отказывается от динамической репризы. Он осуществляет ее не уплотнением звучания, а мелодическим обогащением, вводя во втором предложении собственные контрапункты флейты, гобоя, кларнета и валторны. Флейта при этом гибко переключается с гетерофонного удвоения подголоска на дублирование мелодии — функциональная переменность голоса, частая у Стравинского и невозможная у Чайковского.

82

П. Чайковский. «Спящая красавица»

[Allegro con moto]

a

Fl. (a2)
Cl.
C.ingl.
Fag. (a2) *f*

Cor. 7 (a4)

V-ni I

V-ni II

V-c. *f*

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

То же в варианте И.Стравинского

6

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe I (Ob. I), Clarinet in Sib (Cl. in Sib), Cor I in Fa (Cor. I in Fa), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vlc), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system includes staves for Flute, Oboe I, Clarinet in Sib, and Violoncello. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Performance markings include *f* (forte), *solo*, *S* (piano), *pizz.* (pizzicato), and *dolce* (dolce). The music features a variety of textures, including melodic lines in the woodwinds and strings, and a rhythmic accompaniment in the lower strings and piano.

Венчает Вариацию блестящая каденция флейты, которая эффектно рассыпается в фиоритурах на фоне аккордов валторн и струнных и совсем «по-стравински» застревает на полтакта перед заключительным кадансом.

Как и в оркестровке Антракта, Стравинский действует в сфере методов Чайковского, угончая, рафинируя его приемы и развивая их в сторону собственных идей. Но в Вариации больше индивидуальности, заметнее тяготение к чистым тембрам и к изысканной камерности письма; форма четко артикулирована темброфактурными средствами.

В 1941 году Стравинский вновь обратился к «Спящей красавице», оркестровав по клавиру (партитура оказалась недоступной) *Pas de deux* «Синяя птица» для New York Ballet Theatre (этот номер, соответствующий *Adagio* из *Pas de quatre* № 25 оригинала, входил в состав дивертисмента «Пир», представленного в Париже в первом дягилевском сезоне 1909 года). Стравинский оркестровал его по памяти: «Я должен был изобретать там, где не мог вспомнить инструментовку самого Чайковского» (*Диалоги*, 50). Другим условием оказался состав малого симфонического оркестра (1.1.2.1. — 1.2.2.0. — *Temp. Piano* — 5.0.4.3.2.). В основном память Стравинского не подвела: так, он сохранил тембровую окраску важнейших *sol* (правда, переключка флейт помечена в клавире), однако, как и двадцать лет назад, склонился к более плотным звучаниям, особенно в кульминации: в конце пьесы у Чайковского из медных участвуют только валторны, у Стравинского — все пять инструментов. Другая особенность оркестровки связана с присутствием фортепиано (у Чайковского его в этом номере нет), которое дополняет и динамически усиливает вертикаль, иногда компенсируя отсутствующую тубу. Наконец, третье, что стоит отметить, это особое внимание, которое Стравинский уделяет басу, в частности, акцентируя в начале пьесы сильные доли мягкими ударами литавр. У Чайковского в *Adagio* литавр нет, более того, подобное их использование вообще чуждо его оркестровому стилю, где литавры служат динамическим, а не колористическим целям и употребляются обычно с медной группой. Еще один «фирменный знак» модернизации мы находим в т. 6: виолончели, помещенные октавой ниже контрабасов.

Оркестровка 1941 года, стильная и в то же время свободная, может быть поставлена в связь с *Poцелуем феи* — балетом, написанным в значительной мере на подлинные темы Чайковского и, следовательно, до некоторой степени являющимся аранжировкой. Два фрагмента из «Спящей» тоже не остались без последствий в творчестве Стравинского, сыграв роль прелюдии к «русскому неоклассицизму» 20-х годов: кроме *Poцелуя феи* здесь непременно должна быть названа *Мавра*, программно посвященная «памяти Пушкина, Глинки и Чайковского». О новой ориентации своего творчества Стравинский недвусмысленно заявил в открытом письме Дягилеву, опубликованном в лондонской газете «The Times» 18 октября 1921 года в связи с приближающейся постановкой «Спящей красавицы». Многое в нем звучит эхом эстетических идей, общих дягилевскому кругу, — таково, например, отстаивание «русскости» Чайковского в противовес «поверхностно московскому колориту» подразумеваемых здесь кучкистов. Но другие фрагменты письма подчеркнуты индивидуально: именно в связи со «Спящей красавицей» Стравинский отчетливо формулирует свой идеал того, что позднее было названо неоклассицизмом: «Он [Чайковский] выразил характер эпохи Людовика XIV на своем музыкальном языке, предпочитая сознательной, но вымученной стилизации невольные, зато живые исторические неточности — смелость, доступная только большим художникам» (*СММ*, 491).

Среди обработок Стравинского имеются три национальных гимна: России, Франции и США. Возникшие в разные времена и по разным поводам, они воспринимаются как символ композиторской и человеческой судьбы «гражданина мира» Стравинского, в которой именно эти три государства сыграли важнейшую роль — хотя сам он навряд ли придавал песням какое-то особое значение. Первая — *Эй, ухнем*, или *Песня волжских бурлаков*, как известно, не является русским официальным гимном — ее Стравинский сделал в спешном порядке для дягилевских спектаклей в 1917 году.

Обработка «Эй, ухнем» примечательна прежде всего своим инструментальным обликом. Это оркестр духовых, дополненный ударными, который воспринимается как пророчество возникшего вскоре интереса Стравинского к духовым составам (напомним, что *Симфонии духовых* были закончены через три года). Народная песня звучит с устрашающей грозной силой, что несомненно отвечало времени и предназначению обработки, в авторской рукописи названной «Гимн новой России». Напев изложен в плотной, грузной аккордовой фактуре, которая составлена сочетанием гетерофонных линий, с характерными для Стравинского микроостинатными рисунками и переменностью функций голосов. Нечто похожее вскоре появится в хорах *Сказки о солдате*.

В отличие от *Эй, ухнем*, обработка «Марсельезы» подчеркнута скромна: она сделана для скрипки solo. Возможно, что Стравинский таким образом удовлетворил амбиции некоего скрипача-патриота либо предполагал позднее как-то развить свой замысел. Малое количество нот в пьесе компенсируется некоторой модернизацией оригинала: в одном месте это параллельные мажорные трезвучия, в другом — диссонантный контрапункт взамен удвоения в сексту.

Тот же способ обработки через двадцать с лишним лет применен к «Звездному знамени» для хора и оркестра — государственному гимну США. «Лишних нот» здесь не так много, однако специфический характер первоисточника делает их довольно заметными, по крайней мере, для американской аудитории.

Маленькая транскрипция из музыки совершенно другого композитора, Яна Сибелиуса, осуществленная много лет спустя, тем не менее звучит в известной мере отголоском работы над материалом Чайковского. Сам Стравинский был склонен связывать этих двух композиторов: «Мне нравится этот род итальянского мелоса, перенесенного на север. Это, конечно, есть и у Чайковского, и через него вкус к этому стилю сделался значительной и привлекательной частью петербургской культуры» (*СтрПубл*, 425).

Инструментовку «Канцонетты» ор. 62а Сибелиуса Стравинский осуществил в 1963 году как *homage* финскому композитору, премии имени которого он был тогда удостоен. У Сибелиуса это музыка к той же драме «Куолема» Армаса Ярнефельта, для которой был создан и знаменитый «Грустный вальс». «Канцонетта» до некоторой степени его двойник: это касается не только характера, но и оркестрового звучания пьесы, написанной для струнных. Вариант Стравинского сделан для ансамбля восьми инструментов: кларнета, бас-кларнета, четырех валторн, арфы и контрабаса. В нем ощущается легкая тень прозрачных камерных составов поздних времен. Нежная меланхолия мелодии Сибелиуса подчеркнута тембром кларнета, аккорды сопровождения отданы засурдиненным валторнам, маркированным двухголосием арфы. Звучание характерно-отчетливое, вкусно-острое и в то же время легкое — из-за отсутствия нижнего этажа фактуры. Бас появится во втором колене, но благодаря мягкой артикуляции (контрабас плюс арфа) он воспринимается скорее как контрапункт, нежели как настоящий гармонический фундамент. Еще изобретательнее сделана реприза: мелодию играет валторна в сопровождении октавных

фигураций кларнетов и легкого рисунка баса (арфа и контрабас *pizzicato*). Фигурации нередко налезают на тему; в их шарманочной старательности, в ностальгической валторновой кантилене проступает неповторимый оттенок петербургской садовой музыки:

83

Я.Сибелиус. Канонетта op. 62a
Инструментовка И.Стравинского

Cl. in A

B. Cl. in A

Como I in F

Arpa

Cb.

solo senza sord. ma piano

espr.

p

pizz.

Следующий значительный опыт обработки Стравинский предпринял на излете неоклассицистского периода, после оперы *Полождения повесы* — согласно общепринятому мнению, последнего крупного опуса композитора этого направления. Тогда уже появились *Септет*, *Три песни из Шекспира*, был начат балет *Агон* — сочинения, обозначившие поворот к серийной технике; только что был закончен *Canticum Sacrum*. В пару к нему композитор сделал транскрипцию произведения И.С. Баха — Хоральных вариаций на тему рождественской песни «Vom Himmel hoch, da komm' ich her». Вариации действительно удобно исполнять вместе с *Canticum*, поскольку различия составов минимальны: в первом сочинении на одну флейту больше, на одну трубу и тромбон меньше, нет органа и солистов-певцов. Все остальное совпадает, то есть использован большой оркестр без кларнетов, валторн, тубы, с арфой, без скрипок и виолончелей, плюс смешанный хор. Как обычно у Стравинского, инструментальный состав сочинялся на правах части композиции.

Баховский первоисточник представляет собой цикл из пяти вариаций на мелодию Рождественского хора для двух мануалов и педали, опубликованный предположительно

но в 1747–1748 годы. Летом 1747 года Вариации были вручены как вступительный взнос в «Общество музыкальных наук», основанное Лоренцем Мицлером (*Kalendarium*, 57). Существует также позднейший автограф с измененным порядком вариаций, где прежняя пятая вставлена в центр цикла. По-видимому, именно об этом варианте говорил Стравинский в интервью 1962 года, которое он дал во время пребывания в СССР. Его копию, по словам композитора, добыть не удалось, и он воспользовался напечатанным вариантом, считая его, по непонятной причине, переложением для органа, сделанным одним из современников Баха, — при том, что подлинность органной версии никем не оспаривается (*СтрПубл*, 198)¹².

Пяти вариациям Стравинский предпослал тему-хорал «Vom Himmel hoch» в одном из двух вариантов гармонизации, сделанных Бахом¹³. Стравинский оркестровал хорал для трех труб и трех тромбонов, дополнив таким образом четырехголосие первоисточника до шестиголосия. Задачу эту он справедливо характеризует как «очень трудную», поскольку нужно было обойтись «без всяких дублировок» (*СтрПубл*, 198). Плотное медное звучание отдаленно напоминает хоралы *Сказки о солдате*, однако Стравинский избегает на этот раз гармонических обострений, в целом сохраняя характер баховской вертикали. «Лишние ноты», вписанные им почти в каждом такте, представляют собой добавленные задержанные и проходящие звуки, расцветивающие хорал почти без нарушений его гармонической стилистики. Однако хорал все равно звучит не совсем по-баховски. «Виною» этому не только лишние ноты, но и шестиголосие, благодаря которому возникают нестандартные удвоения при отсутствии параллелизмов (то есть все шесть голосов — реальные), как и говорит Стравинский в вышеуказанном интервью. Среди шести голосов стабильны функции только двух крайних и, в первых четырех тактах, 2-го тромбона, в основном исполняющего партию баховского тенора. Линия альты перемещается по трем средним голосам, причем в каждом новом аккорде удвоения варьируются. Гетерофонная изменчивость ткани формирует своеобразную quasi-микрополифонию, которую можно поставить в связь с серийными опытами Стравинского того же времени: известно, что его особенно занимала идея избегания дублировок, то есть функциональной самостоятельности голосов. В примере 84 показано соотношение обоих вариантов, оригинального и обработанного (крестиками отмечены добавленные Стравинским звуки, звездочкой в т. 7 — самое заметное отступление от оригинала, задержанный вводный тон).

Хоральные вариации представляют собой блестящий образец баховского полифонического мастерства. Вполне естественно, что он восхитил Стравинского, возбудив его композиторскую фантазию. Четыре вариации принадлежат к так называемому контрапунктическому роду канона, то есть в них имитируется контрапункт к мелодии хорала, одноголосно проведенной в басу или сопрано (начальное звено канона варьирует первую фразу хорала). Каноны везде двухголосные, соответственно первые две вариации трехголосные; в третьей и четвертой добавлена свободная тематическая линия, соответственно голосов становится четыре. Финальная пятая вариация имеет в основе четыре звена тематического канона, то есть основанного на фразах хорала. Две канонические линии дополнены мелодией хорала в басу и фигурированным голосом; все это венчается кодой-стреттой, где впервые сходятся в одновременности четыре фразы хоральной мелодии.

¹² Возможно, неточность связана с жанром интервью, тем более что имеются и другие: «хоралы» во множественном числе, в то время как хорал только один, а также «хоралы, чередующиеся с вариациями», в то время как опус представляет собой цикл канонических вариаций без каких-либо интермедий.

¹³ J.S.Bach. 371 vierstimmige Choral-Gesänge. Leipzig: Breitkopf, 1978, № 344.

84

Бах

Хоральные вариации

Стравинский

$\text{♩} = 82$

То, что предпринял Стравинский на этой совершенной и самодостаточной основе, не сводится только лишь к инструментовке. Стоит отметить, кстати, что в отличие от описанных выше примеров транскрипция баховских вариаций ни в какой мере не была инспирирована извне. То же самое относится к переложениям Джезуальдо и Гуго Вольфа, речь о которых впереди.

Самые очевидные изменения произошли с жанром и тональным планом сочинения. Вводя хор начиная со II вариации, Стравинский превращает инструментальную композицию в род кантаты или мотета, но не копирует при этом никакого известного жанрово-стилистического типа. Более того, таким образом он выводит цикл за пределы баховской традиции, для которой пение хора, и так звучащего в инструментальной версии, совершенно излишне, «тавтологично». Вторая особенность — симметричный тональный план C – G – Des – G – C, заменяющий тональное единство первоисточника.

Прочие нововведения касаются самих вариаций.

Первая из них на поверхностный взгляд представляет собой «просто» инструментовку, ориентированную, что совершенно естественно, на имитацию оркестровыми средствами органичных тембров. Так, pedalная мелодия хора звучит в трехоктавном усилении, а канонические голоса отданы подвижным деревянным духовым, с дублировками, подобными органичным микстурам. Однако с самого начала дублировки имеют несколько странный вид: включаемые посреди фразы, они столь же внезапно исчезают. Некоторые из них превращаются в pedalные голоса и более или менее самостоятельные контрапункты. Так, в нижеследующем примере оригиналу соответствует хоральный голос (контрафагот, альты, контрабасы), 1-й гобой и фагот (с вкраплениями английского рожка и pizzicato альтов). Флейта и рожок начинают как канонические голоса, однако тут же «сбиваются» на самостоятельные гетерофонные линии; 2-й гобой играет род pedalного контрапункта, также отсутствующего в оригинале:

85

Стравинский
Хоральные вариации

$\text{♩} = 66$

Fl.
0

2 Ob.

C. ingl.

Fag. I

C-fag.

Vlc

C-b.

Бах

Стравинский

Бах

Позднее (тт. 7–8) Стравинский добавляет даже маленький канон между фаготом и английским рожком; примечательны также пуантилистские «выхватывания» отдельных звуков на манер гокета или веберновского переложения Ричеркара из «Музыкального приношения» Баха, о котором будет еще случай вспомнить. В т. 9 контрапункты приобретают вид кварто-квинтовых угловатых линий во встречном движении, украшенных флажолетами контрабасов и арфы.

Во II вариации Стравинский начинает диалог уже не только с фактурой, но и с самим баховским материалом. Канон оригинала без изменений интонируют гобой и английский рожок (эпизодически также фагот), усиленные разделенными альтами. Хоральная мелодия в октаву (здесь включаются вокальные голоса) поддержана трубой и тромбоном

с двухоктавным разрывом. На фоне демонстративно точно воспроизведенного оригинала особенно отчетливо воспринимается радикальное отступление от него: каждая фраза хора предвосхищается сочиненной Стравинским инверсией, квинтой ниже или выше (канон этой вариации Баха — в квинту). Фразы инверсий, в остро синкопированном ритме, интонируют поочередно тромбон и труба, выпукло звучащие на фоне дерева и струнных — словно театральные реплики *a parte*.

Тот же принцип виртуозных канонических дополнений положен в основу III вариации. Это инструментальная ария, где свободно парящий мелодический голос сопровождает канон облигатных «шагов». У Стравинского арию начинает флейта, канон же интонируют струнные *pizzicato* и арфа. Примечательно, что Стравинский расшифровывает все знаки украшений в мелодии, явно не желая отдавать их на откуп исполнителей¹⁴.

Баховский оригинал изложен здесь в матовом сдержанном звучании; хорал поют только сопрано и тенора, удвоенные октавой альтов. Медные из оригинального материала исключены: зато им, как и в предыдущей вариации, уготована важная роль, в усилении продолжающая намеченные ранее дополнения к оригиналу. Как и там, Стравинский берет за основу баховскую конструкцию — в данном случае это канон в септиму — и на свой лад ее развивает. Хоральные фразы канонически имитируются трубой и тромбоном таким образом, что на каждый звук хора на восьмую долю позже откликается «гокетная» реплика в септиму, у тромбона в нижнюю, у трубы в верхнюю — как бы передразнивая мелодию. Вместо баховского простого образуется двойной канон.

Во втором стихе та же идея («гокет» на сей раз только у тромбона) развивается дальше. Флейтовая мелодия инструментальной арии канонически имитируется гобоем (опять-таки в септиму, точнее, квартдециму). Затем пропоста переходит к гобою, а рипоста — к двум флейтам в октаву, которые интонируют тему в увеличении. Канон второго стиха, следовательно, **тройной**, вместо простого в оригинале.

Аналогично устроен третий стих, но канонический ответ гобоя на фразу флейты дан в **ракоходе**. **Тройной канон**, частью в увеличении, имеется и в последнем, четвертом стихе. В «гокетном» каноне участвуют труба и тромбон, строго поочередно вставляющие свои септимы, благодаря чему последний тонический аккорд оказывается с прибавленной большой секундой.

В IV вариации по контрасту с предыдущими на первый план выступают медные (две трубы и три тромбона), исполняющие весьма виртуозные партии на манер старинных натуральных инструментов. В изложении хора, как и прежде, использованы «микстурные» удвоения. Обработка по типу близка первой вариации, то есть явных включений собственного материала Стравинский не допускает, и варьирование сосредоточено главным образом в сфере фактуры. Здесь опять встречаются вторгающиеся и исчезающие дублировки, заметна также функциональная нестабильность голосов, когда дублирующая линия отклоняется от точного следования основной, благодаря чему возникают эффекты гетерофонной «неправильности» или даже контрапунктирования. Особенно богата такими фактурными переключениями партия I-го фагота — двум флейтам, рассыпающимся в фиоритурах, так и не удастся подчинить его своей мелодической власти.

¹⁴ Нелишне отметить, что сам он специально изучал проблему орнаментики. В его библиотеке имелись два издания на эту тему: «Трактат об орнаментике в музыке» Джузеппе Тартини и труд Макса Куна «*Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik; 1535–1650*» (*Confronting*, 355).

В V вариации Бахом предложена целая череда канонов в противодвижении: в сексту, терцию, секунду и нону. Впервые материалом канонов служит хоральная мелодия, причем ристоста предыдущего звена становится пропостой следующего. Финальное значение вариации, очевидное у Баха, Стравинский дополнительно подчеркивает полным составом хора и оркестра, впервые использованным в цикле. Инструментовка маркирует линии голосов; но в сам материал Стравинский не вторгается, за небольшими исключениями. Так, в секундовом каноне он приписывает краткую имитацию, из которой затем возникает фигурационно-дублирующий голос, отсутствующий у Баха. В последнем каноническом звене, в нону, этот прием продолжен, благодаря чему возникают типично «стравинские» колебания фактуры и гетерофонные наслоения порой весьма терпкого звучания. Заключительная стретта подчеркнута шестиглосием полной меди. У Баха здесь соединены по вертикали все четыре фразы хорала, и Стравинский считает нелишним напомнить о его первоначальном медном звучании, воздвигнув впечатляющую тембровую арку.

Обработка Хоральных вариаций «Vom Himmel hoch», предпринятая Стравинским, как и некоторые более ранние обращения к чужому материалу, представляет собой блестящий пример стилистической вариации. Господствующий у Баха строгий канонический тип полифонии Стравинский дополняет противоположным — свободной гетерофонией, природно-присущей его собственному стилю, а также специфическим гокетным письмом, возможно, появившимся в *Вариациях* не без влияния переложения баховского Ричеркара, осуществленного Веберном. Собственноручная каллиграфическая копия этой партитуры сохранилась в Архиве. С другой стороны, само ее присутствие под руками для такого композитора, как Стравинский, служило надежной гарантией от подражания. И действительно, его техника в обработке Баха в целом совсем иная, нежели у Веберна в Ричеркаре, иным предстает и эстетический результат. «Ноты Баха, музыка Веберна» (А. Шнитке) — подобного о *Хоральных вариациях* сказать нельзя. Жесткому определению обработка Стравинского вообще не поддается, стилистическое варьирование меняет свои формы, оно то выступает на первый план, то уходит в тень, по-разному освещая объект. Изменчивость облика напоминает о неоклассицистском опыте Стравинского, одним из символов которого стал именно Бах. Но трудно представить, чтобы в 20–40-е годы Стравинский занимался бы переложением баховского подлинника. Обращение к оригиналам, вне всяких внешних побуждений и практических стимулов (как то было в случае со «Спящей красавицей») стало важным признаком именно позднего стиля — хотя само число подобных опусов невелико. Стилистическое варьирование происходит в них на почве оригинала, проникновение в который становится по-особенному глубоким.

Через три года после *Хоральных вариаций* состоялась премьера следующей обработки: это были *Три духовных песнопения* для хора а cappella Джезуальдо ди Веноза, исполненные в один вечер с *Движениями для фортепиано с оркестром*, одним из самых радикально-серийных опусов композитора.

Музыкой Джезуальдо Стравинский заинтересовался в начале 50-х годов, когда он получил возможность слышать ее в концертах. Он пожелал изучить ее основательно, о чем, в частности, свидетельствует письмо Эдгару Билефельдту, сотруднику издательства Boosey and Hawkes от 1 декабря 1955 года: «Нельзя ли найти маленькую редкую книгу Фердинанда Кайнера “Мадригалы Джезуальдо из Венозы” (57 страниц с музыкальными примерами)? Эта диссертация на степень доктора философии в Лейпцигском университете была опубликована в 1914 году» (*SelCorr III*, 395). Кстати, примерно тогда же Стра-

винский просит того же корреспондента приобрести для него антикварные издания Гильома де Машо, Луиса Милана, полное собрание сочинений Генриха Шютца.

В изучении Джезуальдо Стравинскому помогал также музыковед Гленн Уоткинс, редактор нескольких томов в Полном собрании сочинений Джезуальдо (1957–1962), а также автор монографии о композиторе¹⁵, предисловие к которой, датированное 1968 годом и подписанное именем Стравинского, скорее всего составлено Р.Крафтом¹⁶. Стравинский консультировался с Уоткинсом по поводу работы над *Тремя духовными песнопениями*, которая частью представляла собой музыковедческое исследование, частью — композицию. Крафт приводит, например, письмо Уоткина, разъясняющее спорное место в конце первого хора (*SPD*, 456). Еще одним советчиком Стравинского касательно текстов был Олдос Хаксли, «ходячая энциклопедия», как его именует Крафт. Хаксли прокомментировал для Стравинского важное место в *Illumina nos* (третий хор): «“Septiformis paracleti gratia” — семикратная благодать заступника, что относится к дарам Святого Духа, согласно Августину» (*SPD*, 399).

Все это, а также весьма солидный комментарий в *Диалогах* свидетельствует о том, что Стравинский справедливо полагал необходимым опираться в своих обработках на научную основу. Завершенные им хоры Джезуальдо были опубликованы в упомянутом собрании сочинений композитора (т. IX).

Духовные песнопения Джезуальдо представляют собой [духовные] мотеты на тексты латинской литургии, стилистически весьма отличающиеся от мадригалов, с которыми в первую очередь ассоциируется имя композитора. Вертикаль в них не столь хроматически смела; в двух случаях из трех, избранных Стравинским, применен канон на *santus firmus* — прием, распространенный еще за полвека до появления Духовных песнопений и к 1603 году, когда они были опубликованы, считавшийся архаичным.

Упомянутая первая публикация, фотокопию которой Стравинский получил в 1957 году, представляла собой, в манере того времени, не партитуру, а голоса, среди которых два из шести оказались утраченными — *sextus* и *bassus*. То же самое касалось и единственного семиголосного мотета *Illumina nos* (семиголосие здесь происходит из вышеуказанного фрагмента текста о семи дарах), где недоставало тех же самых партий. Стравинский решил дополнить недостающее, дабы сделать мотеты пригодными к исполнению. В двух шестиголосных его задача была значительно легче, так как в *Da pacem Domine* партия тенора содержала пометку «*canon in diapente*» («канон в квинту»), относящуюся к отсутствующему *sextus*¹⁷. В *Assumpta est Maria* имеется аналогичное обозначение «*canon in diapason et diapente*» («канон в октаву и в квинту»), относящееся к утраченному *sextus*, однако имелись обе риспосты, в *quintus* и в теноре. Следовательно, в двух шестиголосных мотетах Стравинскому предстояло сочинить только бас, а в семиголосном, где не было канона, — два голоса.

Два шестиголосных мотета, *Da pacem Domine* и *Assumpta est Maria*, определенным образом фиксированы в литургии: первый представляет собой молитву о даровании мира,

¹⁵ *Watkins Glenn. Gesualdo. The Man and His Music. — London, 1973.*

¹⁶ Стравинскому безусловно принадлежит другой текст аналогичного жанра — предисловие к известной книге Эдварда Ловинского «Тональность и атональность в музыке XVI столетия» (*Lowinsky E. Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music. Berkeley—Los Angeles, 1961.*)

¹⁷ Уточним, что *sextus* не означает «шестой по порядку»: голос может занимать место любого из средних.

второй исполняется на вечерне 15 августа, в праздник Успения. Мотет *Illumina nos* не имеет подобного твердого положения; молитва о ниспослании божественного света вдохновила Джезуальдо на создание яркой драматической композиции, отчасти напоминающей о его мадригалах. Именно *Illumina nos* побудил Стравинского обратиться к Джезуальдо: два других хора были закончены позднее.

Итак, шестиголосные мотеты имеют в основе канон, в первом двухголосный, во втором трехголосный, материалом которого служит григорианский *cantus firmus*. Канонический пласт, подчиняющийся законам строгого стиля, создает некоторый внутренний контраст к более свободному контрапунктированию прочих голосов, развивающихся вариантно и свободно-имитационно. Бас Стравинского в *Da pacem*, в целом не нарушающий стиль оригинала (по мнению Крафта, лишь очень искушенный в музыке Джезуальдо слушатель может что-то заподозрить), развивается в той же манере свободного контрапунктирования, колорирования канона. Но линия баса ритмически гораздо подвижнее, единицей измерения в ней служит четверть против половины в остальных голосах; интервально бас тоже свободнее, нередко широкие ходы на сексту и октаву, диапазон партии значительно шире. Словесный текст начального звена мотета определяет микроостинатную форму в басу: голос «частит», успевая произнести 12 слов — больше, чем любой другой (*quintus*, начинающий раньше всех, поет 10 слов). При ближайшем рассмотрении в басу обнаруживаются отголоски мотивной вариантности на остинатной основе, а также характерные для Стравинского мелодические ходы (например, в т. 37 очерчивающий септиму на слове «*nobis*»). «Учащенность» произнесения текста сохраняется и в дальнейшем: слог может длиться восьмую или две шестнадцатых, что у Джезуальдо здесь исключено:

86

Da pacem Domine

The image shows a musical score for the motet 'Da pacem Domine' by Stravinsky. It features six vocal parts: Cantus, Altus, Quintus, Sextus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: ni - si tu De - us no - ster. The Bassus part is notably more rhythmically active than the others, with a more complex melodic line.

Сходным образом решен бас во втором мотете *Assumpta est*. Хотя поначалу его линия более степенна, вскоре ритм учащается (тт. 14–15), акценты начинают варьироваться, появляются синкопы (тт. 12 и 36).

Самый масштабный из трех, монументальный семиголосный мотет *Illumina nos*, сообразно тексту отчетливо разделен на две крупные части почти посередине (35+39 тт.),

хотя в первой части распевается одна строка, а во второй три. В основе первой части лежит многократно повторяемый мотив *Illumina nos* — у Джезуальдо он чаще всего с восходящей ямбической квартой и энергичным псалмодированием. Стравинский следует этому рисунку, но, конечно, иногда дает варианты просодии.

Второй раздел, *Septiformi*, отмечен почти театральным контрастом: голоса впервые соединяются в стройном аккордовом звучании *C-dur* — хоральная гомофония сменяет свободно-имитационное полифоническое письмо. Аллегория семикратности, выраженная у Джезуальдо семиголосием, у Стравинского находит продолжение в больших мажорных септаккордах:

87

Illumina nos

Sep - ti - for - - - mi Pa - ra - cli - ti

Другая особенность вертикали хора, а именно квартовые созвучия, не всегда образованные безусловными неаккордовыми звуками, может быть выведена из двухквартового мотива на начальные слова *Illumina nos*. Вообще, проблема модернизации оригинала не так проста, не только здесь, но и в двух других, более скромных мотетах. У Джезуальдо здесь нет той хроматизации, которая типична для его мадригалов, однако Крафт прав, замечая, что *Sacrae cantiones* более диссонантны, чем мадригалы. Диссонантность эта имеет модальную природу и, следовательно, весьма близка звуковысотному мышлению Стравинского; поэтому отдельные моменты, которые могут показаться вольностями его обработки, на самом деле обязаны происхождением Джезуальдо. Мотив из двух кварт — не исключение: разительный пример «стравинизма» Джезуальдо встречается в заключении *Da pacem*:

88

Da pacem Domine

Cantus no - ster ni si tu De - us no - - - ster

Altus - us no - ster ni si tu De - us no - ster

Quintus De - - - us no - ster De - us no - - - ster

Sextus De - us no - - - ster

Tenor ster ni - si tu De - us no - ster

Bassus ni - si tu De - us no - ster

Колин Мейсон, одним из первых написавший о джезуальдовских обработках Стравинского, обратил внимание на тритоновый ход в *sextus* — последний тон канона, полагая, что «гармония требует здесь отступления от строгого канона на тенор» (*Mason, 47*). Однако именно это место Стравинский обсуждал с профессором Уоткинсом, поскольку оно поставило его в тупик: как видно из примера, *fis* вместо *f* здесь невозможно, поскольку *f* согласуется с гармонией первых двух долей такта. Уоткинс подтвердил, что в остальных джезуальдовских голосах в издании 1603 года несомненно *f*, следовательно, тритон Стравинского ни в коей мере не был попыткой «контрабанды» собственной стилистики, а лишь способом решения сложной текстологической проблемы в опоре на первоисточник.

В целом можно заметить, что в реконструкциях *Духовных песнопений* даже самые смелые звуковысотные моменты так или иначе, прямо или косвенно восходят к особенностям оригинала. Явные отступления есть только в просодии и ритме, но следует учитывать, что это вещи более скрытые, в известной мере способные вообще остаться в тени.

Вскоре после *Трех духовных песнопений*, в марте 1960 года, был завершен другой опус «по Джезуальдо»: *Монумент Джезуальдо ди Венозе к 400-летней годовщине*. Сочинение представляет собой рекомпозицию трех пятиголосных мадригалов Джезуальдо для оркестра. Позднее на музыку *Монумента* Дж.Баланчин поставил балет, который шел вместе с *Движениями*, также осуществленными в хореографическом варианте.

Три пьесы взяты из Пятой и Шестой книг мадригалов Джезуальдо и относятся к позднему периоду творчества композитора. Это характерное джезуальдовское хроматическое письмо, где аккордовые нозмы перемежаются полифоническими, чаще всего имитационными звеньями. Версия Стравинского точно отвечает своему названию — это действительно памятник стилю композитора, концентрирующий важнейшие его особенности. Инструментальное звучание вокальной музыки также не противоречит оригиналу, поскольку подобная практика была достаточно распространена в эпоху Ренессанса. Стравинский справедливо выделяет второй мадригал, переложенный им для одних духовых, как «инструментальную канцону»; в двух других, впрочем, инструментальное начало выражено тоже достаточно отчетливо.

Главная идея переложений — антифонное противопоставление инструментальных «хоров», тембродинамическое и регистровое. «Инструменты должны двигаться то здесь, то там, потом снова здесь, а не цепляться все время за одно и то же пастбище вокальных партий» (*Диалоги, 211*). Можно предположить, что антифоны возникли из представления о храмовой акустике, о внутреннем пространстве собора Св.Марка, для которого несколько ранее был написан *Canticum Sacrum*. Идея антифона определяет письмо всех трех мадригалов, но особенно выразительно начало третьего — аккордовый гокет, подчеркивающий колористику джезуальдовской гармонии. В этом мадригале антифоны возникают не только между тембровыми группами, но и внутри них: так, во второй строфе из струнных выделен квартет виолончелей. В примере приведено начало пьесы (см. пример 89).

С принципом антифона связан также прием откликов-эхо, который Стравинский применяет во втором и, особенно активно, в первом мадригале. В этих случаях текст оригинала расширяется благодаря повторениям. Интересно, что далеко не всегда композитора интересует здесь динамический эффект, то есть собственно эхо: например, во втором мадригале мотив повторен в той же инструментовке и динамике (только последний аккорд *sub. p*), но зато с ритмическим усечением — любимая Стравинским мотивная вариативность. В первом мадригале остинатные вращения джезуальдовских фраз особенно прихотливы (тт. 10–22) — это чистая техника Стравинского, которую Колин Мейсон в

89

Monumentum pro Gesualdo di Venosa

$\text{♩} = 54$

I
II
III
IV

Corni in Fa

I
II

Violini

Viole

Violoncelli

poco sfz

sim.

цитированной статье с полным основанием уподобляет его неоклассицистским обработкам.

В первой пьесе Стравинский вообще наиболее радикален: вставка имеется не только в первом, но и во втором разделе мадригала, есть также изменения гармонии, сжатия мотивов, добавленные звуки в отдельных голосах. Второй же и особенно третий мадригалы, по контрасту, почти не отличаются от первоисточника, если говорить о звуковысотности и ритме. Что касается голосоведения, то здесь изменения постоянны и принципиальны: Стравинский извлекает из материала Джезуальдо собственное мотивное содержание, следуя за высоко ценимым им композитором: «Музыку Джезуальдо можно понять лишь через его искусство голосоведения <...> его гармония направляется голосоведением» (Диалоги, 212). Мотивный «комментарий» Стравинского достаточно красноречив. Приведем два фрагмента — из первого и из начала второго мадригалов:

90

Monumentum pro Gesualdo di Venosa

$\text{♩} = 72$

a

Fag.

I
II
III
IV

Corni in Fa

poco sfz

marc.

6

Oboi
I
II

Fagotti
I
II

Trombe
in Do

Мотивные «хитрости» такого рода не остаются лишь на бумаге, они реально слышны, хотя и не выступают на первый план, образуя реальный стилистический контрапункт обработки. Другим средством его создания оказывается инструментовка: так, например, в первом мадригале оstinатное «кружение» гобоя и фагота с двухоктавным разрывом звучит совсем как в попевках русских сочинений:

91

Monumentum pro Gesualdo di Venosa

Ob. I

Fag. I

Благодаря духовым в *Монументе* часто возникает специфическое «органное» звучание, также характерное для стиля Стравинского (*Симфония псалмов* и другие сочинения). С другой стороны, показательное функциональное равенство в правах динамически разнородных инструментов, например, солирующих альты и виолончели и квартета валторн.

Взятый в целом, *Монумент Джезуальдо* воспринимается как продолжение линии *Хоральных вариаций*. Диалогический принцип неоклассицизма уходит вглубь, принимая иные формы. Теперь Стравинскому, как кажется, интереснее всматриваться в оригинал, нежели вступать с ним в открытый диалог.

Последнее, что Стравинский успел завершить в своей жизни, оказалось тоже обработкой: две Духовные песни Гуго Вольфа на стихи П.Хейзе и Э.Гейбеля, фортепианную партию которых Стравинский инструментовал для трех кларнетов, двух валторн и квинтета солирующих струнных. В оригинале Вольфа вообще есть нечто, внушающее мысль о более масштабном звучании: так, существует переложение всего цикла для голоса и органа, сделанное Максом Регером. Неизвестно, знал ли о нем Стравинский.

Состав, избранный им, предоставлял возможность тембровых контрастов и смешений; кроме того, кларнеты были для Стравинского лирическим инструментом, обычно избегаемым в литургических жанрах, но охотно вводимым в камерной музыке, в том числе вокальной (*Кольбельные кота*, *Элегия памяти Дж. Ф. К.*). Валторны в песнях Вольфа Стравинский не использует как самостоятельный тембр, они играют только вдвоем и почти исключительно вместе с кларнетами, усиливая объемность звучания и теплоту тембровой окраски. Пять духовых и пять струнных инструментов образуют два внутренне слитных «хора» — возможностью их сопоставления Стравинский особенно последовательно пользуется в первой песне, где этот прием подсказан вольфовской фортепианной фактурой.

Инструментовка двух песен Вольфа — уникальный пример среди обработок Стравинского. Прежде всего потому, что это именно инструментовка в точном смысле слова: ни одной «лишней» ноты здесь нет, весь звуковысотный материал принадлежит Вольфу. О возможных основаниях подобной позиции, для Стравинского непривычной и даже странной, мы попытаемся сказать позже. Теперь же обратим внимание на комментарий Стравинского, приведенный Крафтом: «Вольф пользовался октавами исключительно для большей звучности. У него было изумительное ухо и изумительный дар музыкальной изобретательности, но очень слабая техника» (цит. по: *Вериянина II, 304*). Реплика, очень напоминающая учителя Стравинского Римского-Корсакова, который вполне мог произнести подобное (и произносил), только не о Вольфе, а, скажем, о Мусоргском.

Октавы, упомянутые Стравинским, на самом деле не столь уж большой грех по части композиторской техники, если вообще грех. Речь идет о встречающейся у Вольфа «двухэтажной» фортепианной фактуре с применением точных дублировок (см. в нижеприведенном примере). Удвоения действительно служат фактурно-динамическим целям, однако с точки зрения норм фортепианного письма вольфовских времен ни о какой особой неумелости не свидетельствуют (кстати, интересно, не вспомнил ли Стравинский в связи с первой песней начало второй картины «Евгения Онегина» — с такими же точно удвоениями и очень сходное в гармоническом отношении; вопрос о возможности влияния Чайковского на Вольфа здесь, естественно, не рассматривается).

Однако в контексте письма позднего Стравинского, прошедшего строгую серийную школу, дублирование голоса лишает его функциональной определенности, свидетельствуя об инертности музыкальной ткани. Следовательно, оно должно быть избегнуто. Речь, конечно, не идет о тотальном уничтожении октавных удвоений: Стравинский сохраняет те из них, которые имеют четкую фактурную функцию, например, дублирование мелодических мотивов в вопросительных фразах первой песни или обычное октавное удвоение виолончели контрабасом. Все прочие дублировки он решительно изгоняет. Самый простой пример мы находим в начале первой песни, где вольфовское семиголосие превращено Стравинским в компактную пятиголосную вертикаль. Дополнительным стимулом здесь мог послужить чисто инструментальный фактор: трение секунд в верхнем регистре кларнетов звучало бы гораздо резче, чем в фортепианном оригинале, и уже по одной этой причине его следовало устранить.

Если в первой песне, сделанной как бы на пробу, Стравинский близко придерживается оригинала и указанные фактурные новшества имеют скорее «косметический» характер, то во второй, переложенной год спустя, Стравинский, по-видимому, входит во вкус обработки, предлагая более индивидуальные решения — хотя по-прежнему оставляет в неприкосновенности высотный текст оригинала. Примером может служить начальный четырехтакт, где в первых двух вступительных тактах Стравинский бережно сохраняет вольфовские *lamento* и *sospiro*, однако затем вместо аккордового шестиголосия пишет свой вариант, тоже шестиголосный (но октавные удвоения, конечно, изгнаны). В нем вместо аккордов мы видим следующую комбинацию: мелодию под сплошной лигой, без выделения хореических «вздохов» (1-я скрипка), фигурацию по звукам аккордов с фразировкой «попереку» по три четверти плюс пять четвертей (альт); педаль в октаву (валторны); интервальный ход, обнажающий перечень (два кларнета). Бас, в отличие от Вольфа, не фиксирован:

92

Lanqsam und mit tiefer Empfindung

Г.Вольф. Две дуэльные песни
Инструментовка И.Стравинского

Wun - den trägst du, mein Ge - lieb - ter.

Clarinetti (A)

Corni (F)

V-no I

V-la

Вольф:

10113

Тот же принцип сохраняется до конца раздела (отметим также вступление 3-го кларнета в т. 6 в виде яркого вторгающегося контрапункта). Средний раздел отмечен тембровым контрастом — вступлением струнного « хора », где развивается та же идея расслоения аккордовой вертикали на фигуративно-контрапунктирующие рисунки. Борьба с октавами приводит не только к появлению вторгающихся контрапунктов (еще в тт. 31–32), но и к внезапному выключению голоса, оказавшегося « лишним » (см. паузы в партии 2-й скрипки и затем контрабаса; пример 93).

На этом фоне весьма примечательно появление именно октавных удвоений. Звучащие дважды, на аналогичном материале (тт. 27–33 и 39–46), в тембре скрипок, они напоминают органные микстуры и, подобно басовым октавам, имеют темброакустическое, а не « реальное » значение.

В конце песни примечательно колористически выразительное сопоставление тембровых хорov: духовые — струнные — кларнеты со струнным басом. Этот тембровый каданс в духе мягкой Klangfarbenmelodie предвосхищен перед репризой-обрамлением, где последний аккорд выделен тембровым риторическим жестом (на слове « Liebesglut », « любовный жар »): струнные сняты, и стройный аккорд духовых *pp* замыкает основную часть песни.

Voice

Pa - ны смер - ти э - ти несть?
Da es To - - des - wun - den sind.

Archi

Вольф:

The musical score is presented in a standard format with five systems. The first system contains the vocal line with lyrics in Russian and German. The second system contains the instrumental parts for strings and piano. The third system contains the instrumental parts for strings and piano. The fourth system contains the instrumental parts for strings and piano. The fifth system contains the instrumental parts for strings and piano. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Тонкость темброфактурной работы Стравинского восхищает. Но трудно отделаться от ощущения, что, возможно, это было только начало. Если бы Стравинский имел возможность дальше двигаться в этом направлении, то наверняка нашел бы еще более индивидуальные пути переосмысления романтического оригинала: во всяком случае, вторая песня позволяет высказать такое предположение. В обработке песен Вольфа все же очень чувствуется смирение перед чужим и чуждым стилем — не следует забывать, что почти всю свою творческую жизнь Стравинский был одним из самых последовательных антагонистов романтизма (тем более позднего) и в эстетическом и в стилистическом смысле, и лишь в последние годы он начал слушать Шумана, Брамса и Вольфа (видимо, только с Вагнером он так и не смог примириться). «Он слушал всего Шумана. Мы теперь знаем, что у Шумана есть великие страницы, но достаточно и не совсем великого. Но он слушал все»¹⁸. Он вступил на новую территорию и, как знать, не приблизился ли он к порогу неведомой новизны, которой уже не дано было воплотиться?

¹⁸ Интервью с Сулимой Стравинским (СтВ. 359).

Глава VIII

СТРАВИНСКИЙ — ЛИТЕРАТОР

Игорь Федорович Стравинский, несомненно, принадлежал к числу музыкантов, чутких к слову и в слове одаренных. Так можно было бы сказать даже в том случае, если бы литературная деятельность композитора ограничилась письмами — деловыми, семейными и дружескими, в бесчисленном количестве отправленными им за долгую жизнь. Однако Стравинский, как большинство художников XX века, отнюдь не только писателей, обнаружил склонность и к публичным высказываниям. По большей части они были инспирированы извне — творчество и личность Стравинского вызывали постоянный интерес, с годами лишь возрастающий. Однако некоторые материалы возникли по его собственной (хотя бы отчасти) инициативе. Так, например, появилась *Хроника моей жизни* — один из главных литературных опусов композитора: согласно его свидетельству, важным стимулом к ее созданию было стремление исправить многочисленные ошибки и искажения опубликованных ранее интервью (см. об этом в авторском предисловии; *Хроника*, 33). В другом случае заказ на цикл лекций, составивших книгу *Музыкальная поэтика*, очевидно, совпал с внутренней потребностью Стравинского суммировать важнейшие художественные идеи, питавшие его творчество. Как известно, и в этом он не был одинок: трудно назвать крупного композитора XX столетия, так или иначе не высказавшего в словесной форме свое эстетическое credo. Наконец, совершенно особый, хотя также имевший исторические прецеденты опыт представляют книги диалогов Игоря Стравинского — Роберта Крафта¹, продолжающие и развивающие многие темы и мотивы более ранних публикаций — однако, как правило, в ином тоне и на иной манер.

Охватывая литературное наследие Стравинского в целом, можно выделить три главные области его интересов: мемуары, комментирование собственных сочинений и обсуждение философско-эстетических проблем, таких как сущность музыки, законы ее эволюции, специфика композиторского творчества и его восприятия. Темы разного рода, само собой, не разделены искусственно; они переплетаются, сменяют, дополняют и вытесняют друг друга, тем более что даже в «строгих» жанрах вроде *Музыкальной поэтики* изложение далеко не всегда отличается научной систематичностью, определенно не входившей в намерения автора. Интерес Стравинского к разнообразным музыкальным проблемам подтверждается и частными документами: письмами, где время от времени всплывают подобные темы, и заметками, встречающимися в эскизных тетрадах, дневниках или бегло зафиксированными на случайных клочках бумаги.

¹ Избранные диалоги первых четырех книг опубликованы по-русски (*Диалоги*); извлечения из последних двух книг также имеются в русском переводе (*СмМ*).

Уделяя немалое внимание словесному творчеству, Стравинский, несомненно, видел в нем не только и не столько род самоценной деятельности, сколько возможность утверждения своих эстетических воззрений и композиторского опыта. Заметим сразу, что здесь он был непоследователен: отстаиваемая им автономность музыки, казалось бы, исключала какие бы то ни было словесные спекуляции о ней. Время от времени Стравинского посещала мысль о тщетности попыток «объяснить» музыку. Скептическое отношение явно усилилось на склоне лет. Так, в 1962 году он замечает: «...композиторы и художники не мыслят понятиями: то, что Пикассо или Стравинский могут сказать о живописи или музыке, не представляет какого-либо значения с этой точки зрения (хотя мы в самом деле любим общие рассуждения)» (*Диалоги*, 216). Вариант или набросок этого же мнения представляет сохранившаяся в архиве запись, датированная 31 июля 1962 года, под заголовком «Interviews»: «Для артистов (людей искусства) лучше этим не заниматься — это несерьезно и бесполезно, ибо их искусство от этого не становится ни понятнее, ни ближе цели: to hit the public [задеть публику за живое; *англ.*] можно только искусством, а не объяснениями.

Если же интервью попытается раскрыть интимную сторону произведения или мысли автора, то это уже совсем плохо. Интимность, по самому смыслу термина, не подлежит гласности — иначе это не интимность» (*Архив*, № 39/1135–37).

Сильно досаждало Стравинскому почти неизбежное искажение собственных мыслей в публикациях, возникавшее в силу некомпетентности либо недобросовестности интервьюеров. Читая позднее эти материалы, он нередко испещряет поля язвительными комментариями и восклицательными знаками². Показательно в этом отношении своеобразное «антиинтервью», сохранившееся среди бумаг Стравинского (относится к осени 1964 года): уничтожающие ответы на вопросы журнала «Playboy», очевидно, оставшиеся неопубликованными. Приводим начало этого довольно пространныго, особенно в части вопросов (комически контрастирующих с лаконичными ответами) текста:

«— Вы по-прежнему считаете обязательным писать музыку, которая доставляет слушателям удовольствие и радость?

— Идиотский вопрос.

— Если мы живем в век беспокойства и морального уродства, должен ли композитор нести ответственность за свою дисгармоничную музыку?

— Еще более идиотский.

— В течение 60 лет вы постоянно меняете стиль и даже язык вашей музыки. Ни Бах, ни Моцарт не находили это нужным.

— Кто это сравнивает себя с Бахом или Моцартом?» (*Архив*, № 66/1035–36).

Но все это не могло отвратить Стравинского от разговоров с журналистами, хотя в 60-е годы он не раз заявлял об отказе давать интервью. Правда, отказы облекались в довольно своеобразную форму: «Я больше не даю интервью. <...> Репортеры так искажают и перевирают мои мысли. Но так как вы священник, а папа Иоанн [XXIII] был очень

² Отечественному читателю, вероятно, небезынтересно будет узнать, что подобными пометками усеяны советские публикации о визите Стравинского на родину и предшествовавшей этому встрече в Калифорнии. Так, в статье Т.Хреникова «Встречи со Стравинским» (СМ, 1961, № 9) Стравинский отчеркнул и снабдил восклицательными знаками несколько фраз, например: «Дорогие вы мои, наконец-то мы свиделись!»; в интервью «Любите музыку!» (Комсомольская правда, 1962, 27 сентября) три восклицания сопровождают фразу: «Я знаю и люблю вашу газету, часто ее читаю» (*Архив*, № 64/2360). Обе статьи перепечатаны: *СтрПубл*, № 93 и 104. Там же, для сравнения, см. один из подлинных текстов Стравинского — радиointerview 1962 года (№ 101).

добр ко мне, я сделаю исключение. Кроме того, вы же не станете извращать то, что я скажу, не правда ли?» (*СтрПубл*, 210–211). См. также «интервью о бесплодности интервью» (*Там же*, 183–184). И тут он тоже был непоследователен и противоречив — в чем его так часто упрекали...

Разумеется, не один Стравинский страдал от произвола журналистов — участь других знаменитостей была не менее печальной. Сам жанр интервью, истинное порождение массовой культуры, к точности не располагает. В особенности интервью газетное, как правило, не визируемое — именно таково подавляющее большинство материалов Стравинского в периодической печати. И вряд ли стоило бы особенно на этом задерживаться, если бы не одна проблема, в любом случае очень существенная, но по отношению к Стравинскому приобретающая особенный вес. Речь идет об аутентичности его текстов, не только интервью, но — любых, подписанных именем композитора и, следовательно, считающихся его духовной собственностью.

На сегодняшний день хорошо известно, что основные литературные труды Стравинского — *Хроника моей жизни* и *Музыкальная поэтика* — появились на свет в результате соавторской работы, детали которой выяснены далеко не в полной мере. О соавторстве с Вальтером Нувелем (*Хроника*), Ролан-Манюэлем (псевдоним Алексиса Манюэля Леви) и Петром Сувчинским (*Музыкальная поэтика*) Стравинский впервые упомянул в книге *Expositions and Developments*, опубликованной в 1962 году (*Диалоги*, 143, сн. 2). До этого факт сотрудничества не афишировался, хотя имя Сувчинского в *Поэтике* встречается, со ссылкой на труды этого русского философа и музыковеда, давнего друга Стравинского. Материалы архива композитора, в значительной части обнародованные Верой Артуровой Стравинской и Робертом Крафтом (*SPD*), а также неопубликованные, позволяют не только судить о подробностях возникновения двух упомянутых книг, но и прояснить проблему авторства в отношении некоторых других материалов.

Правда, *Хроника моей жизни* документирована как раз довольно скудно. Среди бумаг Стравинского сохранилась расписка о передаче Нувелю $\frac{1}{4}$ гонорара за книгу. Крафт приводит также текст контракта, заключенного в декабре 1934 года, где упоминается «вознаграждение за помощь г-на Нувеля, оказанную мне в составлении французского текста книги» (*SelCorr II*, 492). Формулировка, как видно, весьма обтекаема, но очевидно, что Нувель был не просто переводчиком: скорее всего, он писал французский текст на основе бесед со Стравинским, которые велись, разумеется, по-русски. Никаких заметок или набросков, относящихся к книге, в архиве композитора, очевидно, не сохранилось. Возможно, что-то оставалось в бумагах Нувеля (кстати, И. Ф. и В. А. Стравинские упомянуты в завещании Нувеля, скончавшегося в 1949 году). Следовательно, можно согласиться с мнением Крафта, что *Хроника* относится к жанру «разговорных мемуаров» — роду литературы, получившему большое распространение в XX столетии.

Вальтер Федорович («Валечка») Нувель, близкий друг Дягилева, приятель Бенуа с гимназических лет, неизменный и видный участник мирискуснического кружка, был для Игоря Федоровича не просто «верным сотрудником», но и даже «членом семьи» — так аттестует его в одном из писем Е. Г. Стравинская. Сам композитор вспоминает о Нувеле как об «одном из лучших друзей» (*Диалоги*, 74). Все это, безусловно, облегчило сотрудничество. *Хроника* сочинялась довольно быстро. Первым упоминанием о будущей книге можно считать письмо Стравинского от 24 сентября 1932 года к Уильяму Бредли: «Некоторое время я вынашиваю идею — написать полемическую по характеру книгу в со-

трудничестве с моим другом, с которым меня связывает полная духовная симпатия...» (*SelCorr II*, 492). В 1935 году оба тома вышли из печати.

Что могло быть в *Хронике* обязано Нувелю, если говорить не о словах, а об идеях? Здесь мы вступаем на зыбкую почву предположений, которые, однако, могут оказаться небесплодными. Речь идет о том общем, что связывало Стравинского с Нувелем «узлами духовной симпатии», о которой говорит композитор. Общими были петербургские мирискуснические корни, Дягилев и Русские балеты.

Личность Дягилева занимает в *Хронике* большое место — ему посвящены два весьма обширных портретных эпизода, не говоря о многочисленных упоминаниях. Ни один другой персонаж книги не удостоился подобного внимания (*Хроника*, 68–69, см. также именной указатель). Нелишне будет упомянуть, что мемуарный очерк «Дягилев, которого я знал» (*СтрПубл*, 162–169), согласно Крафту, также написан Нувелем. Крафт ссылается в этой связи на письмо Е.Г. Стравинской от 4 марта 1935 года: «Валечка пишет твои воспоминания о Дягилеве...» (*SelCorr II*, 492). Однако утверждение не совсем точно. В архиве Стравинского сохранились две с половиной страницы русского текста, представляющие собой начало этого очерка, принадлежащее, скорее всего, самому композитору. Весь же очерк был написан по-французски, но в конце концов опубликован в английском переводе в 1953-м. Этот текст развивает и повторяет, порой с буквальной точностью, сказанное о Дягилеве ранее в *Хронике*. Стравинский говорит о Дягилеве с большим пиететом, подчеркивая его заслуги и сдержанно отзываясь о своих с ним размолвках и трениях, порой, как известно, очень крупных. Ко времени создания *Хроники* Дягилева несколько лет как не было в живых, и вполне естественно желание Стравинского и Нувеля отдать ему должное, отбросив преходящее. Сама характеристика Дягилева восходит к мирискусническим временам и мнениям, вплоть до ходячего в этом кругу сравнения с Петром Великим, которое Стравинский повторял и позднее³. То же самое уподобление встречается, например, у Бенуа, хотя и не столь энтузиастическое: «Как многие русские люди, Сергей Павлович соединял в себе черты известной распущенности в духе, скажем, Потемкина с чертами, скажем (*toute proportion gardée* [соблюдая все пропорции; *франц.*]), Петра Великого — бывшего общим кумиром нашего кружка» (*Бенуа 2, IV*, 225). Да и сам портрет Дягилева в мемуарах Стравинского и Бенуа сходен не только в части описания (здесь могло случиться простое совпадение, поскольку речь идет об одном и том же человеке), но и в концепционном, оценочном отношении. Характерно, что именно из параллели Дягилев — Петр Великий вырастает в *Хронике* противопоставление двух линий в русской музыке — кучкистского «национального этнографизма» и «западничества» Чайковского (с. 153–154), программное для эстетики «Мира искусства» и разделяемое Стравинским («идеологически», невзирая на далеко не полное соответствие собственной творческой практике).

Стремление возвысить Дягилева в *Хронике* проявляется и в деталях, например, в безоговорочном одобрении репертуара и общего направления Русских балетов до самого конца существования антрепризы (см., например, с. 172; далеко не столь идиллические оценки упомянутых там произведений встречаются в письмах Стравинского того же периода); в преувеличении роли Дягилева в создании *Петрушки* в ущерб Бенуа, упомянутому лишь в качестве сценографа (с. 73). Безусловно мирискусническое происхождение имеет все, что говорится о значении жанра балета, в особенности классического (показа-

³ См.: «Я был рожден для музыки». Беседа с К.Хачатуряном (*МА 1992 № 4*, 222).

тельно, кстати, что танцы «Руслана и Людмилы» названы «итальянскими по духу» (с. 66)⁴; о Чайковском и, в особенности, о «Спящей красавице» (с. 66, 156–157).

Слышны в *Хронике* и иные обертоны. Как известно, близкие дружеские отношения связывали Нувеля с Михаилом Кузминым и Вячеславом Ивановым, чьи собрания на «башне» он посещал постоянно, несомненно разделяя многие воззрения этого круга. Их следы отчетливы в *Хронике* — причем, видимо, перед нами тот случай, когда можно с определенностью говорить об инициативе Нувеля, так как Стравинский, по его собственному признанию, не был связан с петербургскими писателями и литературными кружками. Явно отсюда пришла манера оценивать явления искусства в категориях аполлонического — дионисийского, под знаком эстетического предпочтения первого, а также идея сопротивления хаосу, одна из центральных в художественном мировоззрении Стравинского, отзывающаяся кузминской «прекрасной ясностью». Идея «прекрасной ясности» или, иначе, «кларизма» была высказана Кузминым в известной статье одноименного названия, с ее характерным призывом: «Будьте логичны <...> будьте искусным зодчим, экономным и скупым в словах, точным и подлинным...» (Аполлон, 1910, № 4). Интересна в этой связи дневниковая запись Иванова 7 августа 1909 года: «Я выдумал для Renouveau [прозвище Нувеля] проект союза, который окрестил “кларистами” (по образцу “пуристов”), от clarté»⁵. Подобные мысли, конечно, носились в воздухе и к началу 30-х годов, когда писалась *Хроника*, превратились отчасти в общее место. Примечательны, однако, детали и частности, среди которых можно встретить и важные вещи. Таков, например, франкофильский, в противовес Германии, дух *Хроники*, очень близкий и Кузмину и Нувелю («наша собственная психология и устремленность, столь противоречащая германизму...»; *Кузмин 1989, 385*⁶) и, похоже, благоприобретенный Стравинским не без нувелевского содействия. Ранее, в 10-е годы, композитор был весьма увлечен немецкой музыкой, Р.Штраусом и Шёнбергом, о чем можно судить, в частности, по письму М.Штейнбергу от 17 февраля/2 марта 1913 года, где есть такие строки: «Был ли ты на “Электре”? Я был 2 раза, и в полном восхищении. Это лучшее его произведение. <...> Время сумеет сгладить шокирующее современников отсутствие вкуса и представить произведение таким, какое оно есть на самом деле. “Электра” Штрауса — вещь замечательная!!!» (*СтМ, 471*). Любопытен и ответ, посланный более чем через два месяца, 4 мая 1913 года: «Слышал «Электру» на генеральной репетиции; с твоим мнением совершенно несогласен. Я ненавижу Штрауса всей душой <...> Я совершенно не понимаю, как ты можешь этим увлекаться — гипноз какой-то!» (*Архив, № 42/2064–5*). Но при этом поразительно совпадение антивагнеризма Стравинского и Кузмина, особенно интересное в свете почитания Вагнера, характерного для символистско-мирискуснического круга («Вместо величия — вагнеровский балаган»; *Кузмин 1989, 384*⁷). Возможно, самые интересные параллели возникают

⁴ Эту характеристику легко оспорить, равно как и подчеркивание итальянских черт в архитектуре Санкт-Петербурга (см.: *Диалоги, 19 и коммент.*). Важнее то, что «акцент» этих высказываний явно связан с увлечениями мирискуснического круга, в частности, с «италоманией» Бенуа, о которой, кстати, говорит сам композитор (*Там же, 78*). Совпадает с Бенуа и мнение о нелепости переименования Санкт-Петербурга в Петроград (ср.: *Хроника, 74 и Бенуа I, 10*).

⁵ Цит. по: *Лавров А., Тименчик Р.* Милые старые миры и грядущий век. Штрихи к портрету М.Кузмина // *Кузмин 1990, 9, сн.*

⁶ Статья впервые опубликована в 1914 году. О франкофильстве Нувеля см.: *Бенуа*.

⁷ «Преодоление символизма» слышно и в замечании Кузмина: «Вероятно, как воспоминание 60-х годов можно рассматривать и требование неосимволизма от искусства теургических свойств» (*Кузмин, 1989, 385*). Не отсюда ли отчасти и антискрябинизм Стравинского?

между композитором и поэтом в обсуждении онтологических проблем искусства. И тот и другой отстаивают идею самоценности художественного произведения. Стравинский: «Люди ищут в музыке не то, что составляет ее сущность. Им важно знать, что она выражает и что автор имел в виду, когда ее сочинял. Они не могут понять, что музыка есть вещь в себе, независимо от того, что она могла бы им внушить» (*Хроника*, 232). Кузмин: «Произведение искусства нельзя познавать по плодам, потому что оно само уже есть плод. <...> Кажется, еще до сих пор есть люди, которые к художественному произведению подходят с требованиями общественного, морального и политического характера» (*Кузмин 1989*, 385–386). Даже столь поразившее читателей *Хроники* мнение Стравинского о неспособности музыки «что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т.п.» (с. 99) находит параллель в кузминском афоризме: «Лучшая проба талантливости — писать ни о чем». И, наконец, сентенция Стравинского, венчающая обширный пассаж об «идеях» и «звучковом содержании» в музыке Бетховена — «Какая разница, вдохновлена ли Третья симфония фигурой Бонапарта-республиканца или Наполеона-императора» (*Chronique II*, 66)⁸ — слышится почти цитатой из Кузмина: «Опера Обера “Немая из Португи” вдохновила толпу к восстанию, и тем не менее она остается обыкновенной, ни плохой, ни хорошей комической оперой, как и большинство произведений этого композитора» (*Кузмин 1989*, 385–386).

Все это с очевидностью подводит к заключению, что *Хроника моей жизни* — гораздо более русско-петербургская книга, книга Серебряного века, нежели это может показаться на первый взгляд. Картину осложняет то обстоятельство, что Стравинский отнюдь не выступает прямым пропагандистом идей и художественной практики 1910-х годов. Напротив, ревизия прежних воззрений иногда прямо-таки бросается в глаза, на что многие уже обратили внимание. Так, Крафт в своем комментарии к *Хронике* говорит об отразившейся в ней «картине умонастроения Стравинского 30-х годов» (*SelCorr II*, 487).

Следует заметить, что Крафт не всегда справедлив к *Хронике* (не ревность ли это?). Так, он полагает, что, несмотря на объявленную в предисловии цель Стравинского «рассеять недоразумения», книга лишь умножает их. В частности, неточны немногочисленные имеющиеся там даты: например, премьера *Весны священной* состоялась не 28, а 29 мая 1913 года. Однако ряд «уточнений» Крафта, в свою очередь, не соответствует истине. Так, Стравинский действительно окончил университет в 1905 году — вернее, прослушал восемь семестров и сдал соответствующие экзамены (но не держал государственных экзаменов). Так сказано в свидетельстве, факсимильно воспроизведенном в *SPD*, 45. Свидетельство датировано 28 апреля 1906 года и, следовательно, получено почти на год позже, что, по-видимому, и ввело Крафта в заблуждение. Далее: *Симфония Es-dur* действительно сочинялась в 1906–1907 годы (а не в июле–сентябре 1905-го, как «поправляет» Крафт) — датировка *Хроники* подтверждается автографом партитуры. Другие претензии Крафта кажутся подчас странными и даже смехотворными. Например, ему хотелось бы знать, где и когда происходил эпизод с рыжим мужиком, описанный в начале книги — ведь Игорь Федорович мог справиться об этом у матери; почему Стравинский не обозначил сословие, к которому принадлежала семья; не странно ли, что старик способен петь «в очень быстром темпе», и откуда И.Ф. знал, что крестьянин может произносить только

⁸ В советском издании здесь выпущено около трех страниц из-за неодоимых замечаний по поводу газеты «Известия», имеющих в оригинале. Эта (единственная) купюра отмечена отточием в конце (*Хроника*, 176).

два слога? (*Хроника*, 37–38). Кроме того, Крафт считает, что книга малоудачна и в литературном отношении, отмечая «неуклюжесть фраз, высокопарный и замысловатый язык и комические неправильности словоупотребления» (*SelCorr II*, 392); правда, ссылается он на английский перевод. О последнем обстоятельстве может судить, по-видимому, лишь сведущий в стилистике франкоязычный читатель — если же это и так, то читатель русскоязычный находится здесь в более выгодном положении, ибо перевод Л.В. Яковлевой-Шапориной иначе как блестящим назвать трудно. Кстати, его одобрил и Стравинский, о чем можно узнать из его письма И.И. Блажкову от 22 мая 1964 года, лобопытному и другой, явно несправедливой, оценкой: «Спасибо за Хронику. Русский перевод ее меня очень порадовал, чего не могу сказать о статье В. Богданова-Березовского, человека далеко не сочувствующего моей музыке и “передовому искусству буржуазного Запада”, к которому, по его мнению, я принадлежу. Их еще не мало таких Богдановых-Березовских в Советской России, которая всего лишь 11 лет живет без Сталина» (*Архив*, № 62/2382). Пользуясь случаем, укажем на единственную замеченную нами оплошность переводчицы: на с. 161 в фразе: «Так, например, употребив в этих симфониях общепринятый состав оркестра (деревянные и медные)...» пропущено слово «духового» (*harmonie*), это же слово неправильно переведено в начале следующего абзаца: «Сделав в Октете гармонизацию для камерного оркестра...»; правильно будет: «Использував также в Октете духовой оркестр в камерном составе...».

Новое умонастроение ощущается и в содержании книги, в оценках и мнениях, высказанных в *Хронике*, и в ее форме, «ясной, точной и сухой» (Б. Шлёцер), весьма близкой «новому классицизму» Стравинского.

Некоторые из оценок действительно удивляют. Если «далекой эстетике Фокина» Стравинский все же отдает в какой-то степени должное, то радикальный поворот в отношении к Нижинскому — балетмейстеру не может не озадачить: ведь Стравинский даже не упоминает, что в свое время хореография Нижинского в *Весне священной* ему хоть чем-то нравилась. А она не просто нравилась: «Хореография Нижинского бесподобна. За исключением очень немногих мест все так, как я этого хотел» (письмо М.О. Штейнбергу от 20 июня/3 июля 1913 года; *СтМ*, 474). Время подтвердило обоснованность этой первоначальной оценки, да и сам композитор на склоне лет к ней вернулся: «Лучшим воплощением “Весны” из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского» (цит. по: *Красовская*, 156).

Другой, несколько менее заметный пример «странного» мнения композитора — беглые реплики о фольклоре и нежелательности его использования в композиторском творчестве. Например, в связи с новыми сочинениями де Фальи, где Стравинский менторским голосом отмечает «несомненный рост его большого таланта, освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора» (*Хроника*, 196). И это точка зрения композитора, прославившегося созданием нового национального стиля, возросшего именно на фольклорной почве — имея в виду и его материальное присутствие в виде цитат. Еще сильнее обескураживает сопоставление двух интервью, разделенных всего пятью годами. 1925-й: «В народных мелодиях и танцах скрыты выразительные возможности, которые меня очаровывают. Я использую их — разве я поэтому вор?» 1930-й: «На мой взгляд, народная музыка ничего не выигрывает от того, что ее извлекают из естественной для нее среды» (*СтрПубл*, 64–65, 97). Налицо серьезное изменение эстетической позиции, которое не позволяет Стравинскому быть объективным по отношению к своему прошлому. Для него действительно «существует только истина сегодняшнего дня», и пребывание «в

настоящем» нередко делает невозможным осуществить заявленное в предисловии к *Хронике* намерение «ни в коем случае не смешивать теперешние мои впечатления и взгляды с теми, которые были у меня в различные периоды моей жизни» (*Хроника*, 33). И действительно, «как восстановить чувства, которые испытывал когда-то, и не исказить их наслоениями последующей душевной жизни?» (*Там же*, 93).

Но есть в книге и «остинатные» для Стравинского темы, на которые он не устал высказываться практически всю свою творческую жизнь. Прежде всего это проблема исполнительства, где он резко противопоставляет аутентичное воспроизведение и произвольную интерпретацию. Правда, в *Хронике* Стравинский предпочитает обходиться без отрицательных примеров, не скупясь на комплименты музыкантам, с которыми его сталкивала судьба. Другой предмет признательности — меценаты. На фоне интервью и более поздних бесед с Крафтом эта книга производит особенное впечатление своим светски-изысканным и дипломатичным тоном. В жизни композитор был, судя по всему, значительно более острый и язвительный и, возможно, отчасти поэтому позднее признал, что «в “Хронике” и в “Музыкальной поэтике” <...> гораздо меньше моего, чем в диалогах...» (*Диалоги*, 143). Явно личностное происхождение (но не форму) имеют и некоторые другие замечания Стравинского — например, о невозможности слушать музыку с закрытыми глазами или об антипатии к уменьшительным именам, практикуемым среди виртуозов.

Что же представляет собой *Хроника моей жизни*, если суммировать сказанное? Во-первых, разнородные влияния, далеко не исчерпывающе описанные выше, переплавлены в цельную систему историко-эстетических воззрений. Во-вторых, художественная философия русского Серебряного века находит здесь одно из убедительных и пластичных своих выражений. Несомненна заслуга Стравинского в популяризации этих идей — имея в виду европейский и затем мировой резонанс книги. И, наконец, *Хроника* — это портрет Стравинского в середине пути, со всеми его острыми углами, живой противоречивостью и убежденностью в сегодняшней художнической правоте, которой он способен даже чем-то пожертвовать в своем прошлом.

Музыкальная поэтика отделена от *Хроники* всего лишь несколькими годами. Книга, намеченная осенью 1938 года, писалась в апреле–августе 1939-го⁹, лекции были прочитаны в Гарварде в октябре¹⁰.

В отличие от *Хроники моей жизни* история создания *Музыкальной поэтики* документирована сравнительно подробно. Основным соавтором Стравинского стал Ролан Манюэль, давний знакомый и поклонник композитора. Ученик Мориса Равеля и Альбера Русселя, он еще в 1911 году был представлен Стравинскому Равелем. Ему принадлежит и первая биография Равеля, созданная в 1914 году (*Zimmermann*, 18). Другим важным сотрудником Стравинского был Петр Петрович Сувчинский, с 1925 года житель Парижа, в 30-е и затем в 60-е годы особенно близко общавшийся со Стравинским.

Роль обоих соавторов в создании цикла лекций была разной. Очевидно, Ролан Манюэль в большей степени ответствен за стиль книги, за подробности аргументации, за анекдоты и дух парадокса, сближающий *Поэтику* с традицией французской эссеистики. Сувчинский же не только выполнял «оформительские» функции (более скромные, неже-

⁹ Подробную хронологию создания *Поэтики* см.: *SelCorr II*, 506–511.

¹⁰ Стравинский отбыл в США 27 сентября 1939 года, имея обратный билет в Европу на май 1940. Почти с точностью повторилась ситуация лета 1914 года — добровольный отъезд стал началом вынужденной эмиграции, к которой, как и в первый раз, композитор далеко не сразу сумел адаптироваться.

ли у Ролана-Манюэля) и служил посредником в русско-французской языковой среде *Поэтики*. Он был источником важнейших идей книги и прямым автором большей части пятой главы «Воплощения русской музыки». Этот последний факт был документирован впервые нами (см. публикацию и комментарий в: *Сувчинский*, 273–283). Крафт упоминает о 17-страничном русском тексте, написанном Сувчинским для пятой главы (*SelCorr II*, 505), но называет его «наброском», очевидно не предполагая, что «набросок» практически полностью совпадает с опубликованным текстом¹¹. Авторство Сувчинского подтверждается и его письмами к Стравинскому этого времени: «Посылаю Вам текст последней части V лекции. Вместо того чтобы посылать Вам материалы, как мы условились, я решил их изложить и обработать, для Вашего облегчения. <...> Напишите мне Ваш отзыв об этом, если Вы находите текст подходящим, — я его покажу R-M [Ролан-Манюэль] и постараюсь успеть перевести его на французский язык до его поездки к Вам» (*Архив*, № 42/2107–13). Через два дня, очевидно, получив одобрение Стравинского, Сувчинский пишет: «Как я рад, что мой текст Вам понравился. <...> Я рад, что наконец будут сказаны вещи, которые никто не смел открыто сказать. И какое счастье, и какая удача, что это будет сказано Вами, именно Вами» (письмо от 25 мая 1939; *Архив*, № 42/2114–16). Кстати, Ролан-Манюэль тоже благодарил Стравинского за возможность участвовать в создании *Музыкальной поэтики*: видимо, в обоих случаях «чувство собственности» отступало на второй план перед интересами дела.

Сам Стравинский написал развернутый план, конспективно намечающий содержание будущих лекций (первоначально их должно было быть восемь, позднее число сократилось до шести плюс эпилог). Этот текст сохранился в архиве и был опубликован Крафтом (*SelCorr II*). Количественно он содержит примерно пять процентов окончательного объема *Поэтики*.

Сравнение заметок Стравинского и опубликованного текста представляет немалый интерес¹². Прежде всего, оно позволяет пролить свет на проблему его реального авторского участия в создании лекций. Затем, оно важно и с точки зрения целостного содержания опуса¹³.

Конспект открывается заголовком: «Вторая часть первой лекции». Стравинский начинает с идеи полемики («Я вынужден полемизировать...»), очень существенной для всей книги, подчеркивая ложность господствующих мнений о музыке, в частности, музыке современной (в том числе своей собственной). Это действительно вторая половина первой лекции, озаглавленной в окончательном варианте «Prise de contact», то есть «Надживание контакта» или «Наведение мостов» (в конспекте название отсутствует). Некоторые фразы Ролан-Манюэль почти точно переносит в свой текст, например: «Не следует забывать, что “Петрушка”, “Весна священная”, “Соловей” появились в эпоху, отмеченную глубочайшими изменениями, которые сместили многие вещи и смутили многие

¹¹ Обнаружение этого фрагмента может облегчить будущую работу переводчика в гипотетическом издании *Поэтики* на родине Стравинского, которое, таким образом, в соответствующей части книги будет иметь преимущества аутентичности.

¹² Подобный опыт предпринял Х.В.Циммерман — правда, его наблюдения небесспорны (*Zimmermann*).

¹³ Конспект Стравинского цитируется по английскому переводу Крафта (в оригинале текст написан по-французски с эпизодическими русскими вкраплениями): *SelCorr II*, 511–515. *Музыкальная поэтика* в основном цитируется по оригинальному французскому изданию (*Poétique* с указанием страницы), частично — по русскому переводу фрагментов (*СтМ*).

умы... Перевороты, о которых я говорю, неизбежно привели к генеральному пересмотру базовых ценностей и первичных элементов музыкального искусства» (*Poétique*, 7–8). Другие, лишь намеченные, превращаются в пространные пассажи. Примером может служить следующее место конспекта: «Я знаю, что распространенное толкование моего развития таково: революция во времена “Весны священной” и ассимиляция революционных завоеваний сейчас. Это толкование ложно». Из этого фрагмента Ролан-Манюэль развивает целую инвективу против революций как в искусстве, так и в общественной жизни, вспоминая по ходу дела анекдот о Честертоне и трактирщице из Кале: революция, согласно этимологии этого слова, есть движение по замкнутому кругу, а вовсе не радикальное изменение, каковым ее считают. Здесь же появляется тема снобистского авангардизма и впервые упоминаются *vieux rompiers*, которых мы встретим на следующих страницах *Поэтики*. «Помпьеристы авангарда»¹⁴ заимствованы Ролан-Манюэлем из радиointервью Стравинского с Сержем Морё 24 декабря 1938 года, к которому композитор прямо отсылает своего соавтора (*СтрПубл*, 134–136)¹⁵.

Несколько начальных страниц первой лекции, очевидно, целиком принадлежат Ролан-Манюэлю. Правда, они имеют вступительный терминологический характер и посвящены объяснению слов «поэтика» и «техника» в древнегреческом коренном их значении, определению жанра грядущих лекций, сочетающих «академизм», «апологию-оправдание» и «исповедь» (но не в традиции Ж.-Ж.Руссо). Однако здесь же появляются ключевые для *Поэтики* понятия порядка и хаоса, догмы и дисциплины, встречающиеся в набросках Стравинского к последующим лекциям.

С другой стороны, целым куском конспекта, где упоминаются хронос, творческий процесс, музыкальная эмоция и другие подобные темы, Ролан-Манюэль практически пренебрег, отнеся их разработку в дальнейшие главы и лишь перечислив темы будущих лекций (названия которых в конспекте Стравинского написаны неразборчиво).

Перу Ролан-Манюэля принадлежит также небольшой этюд о Шарле Гуно, сопровождаемый образчиками критических нелепостей, подобных цитированному в *Хронике* пассажи о Вебере (собрание этих перлов под названием «Klassische Kritiken» прислал Стравинскому его друг Вилли Штрекер). Гуно принадлежал к числу любимцев Стравинского еще с юношеских лет (см. *Хронику*), и, возможно, его имя было подсказано им Ролан-Манюэлю, равно как и имя «автора “Лунного Пьеро”» — аттестация, свидетельствующая, что Стравинский мало знал о том, что создал Шёнберг с тех пор (в *Диалогах* он подтвердил, что ничего не слышал до 1945 года)¹⁶.

Вторая лекция озаглавлена в конспекте «Музыкальное произведение (элементы и морфология)». Будущее название «О музыкальном феномене» появляется пока лишь как подзаголовок второго раздела, с которого Ролан-Манюэль и начал главу. Он развивает намеченное Стравинским сопоставление звуков в природе и звуков в музыкальном искусстве, то есть «организованных сознательной деятельностью человека». Тут в конспекте имеется противоречие: с одной стороны, «у меня нет вкуса к проблеме “происхожде-

¹⁴ Объяснение термина, весьма ходового во французской художественной критике, см.: *СтМ*, 46, *сн.*

¹⁵ На этом основании Х.В. Циммерман считает Сержа Морё еще одним, частичным соавтором *Поэтики* (*Zimmermann*, 21). Однако нельзя все же с уверенностью утверждать, что Морё полностью написал упомянутое интервью, а Стравинский лишь прочитал его по радио.

¹⁶ «Лунный Пьеро», по собственному признанию Стравинского, глубоко запечатлелся в его сознании. Любопытно, что в *Диалогах* всплывает перефразированная цитата из этого опуса (из пьесы «Серенада»): «Hindemith kratzt auf seiner Bratsche» («Хиндемит царапает на своем альте»; *нем.*).

ния” и “предыстории” [музыки], поскольку здесь возможна лишь субъективная “интерпретация малоизвестных фактов”». С другой стороны, Стравинский предписывает соавтору «сформулировать происхождение музыки в магии, заклинаниях и т.д.» (*SelCorr II*, 513). Оставив предписание без внимания (не исключено, что композитор и сам от него отказался в процессе обсуждения), Ролан-Манюэль развивает первое положение как бы в пику второму: «... чтобы постичь музыкальный феномен в его истоках, нет необходимости изучать древние обряды или типы заклинаний — проникать в секреты древней магии» (*СтМ*, 24). Дополнив дарвиновскую обезьяну, имеющуюся у Стравинского, анекдотом о знаменитом трагике Муне-Сюлли, Ролан-Манюэль обращается к онтологическим элементам музыки — звуку и времени как основе для философской спекуляции (в русском переводе — «исследования», что не совсем точно; *СтМ*, 25). Здесь, после уточнения понятий метра, ритма и темпа, справедливо названных «элементарными», следует наиболее оригинальный раздел лекции, где излагается принадлежащая Сувчинскому теория музыкального хроноса. Интересно, что понятия контраста и подобия, соответствующие, по Сувчинскому, времени психологическому и онтологическому, имеются уже в конспекте к первой лекции (правда, эссе Сувчинского «Размышления о типологии музыкального произведения: представление о времени и музыка», присланное автором, Стравинский прочитал еще в декабре 1938 года). К Сувчинскому восходят и некоторые частности, например, перед замечанием в начале лекции: «Ибо в основе всякого творчества лежит аппетит, не являющийся жадой земных яств» (*СтМ*, 23) он предложил «сказать относительно того, что во всяком творческом процессе есть элемент “открытия” — *découverte*, есть предчувствие открытия» (письмо от 25 мая 1939; *Архив*, № 42/2114–16).

Что до первого раздела лекции, в конспекте посвященного собственно «элементам и морфологии», то приходится согласиться с Циммерманом, что эти заметки, «очевидно, повергли в смущение Ролан-Манюэля» (*Zimmermann*, 22). Это элементарная теория музыки, навряд ли уместная на университетской кафедре поэтики. Однако рудименты первоначального замысла все же заметны в рассуждениях о консонансе и диссонансе, о тональности и атональности¹⁷, поразительно соседствующих с далекими от всякой школьной науки афоризмами Стравинского о собственном творчестве (по-видимому, все же можно приписать их именно ему): «сочинять для меня — это упорядочивать определенное количество звуков по отношению к определенным взаимосвязям интервалов» (*СтМ*, 30); «я не атонален, но антитонален» (*Там же*, 31). Афоризмы могли возникнуть в беседах соавторов; во всяком случае, они звучат скорее как устное, а не как письменное слово.

Возможно, что в результате устной импровизации *появился* и полностью отсутствующий в конспекте Стравинского фрагмент о мелодии, с его шокирующим предпочтением Беллини Бетховену (*СтМ*, 31). Как и в случае с тональностью, здесь ощущается стремление придать индивидуальную остроту обсуждению традиционных учебных предметов.

В заголовке третьей лекции — «Ремесло музыки», или, скорее, «О музыкальной композиции» — Стравинский сразу обозначает одну из важнейших ее тем: противопоставление возвышенного духом художника, артиста умело действующему ремесленнику. Здесь вновь встречается ссылка на интервью с Морé, откуда Ролан-Манюэль заимствует эпизод, начинающийся цитатой из Евангелия: «Дух дышит, где хочет» (*СтрПубл*, 135). Дальнейшее изложение довольно развернутой лекции полностью опирается на краткий

¹⁷ К тому же они не без погрешностей; некоторые отмечены в статье Циммермана.

конспект Стравинского, намечающий такие существенные для него идеи, как значение изобретения в композиции, сочинение как делание, роль вдохновения, культура как традиция, художественный вкус, порядок, свобода и необходимость. «Искусство тем свободнее, чем более оно ограничено, более законченно, канонично, догматично» (*SelCorr II, 513*) — эту ключевую фразу мы находим почти в неизменном виде в конце лекции: «Чем больше искусство контролируется, лимитируется, обрабатывается, тем оно свободнее» (*СтМ, 40*). Однако что касается конкретных имен и примеров, то в конспекте отмечен лишь Вагнер: мишень Стравинского со времен *Хроники*, в *Поэтике* он превращен в настоящую *bête poïge* (ненавистное существо; *франц.*). В конспекте не упомянуты ни *Мавра* в связи с традициями Глинки и Даргомыжского, ни французская опера, ни ранний Верди, противопоставленный Верди позднему — темы, занимающие довольно значительное место в окончательном тексте главы.

Далее следует четвертая лекция — «Музыкальная типология»: «то, что установлено исторически», как поясняет в скобках Стравинский. Эта глава, как и предыдущая, намечена в главных своих моментах довольно основательно. К обсуждению предлагаются проблемы стиля, исторической непрерывности и прерывности, роль причинности и случайности (чуда): «Гайдн — Моцарт общего происхождения, но каждый из них обладает своим собственным чудом: феномен одновременно детерминирован и индетерминирован» (*SelCorr II, 514*). Все это подробно развивается в лекции, как и предшествующие, проникнутой полемикой с традиционной системой представлений. Например, понятия классицизма и романтизма Стравинский относит к «произвольным классификациям», но в особенности он ополчается против «религии прогресса», породившей «неудачное слово “модернизм”». И вновь возникает тема первой лекции: «Я не модернист. Меня всегда принимали не за того, кто я есть на самом деле. Я не революционер, но и не консерватор» (*SelCorr II, 514*)¹⁸.

В конспекте к четвертой лекции попадают имена композиторов. В качестве «негативного примера иллюстративности» в музыке упомянута «Домашняя симфония» Р.Штрауса, «эпигона Вагнера», как позитивные случаи — бетховенская «Пасторальная» симфония и сцена бури в «Риголетто». Интересно, что в окончательном тексте книги мы встречаем наряду с традиционными нападками на Вагнера (еще одна жертва здесь — Берлиоз) лишь этот последний пример из Верди. Возможно, Ролан-Манюэль убедил Стравинского, что «Пасторальная» симфония в качестве «музыкальной картины» не так уж далека от Вагнера; что до Р.Штрауса, то его исчезновение связано, скорее всего, с последовательно выдерживаемым в книге принципом — *aut bene, aut nihil*, но не о мертвых, а как раз о живых коллегах-композиторах. Даже Хиндемит, к музыке которого Стравинский относился по меньшей мере прохладно, назван «значительным композитором» (*Poétique, 56*).

Конспект пятой лекции, первоначально озаглавленной просто «русская музыка», начат Стравинским по-русски: «Почему я вдруг заговорил именно о русской музыке. Не потому, что я русский или что я ее особенно ценю по сравнению с другими музыками. Так же не думайте, что я враждебен к проявлению национального начала, разумеется, поскольку такое проявление бессознательно» (*Архив, № 53/0413*). Далее по-французски:

¹⁸ К этому месту Крафт делает примечание: «Ролан-Манюэль написал здесь “Пульчинелла”, но Стравинский вычеркнул это». Однако в окончательном тексте *Пульчинелла* упоминается, и именно после цитированной фразы (*СтМ, 45*). Здесь же встречается последнее в *Поэтике* заимствование из интервью с Морé — цитата из «Антигоны» Софокла (*СтрПубл, 135–136*).

«Я не претендую быть гражданином мира, как воображали себя русские революционеры XIX века.

Фольклор и музыкальные культуры. Plainchant [очевидно, знаменное пение], духовная и светская музыка. Итальянизмы, германизмы и ориентализмы русской музыки XIX века. Непрерывность русской культуры. Две России, Россия революционная и Россия консервативная, — два беспорядка, которые трагически столкнулись перед первой мировой войной: Глинка, Чайковский = порядок, Скрябин = беспорядок (религиозный, политический, идеологический, психологический и музыкальный)¹⁹. Мусоргский между двумя. Россия²⁰ как третий Рим, очень верное²¹ описание Розанова: «Русь слиняла в два дня. Самое большее — в три».

Новый советский фольклоризм: украинский, грузинский, армянский, азербайджанский и деградация ценностей» (*SelCorr II, 514–515*).

Последняя фраза конспекта и выросла в упоминавшийся выше довольно обширный текст, написанный Сувчинским. Намеченный композитором исторический обзор тоже был реализован, но в сокращенном виде. Глинка, кучкисты («Пятерка»); беляевский кружок; наряду с «итальянизмами» и «германизмами» — «галлицизмы», в связи с Чайковским; влияние фольклора и его интерпретация — все это упомянуто довольно бегло, лишь как вступление к основной части лекции (Сувчинский предполагал эту часть «последней», как видно из его начальной фразы). В результате пятая лекция оказалась самой пространной и едва ли не центральной во всей *Музыкальной поэтике*.

Сувчинский до 1919 года жил в России; воспоминания первых послереволюционных лет, соединившиеся с новой информацией, позволили ему создать весьма выразительную картину, настолько диссонировавшую с тогдашними либеральными представлениями, что из первого французского издания глава была изъята²².

Тема шестой лекции «Об исполнении» может показаться частной на фоне предшествующих крупных феноменологических и исторических проблем. Но совершенно ясно, что Стравинский не мог без нее обойтись: интерпретация музыки оставалась для него вечно актуальной темой.

Конспект предполагает известную систематичность в изложении темы: сначала речь идет о специфике музыки, в отличие от других искусств нуждающейся в посреднике

¹⁹ Примечание Крафта: «Ролан-Манюэль развивает диалектику порядка и беспорядка, но, в отличие от Стравинского, не заходит столь далеко, чтобы ссылаться на Скрябина как на воплощение этого беспорядка» (*SelCorr II, 515*). Утверждение не соответствует действительности, поскольку в *Poétique* мы читаем буквально следующее: «Но как раз тогда, когда можно было бы поверить в скорое наступление диктатуры консерватизма, в русскую мысль прокрался беспорядок, начало которого было обозначено успехом теософии. Беспорядок идеологический, психологический и социологический, который с бесстыдной развязностью овладел музыкой. Ибо, в конце концов, можно ли связать с какой-нибудь традицией такого музыканта, как Скрябин? Откуда он? И кто его предки?» (*Poétique, 66*). Совпадение с текстом конспекта совершенно очевидно.

²⁰ Перед «Россия» Крафт добавил в скобках «сегодняшняя», что явно расходится с намерением Стравинского, определенно имевшего в виду Россию до 1917 года, о чем свидетельствует и окончательный текст: «И действительно, невозможно объяснить эту атрофию русского государства, тогда как оно, опираясь на вековые традиции, стремилось, в сущности, воплотить идею Третьего Рима» (*Poétique, 69*; далее следует цитата из В.В. Розанова).

²¹ Аналогичный случай: перед «очень верное» Крафт зачем-то добавляет «включая».

²² История, до странности напоминающая инцидент с романом Вл. Набокова «Дар», откуда, как известно, в первой публикации была исключена глава о Чернышевском. Кстати, в Германии *Хроника* вплоть до 1958 года издавалась без антивагнеровских эпизодов.

между творцом и публикой: «Музыка существует, пока она исполняется, и существует, когда исполняется вновь» (*SelCorr II, 515*). Затем Стравинский устанавливает различие исполнения и интерпретации и далее останавливается на проблеме публики, ее пассивности или активности по отношению к произведению. В целом лекция развивает и порой текстуально повторяет сказанное несколько ранее в *Хронике* (на которую в окончательном тексте есть ссылка). Выпады против дирижерской профессии, исходящие от дирижера Стравинского, кажутся парадоксом. Не надо забывать, однако, что композиторов-дирижеров он всегда выделял в особый класс.

Эпилог в конспекте предельно краток: «Истинное значение музыки. Подобно всем творческим способностям человека, музыка есть поиск единства, объединения, союза с человеческим бытием и с Бытием; монизм, Творец». Очевидно, что Стравинский хотел здесь неких философских обобщений, но в окончательном тексте мы находим лишь повторение и суммирование ранее высказанных мыслей: о пользе самоограничения, о единстве, скрытом в многообразии. И лишь в двух последних абзацах — слегка распространенное изложение намеченной в конспекте идеи «музыкального всеединства», как можно было бы, несколько вольно, ее истолковать.

Анализ текстов *Музыкальной поэтики* и *Хроники моей жизни*, предпринятый выше в ограниченном объеме (в полном он вряд ли возможен из-за недостатка документальных материалов), может склонить к пессимистическому выводу о невозможности считать литературные труды Стравинского духовной собственностью композитора. По-видимому, к подобному заключению приходит в связи с *Поэтикой* Х.В.Циммерман: «Строго говоря, лишь их [заметки Стравинского] можно в будущем цитировать под именем Стравинского» (*Zimmermann, 25*)²³. Исследователь вполне обоснованно связывает феномен подобного сотрудничества с духом «фельетонистической эпохи», пользуясь известным определением Германа Гессе — или, говоря языком более современным, с культом «звезд», будь то художник, политик, актер или поп-идол. Трудно ведь назвать знаменитость, которая рано или поздно не выпустила бы книгу мемуаров или, в крайнем случае, коллекцию интервью. Подавляющее большинство таких опусов создают «теневые авторы», «писатели-призраки», имена которых, как и в случае Стравинского, далеко не всегда предаются гласности.

Однако полностью относить *Поэтику* и *Хронику* к данной жанровой категории вряд ли справедливо. У книг Стравинского совершенно другой тон. Даже самые острые полемические высказывания звучат сдержанно и светски элегантно; полностью исключен малейший оттенок саморекламы: упоминая в *Поэтике* свои сочинения, Стравинский каждый раз приносит извинения — не потому, что его скромность носит столь гипертрофированный характер, а потому, что этого требует приличие — вещь полностью утраченная во многих позднейших образчиках подобных изданий. Как многие художники, Стравинский был эгоцентричен, но в высшей степени требователен к себе и к своему творчеству.

Но все же: далеко не все коллеги Стравинского, если принимать в расчет только композиторов, шли на такое сотрудничество. Шёнберг, антипод Стравинского и в этом,

²³ В строгом смысле слова считать полностью принадлежащими Стравинскому можно лишь отдельные группы документов. В их число не попадут не только *Хроника* и *Поэтика*, но и книги *Диалогов*, и большинство интервью. Безусловно аутентичны русские письма Стравинского — французские и английские иногда писались секретарями, дневниковые записи, а также многие устные выступления.

как известно, сам писал свои книги и статьи, в том числе составившие сборник «Стиль и идея». Циммерман справедливо указывает на специфику творческой природы Стравинского (впрочем, в данной связи достаточно очевидную), особенно полно раскрывшуюся в неоклассицистский период, когда были созданы обе книги, — специфику диалогической природы творчества, склонявшую композитора к постоянному взаимобмену с разнообразными явлениями окружающего мира. Экстравертность природы облегчала рождение идей в беседе, стимулировавшей духовную деятельность, так же как соприкосновение с чужим творчеством, с унаследованным жанром и традицией активизировало собственную композиторскую работу. Неслучайно почти все друзья и знакомые Стравинского вспоминают блеск его беседы²⁴ и неслучайно, несмотря на многократные угрозы отказаться от интервью, он так и не прекратил давать их, пока не воспрепятствовало плохое самочувствие.

Итак, примирившись под напором документальных свидетельств с мыслью о далеко не полной аутентичности и *Хроники*, и *Поэтики*, не стоит все же эту аутентичность преуменьшать. В пользу принадлежности Стравинскому если не слов, то мыслей свидетельствует довольно существенный факт: совпадение практически всех основных идей и многих деталей изложения, которое обнаруживается между книгами и хронологически предшествующими им интервью (современные и более поздние в расчет не принимаются, так как в них Стравинский нередко повторял и даже прямо цитировал уже написанное). Таких совпадений много, поэтому укажем лишь наиболее характерные, для удобства сгруппировав их по тематическому признаку.

1. Круг композиторов, упоминаемых Стравинским в книгах и интервью, один и тот же, сходны и характеристики, которыми сопровождается их появление в устных и письменных высказываниях. Как показывают интервью, антивагнерианство Стравинского (повидимому, отчасти выросшее из антигерманских настроений военных лет) существовало уже в 1921 году (*СмпПубл*, 32–33, 42). Тональность этих высказываний та же, что и в книгах, хотя в интервью они, естественно, более кратки и, что примечательно, сосредоточены главным образом на конкретных композиторских проблемах — соотношении слова и музыки, театре как «прибежище и препятствии», особенностях оркестра. Кроме того, Стравинский упоминает Бетховена (большей частью индифферентно либо критически). Общим недостатком немецкой музыки он считает излишнюю философичность: «Бетховенские сочинения никогда не являются чисто музыкальными в своей основе; его форма, созданная под влиянием философских концепций Гегеля, всегда диалектична. Вагнер совершает тот же грех, подпадая под влияние Шопенгауэра. То же можно сказать и о других немцах» (с. 35). Далее он говорит о преклонении перед Моцартом, Шубертом и Вебером: (австрийскую традицию Стравинский в это время дифференцирует от немецкой), у последнего он восхищается «возможностями инструментовки, открываемыми его оркестром» (с. 82). Текстуально близко к *Поэтике* неодобрительное мнение о позднем Верди, в пользу его ранних опер (*Там же*). Полностью совпадают по смыслу, а иногда и по форме высказывания о русской музыке: «Произведения “Могучей кучки” мне абсолютно чужды...» (*Там же*); «Я чувствую себя намного ближе к традициям, созданным Глинкой,

²⁴ Крафт приводит свидетельство Олдоса Хаксли, опубликованное в 1953 году: «Беседа Стравинского пленяет: от эстетики и проблемы экспрессии к конкретным примерам; приятно кислый звук *flûte à bec* [блокфлейта, прямая флейта с наконечником], затем литература, Толстой (не очень восхищается), Достоевский (очень), к Розанову и Шестову, от Жида о Шопене к плохому музыкальному вкусу Марселя Пруста...» (*SPD*, 342).

Даргомыжским и Чайковским» (*СтрПубл*, 38); «Чайковский, с его тургеневским барством, лучше продолжает линию Глинки, чем “Кучка”. Ведь и Глинка был тоже “тургеневский барин»» (с. 75). «Скрябин вовсе даже не музыкант. Это — декадентский период жизни русского искусства» (с. 74). И, наконец, как и в книгах, весьма заметен франкофильский оттенок вкусов Стравинского, правда, несколько ретроспективный (восхищение кончается, в основном, на Дебюсси): «С моей точки зрения, Франция обладает гениальным ощущением звука, звучности. <...> Я люблю Гуно и Бизе, считаю их духовными братьями, необычайно изобретательными в области звучания. Здесь мы видим подлинное цветущее искусство. <...> Я очень высоко ценю также и Дебюсси. . . Если бы звучания Дебюсси можно было обратить в краски, то его сочинения заняли бы в Лувре самое почетное место» (с. 69). Типичная для *Хроники* и *Поэтики* дипломатичность высказываний заметна и в интервью. Один пример: в Праге (ноябрь 1924) Стравинский скептически отзывается о новой немецкой музыке («Житие Марии» Хиндемита), оговаривая, впрочем, свое малое с ней знакомство (с. 49); в Берлине же, в декабре того же года, он упоминает «великолепное трио Хиндемита» и утверждает, если верить интервьюеру, буквально следующее: «Я очень интересуюсь современными тенденциями в молодой немецкой музыке и слежу за всем, что в этой области происходит» (с. 53).

2. То, что говорит Стравинский о собственной музыке, о своей эволюции и нынешних воззрениях, также могло бы встретиться и в *Поэтике* и в *Хронике*. Та же осознанная сосредоточенность на настоящем: «Утверждают, что я футурист. Я оспариваю это. Я — человек, который интенсивно идет в ногу со временем» (с. 51); «Я не футурист и [не] пессимист. Я реально чувствую сегодняшний день и имею совершенно определенное ощущение действительности» (с. 53)²⁵. Равным образом Стравинский отрешивается и от модернизма, как и в *Поэтике*, считая подозрительным сам термин: «Я не модернист и не претендую на создание музыки будущего, равно как и не пытаюсь копировать музыку прошлого. <...> Модернизм же для меня слишком претенциозен. C'est un mot compromisé [это скомпрометированное слово; франц.]» (с. 54). То, что делает Стравинский, по его мнению, — «чистая музыка», ясная и строгая: непонятной она может показаться только из-за плохого исполнения (*Там же*)²⁶. Под знаком «чистой музыки» переосмысливается и прошлый опыт. Так, говоря о *Жар-птице* и *Петрушке* как прежде всего о музыкальных произведениях, Стравинский подчеркивает, что и в них «содержание нужно впитывать параллельно со зрительными впечатлениями, но совершенно независимо от них, словно в каком-нибудь идеальном кинематографе» (с. 44). И вновь — буквальное предвосхищение *Поэтики*, на сей раз в темпераментном протесте против слова «атональность» (с. 91), или в «преодолении романтизма» (с. 63) — мысль, которая позднее примет форму афоризма Андре Жиде: «Классическое произведение прекрасно лишь благодаря своему укрощенному романтизму» (*Poétique*, 54).

3. Как и в книгах, то, что говорит Стравинский о своей музыке в интервью, легко переходит в обсуждение общих эстетических проблем. Сама творческая способность не поддается рациональному истолкованию: «Творчество художника в своем постоянном движении к намеченному идеалу стихийно и непредсказуемо» (*СтрПубл*, 43). «Деятельность композитора трудно объяснить словами. Искусство в значительной степени

²⁵ Обращает на себя внимание слово «пессимизм», принадлежащее мирискусническому лексикону, — пессимистом называл себя Бенуа (интервью велось по-русски).

²⁶ Невольно вспоминается афоризм Шёнберга: «Моя музыка не современна, просто ее плохо исполняют».

относится к области интуиции» (*СтрПубл*, 88). Позднее Стравинский уточнит эту мысль, говоря о божественной сверхличной природе творческого дара, который его обладатель обязан развивать: это его долг перед Творцом — стать творцом самому — правда, Стравинский предпочитает называться архитектором и изобретателем музыки (с. 68; дословное совпадение с *Поэтикой* отмечено комментатором). Продукт творчества должен подчиняться закону порядка и дисциплины, избегая произвола индивидуальности, которую Стравинский противопоставляет личности — «почти божественному понятию» (с. 98). Теологический и «даже схоластический» характер подобных рассуждений интервьюер констатирует с некоторым недоумением. Однако Стравинский спокойно с ним соглашается. Отсюда — один шаг до идеала средневекового художника, более ремесленника, нежели артиста, — идеала, позже сформулированного в *Поэтике*.

Знаменитая мысль *Хроники* о неспособности музыки выражать нечто внеположное ей также исподволь вырисовывается в беседах Стравинского. В 1925 году он формулирует ее с обескураживающей наглядностью: «Предположим, вы вышли из дома и чуть-чуть не попали под троллейбус. У вас возникло бы при этом какое-то чувство? — Надеюсь, что да, г-н Стравинский. — И у меня тоже. Но если бы я вышел и чуть-чуть не попал бы под троллейбус, я не бросился бы немедленно к нотной бумаге и не стал бы пытаться сделать что-то из чувства, которое только что испытал» (*СтрПубл*, 62).

Процесс сочинения связан в первую очередь с оценкой возможностей материала: «Меня больше всего интересует конструкция. Мне доставляет удовольствие наблюдать за тем, как много моего материала я могу выстроить. Я хочу видеть, что происходит...» (с. 63). Наконец, то, что появляется в результате акта творчества, есть самостоятельная объективная сущность: «Мой Октет — это музыкальный объект. Он имеет свою форму, и она подвержена влиянию того музыкального материала, который лег в основу сочинения. Разница в выборе материала определяет и разницу форм. Сделанная из мрамора, она будет отличаться от формы, сделанной из дерева» (с. 39). И далее: «Подобно всем другим объектам он [Октет] имеет “вес” и занимает место в пространстве, подобно же другим объектам он неизбежно теряет часть своего веса и места в пространстве во времени и из-за времени» (с. 40). То есть «вещность» музыкальной композиции носит все же ограниченный характер по причине ее временной природы — музыкальное произведение существует лишь пока оно звучит. Эта мысль откроет затем главу «О музыкальном исполнении» в *Поэтике*. Примечательно, что в цитированном интервью Стравинский тоже приходит к проблеме исполнения, прямо предвосхищая соответствующие пассажи и *Хроники* и *Поэтики*: «Интерпретировать произведение — значит создавать его портрет; мне же необходимо исполнение сочинения как такового, а не портрет» (с. 40).

Проблема исполнения всплывает, как уже отмечалось, в высказываниях Стравинского самых разных времен. Есть также любимые частности, сравнения и цитаты. Так, рассказ Поля Валери о беседе Малларме и Дега («Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов») кочует из *Хроники* в *Поэтику*, а оттуда в статью о Пушкине. Впрочем, кто был инициатором ее появления, сказать трудно — если не Стравинский, то, скорее всего, Нувель.

Что же можно сказать о художественной философии Стравинского в целом, отвлекшись от хитросплетений проблемы аутентичности? Ведь, в конце концов, если композитор и не написал собственноручно тексты *Хроники* и затем *Поэтики*, он их авторизовал, следовательно — принял и согласился с ними. И нельзя отрицать, что в историю музыки

XX столетия Стравинский вошел не только как композитор, но и как автор своеобразной и в своем роде законченной и цельной эстетической системы²⁷.

Сущность ее составляет комплекс рационалистических идей в области творческого процесса и его результата, настолько твердо и бескомпромиссно выраженных, что можно говорить о рационалистической реакции на господствовавшие ранее романтические представления, в той или иной степени проникнутые духом иррационализма. Но одну, причем немаловажную романтическую идею Стравинский наследует: речь идет о божественной природе творческого дара, неподвластной рациональному истолкованию. «Дух веет, где хочет» — неслучайно эта евангельская фраза цитирована в начале главы «О музыкальной композиции». «В чистом виде музыка является свободной спекуляцией, — продолжает Стравинский. — Сам творение, я не могу не желать творить» (*Poétique*, 34–35). Высшая природа творческого дара не позволяет истолковать его в духе фрейдизма или иной материалистической концепции. Однако — и здесь начинаются расхождения с романтизмом — божественную природу имеет лишь форма творческой способности, но не ее содержание. У художника нет никаких особых преимуществ, чтобы объявлять себя боговдохновенным пророком и духовным учителем. Его задача — «профессионально работать», разумно распорядившись дарованным ему свыше, не полагаясь на вдохновение, вещь существенную, но не первичную и не решающую в творческом процессе. «Наделенный Богом музыкальными способностями, я знаю, что должен платить ему хорошую плату за их использование» (*СтрПубл*, 123).

Возникающее при этом «единение материального и духовного» (*СтрПубл*, 125) заставляет внимательнее отнестись к упоминанию в *Поэтике* имени философа и теолога Жака Маритена, одного из столпов неотомизма. Известно, что Стравинского с 1926 года связывали с ним дружеские отношения — отчасти через посредство Артура Лурье, испытывавшего сильное влияние Маритена и предлагавшего в своих статьях неотомистские интерпретации произведений Стравинского. Совпадает не только идеал смиренного средневекового ремесленника, но и приводимые в *Поэтике* цитаты из дю Белле, Бодлера, Монтеня и Пуссена, очевидно, позаимствованные из труда Маритена «Искусство и схоластика»²⁸. Именно для философии Фомы Аквинского, модернизированной неотомизмом, характерно четкое разделение области веры и области разума, причем отнюдь не в ущерб последнему, поскольку каждая сфера самостоятельна и самодовлеюща. Духовное столь же реально, сколь и материальное, но занимает более высокую ступень в иерархии ценностей. Хотя разуму не дано проникнуть в область сверхъестественного, в своих пределах он полный господин, направляющий человеческую волю и способствующий утверждению высших истин (знаменитое «философия — служанка богословия»). Мир устроен согласно божественным законам: «Бог есть первопричина всех вещей как их образец. <...> Самый порядок, существующий в вещах, которые так сотворены Богом, обнаруживает единство мироздания... Каждая вещь соотнесена с другими» (*Фома Аквинский*, 838–839). Представление об универсальном порядке, который человек должен постичь и которому он должен подчиниться, становится для Стравинского лейтмотивным. Вполне

²⁷ Тем не менее, литературным опусам Стравинского уделено не слишком много внимания в музыковедческих исследованиях. На русском языке этой теме посвящена обширная глава в книге Н. Шахназаровой (*Шахназарова*, 18–32).

²⁸ На связи Стравинского и Маритена указывает Н. Шахназарова (*Шахназарова*, 41–49). Параллели между *Poétique musicale* и «*Art et Scolastique*» прослежены также Л. Андриессеном и Э. Шёнбергером (*Andriessen and Schönberger*, 95).

возможно, что оно было непосредственно воспринято от Маритена. В этой связи довольно пикантно звучит пассаж в конце главы «Музыкальная типология», где Стравинский язвит по поводу «помпьеристов авангарда»: «Они вспоминают по каждому поводу комплексы психоанализа и доходят до того, что скрепя сердце — но снобизм обязывает — предаются великому святому Фоме Аквинскому...» (*Poétique*, 61). Какие интеллектуальные турниры и светские столкновения скрываются за этой фразой?

Универсальный порядок для Стравинского не абстрактен и не безличен. Композитор склонен видеть в нем музыкальный смысл; следуя древним космологическим представлениям, он приписывает мирозданию свойства звучащей гармонии. Правда, в *Поэтике* и тем более в *Хронике* эти мысли остались нереализованными. Но вот, например, дневниковая запись более позднего времени, явно развивающая идеи обеих книг (датирована маем 1946 года): «Музыка — осмысленность, организованность, дающая строй помыслов и душу. Без музыки мы в хаосе. Она — гигиена духу. Сотворение мира, по-видимому, происходило под музыку. ЛОГОС» (*Архив*, № 39/1138). Последнее слово написано на отдельной строчке, большими буквами по-гречески — типичное для Стравинского подчеркивание формы слова, если не фонетики, то графики. Платоновский Логос (возможно, с русским «акцентом») соединяется здесь с пифагорейством и, по-видимому, с Николаем Кузанским, которым, согласно Крафту, Стравинский был весьма увлечен. «Бог пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией... <...> При помощи музыки он придал вещам такие пропорции, чтобы в земле было столько земли, сколько воды в воде, сколько воздуха в воздухе и огня в огне» (*Николай Кузанский*, 68). Музыка уравнивает мировые стихии — эта мысль могла понравиться Стравинскому.

Итак, долг творить — обязанность художника перед Творцом, оправдание существования. Его миссия не только эстетическая, но и этическая, художник должен быть верен себе, то есть своему дару: «Лично я имею только одно моральное обязательство: проявить величайшую, наиболее возможную в этом случае честность по отношению к тем задачам, которые я перед собой ставлю, хотя сам характер этих задач от меня не зависит.

Эта задача возлагает на меня долг честности и искренности в работе. В этой единственной сфере я чувствую перед собой ответственность» (*СтрПубл*, 123). Этический долг препятствует преувеличению субъективного самовыражения; следовательно, чисто эстетическая по своей природе антиромантическая реакция получает дополнительное и важное обоснование. Но не следует думать, что моральное начало приобретает благодаря этому власть над художественным, будучи внеположным ему. Как видно из цитированного интервью, а также из других аналогичных высказываний Стравинского, этическое есть высшая ступень эстетического, которой художник может достичь лишь предельно честным выполнением своей профессиональной задачи. Поэтому в соотношении двух этих начал у Стравинского не ощущается напряженности, столь частой у русских художников (ярчайшим примером может служить Лев Толстой): здесь он тоже истинный наследник «кларисской» линии Серебряного века.

Основу для решения художественных задач составляют понятия порядка, дисциплины, самоограничения и даже догмы. Здесь для Стравинского главное — структурирование элементов и их иерархическое упорядочивание. Мотив порядка хорошо слышен в рассуждениях Стравинского по поводу музыкальных «частей речи» (глава «О музыкальном феномене»). Так, он подчеркивает функциональную дифференциацию метра и ритма, хотя и опирается на общепринятые в теории музыки представления. Более оригиналь-

на идея звуковысотных полусюв, акцентирующая мелодическую, модальную природу музыки Стравинского. Здесь также властвует порядок иерархии, подразумевающая сублинацию тонов на новой, отличной от классической функциональности основе. Вероятно, именно «зачарованность» идеей порядка привела к появлению странной фразы, которую Циммерман назвал «бесмысленной» (*Zimmermann*, 22): «Настройка каюого-нибудь инструмента, например фортепиано, требует приведения в порядок в хроматической последовательности всей звуковой шкалы, доступной этому инструменту. Эта настройка вынуждает нас констатировать, что все эти звуки стремятся к одному центру — к ля камертона» (*СтМ*, 30). Разумеется, последнее утверждение не соответствует истине, однако можно понять преувеличение, допущенное здесь Стравинским: он явно имел в виду соотношенность звуков темперированной системы с исходным при настройке тоном ля, то есть опять-таки упорядоченность звукового материала.

Аналогичным образом в определении мелодии как «пения мелоса» Стравинский истолковывает мелос как «член, часть фразы» (хотя точное значение слова — «напев») — очевидно для того, чтобы вывести важное для себя определение мелодии, тоже отнюдь не школьное: «Мелодия является <...> музыкальным пением ритмизованной фразы — я понимаю слово ритмизованный в общем смысле, а не в чисто музыкальном» (*СтМ*, 31). Опять-таки: подчеркнута идея артикуляции, расчлененности как проявления порядка.

Слово «порядок», «ordre» — одно из популярных в современной Стравинскому французской эссеистике, посвященной проблемам искусства. В этой связи нелишне будет упомянуть работу Жана Кокто «Призыв к порядку» («Le gappel à l'ordre», 1926). Но настоящим лейтмотивом становится идея порядка у Поля Валери, чье влияние на *Поэтику* уже отмечалось исследователями. Впрочем, первым это заметил сам Валери — Крафт приводит отрывок из его письма Андре Жиду, отправленного в сентябре 1939 года: «Стравинский читал нам свой будущий «Курс музыкальной поэтики» (он тоже!), который содержит аналогии с моим — нечто весьма любопытное» (*SelCorr II*, 511). Валери имеет в виду собственный курс поэтики стихосложения, читанный им в Коллеж де Франс в течение зимнего семестра 1937/38 года (впоследствии на его основе возникла книга «Введение в поэтику»). Очевидно, справедливо предположение, высказанное В.Бурде, что Ролан-Манюэль был хорошо знаком с этими лекциями (*Zimmermann*, 20). Но не исключено, что с ними был знаком и Стравинский, поскольку отголоски общих идей и даже некоторых частных из работ Валери различимы и в конспекте *Поэтики* и в интервью.

Порядок как сущность искусства, как знак Аполлона не раз декларируется и анализируется в работах Валери. Порядок материализован в правилах, в законах композиции: «... мы не можем сделать произведение разумным и строить его в определенном порядке иначе, как пользуясь известным количеством условностей» (*Валери*, 441). Условности наследуются, отсюда — значение традиции, акцентированное Валери: «Плоха та форма, которую мы порываемся изменить и изменяем произвольно; хороша — та, которую мы воссоздаем и наследуем, безнадежно пытаясь ее улучшить. Форма по своей природе связана с повторением. Следовательно, культ новизны противоположен заботе о форме» (с. 148).

Очевидно сходство идей *Поэтики* с подобными эпизодами из эссе Валери, созданных, кстати, большей частью задолго до книг Стравинского, в 20-е годы. Сравнения могли бы оказаться весьма пространными — обратим внимание еще на некоторые аналогии.

Противопоставление естественной звуковой среды и музыкальных звуков, открывающее главу «О музыкальном феномене» — одно из важнейших и для эстетики Валери:

«Мир музыки по-своему уникален: это мир звуков, выделенных из массы шумов и резко от них отличных, которые одновременно систематизированы и размечены. <...> Мир звуков четко очерчен и организован, мысль композитора движется как бы в недрах единственной системы возможностей: музыкальное состояние задано ей» (Валери, 128). В этом, согласно Валери, великое преимущество музыки перед поэзией, вынужденной делить свой материал с обыденной жизнью. «Счастлив композитор!» — восклицает Валери, обосновывая свою идею «чистой поэзии», столь близкой по духу онтологической музыкальной ценности Стравинского. У Валери мы тоже встречаем антипатию к «выражению чувств» в искусстве: «“Поверить бумаге печаль свою”. Странная идея. Источник множества книг, в том числе всех наихудших» (с. 187). И совершенной цитатой из будущей *Музыкальной поэтики* звучит замечание: «Невозможно мыслить — всерьез — с помощью терминов: “классицизм”, “романтизм”, “гуманизм”, “реализм”... Бытылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду» (с. 183).

По-видимому, сильно повлияли на Стравинского и мысли Валери о соотношении слова и музыки. Например, в следующем замечании композитор мог услышать созвучие со своей идеей «фонематической музыки»: «Пение <...> равнодушно к словам, ибо зиждется исключительно на слогах» (с. 388). То, что говорит Валери по поводу балета «Амфион», созданного Онеггером на его либретто и поставленного Идой Рубинштейн в 1931 году, можно вполне отнести и к *Персефоне*, и к *Царю Эдипу*: «По существу, это воскрешение литургической условности. <...> В частности, действие может быть размеренным, полностью замкнутым и ритмичным. Оно происходит в обособленном мире, где слово с необходимостью становится мелодией. (Ошибочность оперы в том, что она сочетает мелодию с реализмом действия.)» (с. 573). Оставленная Ролан-Манюэлем без последствия фраза Стравинского о корнях музыки в «магии, заклинаниях» прямо перекликается с мнением Валери о связи поэтической формы с «практикой заклинаний», где предпочтение отдается звучанию перед смыслом: «...никто и не думал, что их сила зависит от их смысловой наполненности» (с. 426)²⁹.

У Валери Стравинский мог найти опору и своей практике неоклассических вариаций на стиль — «Нет ничего более личностного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать. Лев состоит из переваренной баранины» (с. 135), — и своей тяге к классической устойчивости в противовес «модернизму»: «Сущность классицизма состоит в том, чтобы прийти после. Порядок предлагает некий беспорядок, который им устранен» (с. 102). «Есть нечто более ценное, чем оригинальность: это универсальность» (с. 164).

Можно предположить, что ощущение глубокого родства *Музыкальной поэтики* и эссеистики Валери оказалось, как это ни парадоксально, важным стимулом для Стравинского в его желании ознакомить Валери с текстом будущих лекций. Это была, так сказать, проверка первоисточником. Позднее Стравинский благодарно вспоминал большую духовную и моральную поддержку, оказанную ему Валери, который, сделав некоторые замечания относительно словоупотребления, безоговорочно одобрил книгу в целом. Нетрудно заметить и известное сходство самой манеры изложения *Музыкальной поэтики* со стилем Валери, эталонным для французского интеллектуализма того времени — с его афористической отточенностью формулировок, блеском парадокса, остроумием и

²⁹ Из частных аналогий можно указать заимствование в *Поэтике* анекдота «Как можно быть персом?», восходящего к Монтеस्कье (Валери, 496 и *Poétique*, 34).

эlegantностью. И, вероятно, мы не ошибемся, если выделим именно традицию Валери как самую главную для эссеистики Стравинского, по крайней мере, для *Музыкальной поэтики*.

Но интересно здесь и другое. Сам Валери, и как поэт, и как мыслитель, был детищем французского символизма, со временем отошедшим от него, «преодолевшим символизм» подобно русским акмеистам. То есть аналогичные стилистические события свершались и на русской почве, влияние которой на Стравинского, как уже отмечалось, продолжалось и в парижские годы. «Прекрасная ясность» Михаила Кузмина, упоминавшаяся в связи с *Хроникой моей жизни*, вспоминается и при чтении *Поэтики*. Так, в своих представлениях об эволюции искусства, где чередуются периоды хаоса и ясности (глава «Музыкальная типология») Стравинский очень близок Кузмину, вплоть до привлечения образа бодлеровских «маяков», любимого многими художниками того времени: «Оглядываясь, мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят, словно маяки, ведущие к одной цели, и напор разрушительного прибора придает только новую глянцевитость вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть» (*Кузмин 1910, 5*). Как в музыке, так и в слове Стравинский осуществляет миссию культурно-исторического синтеза, замыкая на данном историческом этапе цепь русско-французских духовных связей и поднимая их на новую ступень.

Литературная деятельность Стравинского наиболее интенсивного периода 30-х годов глубоко родственна его композиторской работе. Как и неоклассический стиль, эстетика Стравинского тяготеет к универсализму, вбирая в себя опыт разнообразных проявлений «чистого искусства» и суммируя довольно широкий круг влияний. Более того, сама множественность истоков *Хроники* и *Поэтики*, и даже проблематичность их авторства косвенным путем укрепляют этот суммирующий, универсальный характер воззрений Стравинского.

Литературная деятельность Стравинского, как известно, продолжилась и в третий, «американский» период его жизни и творчества. Ее плодами стали новые многочисленные интервью и несколько книг диалогов с Робертом Крафтом, многолетним сотрудником и помощником Стравинского, «авторизованным» интерпретатором его сочинений. Крафт, безусловно, нашел удачный способ «добывания» мемуарных свидетельств, авторских комментариев и эстетических формул. Долгое общение с композитором, осведомленность в его делах и привычках, в деталях биографии, которая разворачивалась на его глазах начиная с 1948 года, наконец, огромный интерес к личности и творчеству Стравинского — все это бесспорные преимущества Крафта, которые он сумел плодотворно использовать. Действительно, *Диалоги* производят сильное впечатление содержательностью, лаконизмом и выпуклостью характеристик, остротой мысли, да и просто огромным разнообразием затронутых в них тем. Обосновывая появление *Диалогов*, Стравинский говорил о желании «высказываться на разные темы, переходя от одной к другой, не отнимая времени у сочинительства для написания “книги”». Здесь же он отдает предпочтение им перед *Хроникой* и *Поэтикой*, где «гораздо меньше моего, чем в диалогах; или мне так кажется» (*Диалоги, 143*).

Однако это замечание не снимает проблемы аутентичности, обреченной сопровождать почти все литературное творчество Стравинского. Во-первых, беседы велись по-английски, которым Стравинский, правда, овладел достаточно хорошо к концу 50-х годов,

когда Крафт начал свои записи. (Напомним, что *Хроника* и отчасти *Поэтика* намечались и разрабатывались по-русски.) Композитор, несомненно, был одарен к языкам, однако индивидуальность его речевой манеры, столь впечатляющая в русских текстах, в *Диалогах* неизбежно оказалась сглаженной. Во-вторых, тексты бесед, естественно, подвергались обработке и литературной правке. Эту работу делал Крафт, хотя Стравинскому принадлежала окончательная авторизация, по крайней мере, первых четырех книг. Степень аутентичности заметно уменьшается в двух последних томах, где некоторые материалы даже на поверхностный взгляд сомнительны с точки зрения их принадлежности Стравинскому: это объемистые, многословные музыковедческие статьи (например, комментарий к сонатам Бетховена), снабженные эпиграфами (любимый прием Крафта), пестрящие цитатами и даже сопровождаемые научным аппаратом. Стравинскому, в лучшем случае, могли принадлежать там лишь отдельные мысли — хотя полностью прояснить этот вопрос вряд ли когда-нибудь удастся³⁰.

Первые четыре тома в этом смысле гораздо надежнее. Косвенный аргумент в их пользу, как и прежде — родство высказанных здесь мнений и взглядов более ранним публикациям Стравинского, а также присущие его манере ясность мысли и афористичность, русско-французские черты опусов 30-х годов, сохраняющиеся и в *Диалогах*. Сохранилась и традиция фактических неточностей, отчасти связанных с ошибками памяти, но также и с переосмыслением, по-видимому, чаще бессознательным, событий и обстоятельств прошлых лет. Крафт не ставил своей целью проверку того, что ему говорил собеседник, дорожа непосредственностью тона и «сиюминутностью» мнений Игоря Федоровича — в чем был, скорее всего, прав. Однако тем настоятельнее необходимость научного комментированного издания литературных трудов Стравинского — впрочем, критическое издание его музыкального наследия не менее желательно³¹. Стравинский развивает и уточняет важнейшие идеи эстетического характера: о выразительности музыки, о музыкальной композиции, о критике, о догматизме и модернизме. Даже оговаривая «досадное несовершенство» своего замечания об отсутствии выразительности в музыке, композитор, в сущности, повторяет его: «Музыка выражает самое себя <...> Каждое новое произведение — это новая реальность» (*Диалоги*, 215). Сходным образом говорится и о роли интуиции в процессе композиции, под которой в первую очередь понимается забота о форме: «Форма это все. Он [композитор] абсолютно ничего не может сказать о смысле» (*Диалоги*, 216). Интересное развитие идеи подобия, в противовес контрасту, представляют мысли о параллелизмах и симметрии (*Диалоги*, 227–228)³². Почти не изменились воззрения Стравинского на проблему традиции и академизма: «Традиция понятие родовое; она не просто “передается” от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается. <...> Истинная традиция живет в противоречии» (*Диалоги*, 218–219).

³⁰ Упреки Крафту в этой связи уже высказывались; начало, по-видимому, было положено Л. Либманом, секретарем композитора в последние годы его жизни (см.: *Libman*) Самый весомый аргумент здесь — физическое состояние Игоря Федоровича в последние год-полтора его жизни, исключавшее сколько-нибудь длительное общение. См. об этом, например, воспоминания К.Ю. Стравинской о ее поездке в Эвиан в 1970 году (*КСтр*, 209–231). Любопытно, что именно Крафт оказался одним из самых резких критиков более ранних литературных опусов Стравинского.

³¹ Отметим вклад отечественных музыковедов в этом направлении: комментированное издание *Диалогов* на русском языке (но, к сожалению, далеко не полное), также комментированное собрание интервью и публикацию вокальных сочинений, осуществляемую И. Вершининой.

³² Преемственность по отношению к *Поэтике* отмечена в комментарии (*Диалоги*, 371–372).

Но есть и новшества. Явно смягчается агрессивный консерватизм 30-х годов. Стравинского, по-видимому, уже не интересует столь резкое противопоставление порядка и хаоса, аполлонического и дионисийского — сами эти понятия к тому времени выходят из употребления. Не произносятся слова «революционный», Стравинский, тем не менее, готов признать возможность радикальных новшеств в искусстве: «В песнях Веберна найдены абсолютно новые основы порядка, которые со временем будут признаны и превращены в условность» (*Диалоги*, 229)³³. Композитор словно возвращается к своей мятежной молодости, к эпохе, когда *Весна священная* воспринималась как манифест нового искусства и нового мироощущения. Он увлечен послевоенным авангардом, в особенности Булезом и Штокхаузеном, и видит возможность обновления музыки в серийной технике, подчеркивая специфику собственного ее истолкования.

Более развернутый и личный характер по сравнению с книгами имеют мемуарные эпизоды. Крафт, очень интересовавшийся корнями творчества и личности Стравинского, далекими и непонятными (такowymi они и остались для него в значительной степени³⁴), задавал Игорю Федоровичу многочисленные вопросы о детстве, родителях, петербургском окружении, дягилевской антрепризе и других подобных вещах, ставших к тому времени легендарными. В мемуарных частях *Диалогов* много интересного и поучительного — сам возраст Стравинского, очевидно, предрасполагал к этим темам. Как *Хроника* и *Поэтика*, *Диалоги* тоже портрет Стравинского, на склоне лет более философичного и снисходительного, но по-прежнему острого в мысли и в слове и по-прежнему субъективного в своих мнениях и характеристиках³⁵.

Больше всего заметна эволюция композитора в области «музыкальной типологии» — в оценке художников прошлого и особенно современности. В *Диалогах* характеристики гораздо непосредственнее и не столь дипломатичны, как в *Хронике*. Впрочем, на склоне лет Стравинский стал снисходительнее к коллегам. «Но я люблю музыку больше, чем прежде...» (*СММ*, 83). Антивагнерианство заметно стихло, равно как и открытое предпочтение французской музыки, типичное для 30-х годов. Теперь главный интерес Стравинского направлен в сторону новой венской школы, особенно Веберна, в котором он видит предтечу современного новаторства. Фрагмент о Веберне приковывает внимание редким для Стравинского проникновенным тоном. Кажется, что он стремится воздать должное художнику, практически не замеченному им при жизни — ни в *Хронике*, ни в *Поэтике* имя Веберна не упомянуто³⁶. Весьма заинтересован он и Шёнбергом, причем

³³ Интересно, что в этой связи Стравинский оспаривает мысль Валери, вольно цитированную в вопросе Крафта: «Конструировать закономерно мы можем лишь посредством условностей». — Игорь Федорович: «Классическое заявление Валери, в сущности, не предусматривает возможности создания новых условностей» (*Диалоги*. 229).

³⁴ Вообще говоря, странно, что Роберт Крафт, познакомившийся со Стравинским в молодости и почти четверть века самым тесным образом общавшийся с ним и с Верой Артуровной, так и не выучил, хотя бы поверхностно, русский язык. Не слишком надежными оказались и лица, готовившие к публикациям русские письма и документы архива композитора: переводы нередко грешат неточностями и прямыми ошибками.

³⁵ Например, откровенно предвзятой выглядит в *Диалогах*, как и раньше в *Хронике*, характеристика Бенуа: Стравинский даже не упоминает его как соавтора либретто *Петрушки* («Я полагаю, что ему нравился мой “Петрушка”» на с. 78, звучит по меньшей мере странно, имея в виду историю создания балета), а если и упоминает, то безымянно, сетуя на необходимость платить «соавтору либретто шестую часть всех авторских отчислений со всех, даже концертных (не сценических) исполнений “Петрушки”, даже с отрывков, вроде “Русской пляски”» (*Диалоги*. 147).

³⁶ «Эту неосведомленность в отношении Веберна я особенно болезненно ощущаю теперь, когда прочел его письмо к Бергу, датированное 9 июня 1919 года» (далее Стравинский цитирует восторженный отзыв Веберна о *Колыбельных кота* и *Прибаутках*. (*СтрПубл.* 257).

не только как полярно противоположным типом композитора — эта идея стала к тому времени довольно популярной, главным образом благодаря Адорно, — но и как родственной натурой (см. известное блестящее сравнение, *Диалоги*, 109–111). Вообще, отношение к немецкой музыке меняется: если раньше единственный немецкий композитор, вызывавший безоговорочное восхищение Стравинского, — это Вебер (Гайдна, Моцарта и Шуберта он считал тогда не немцами, а австрийцами), то теперь картина меняется: «Знаю, что связан — только как отросток — с немецким стволом (Бах — Гайдн — Моцарт — Бетховен — Шуберт — Брамс — Вагнер [sic!] — Малер — Шёнберг) <...> Но быть отростком — может быть, и преимущество» (*Диалоги*, 186).

В последней фразе содержится важное ограничение. Стравинский отнюдь не стремился полностью идентифицироваться с немецкой традицией, столь высоко им теперь ценимой, и не очень склонялся пересматривать свое прошлое, хотя по некоторым его фразам можно почувствовать напор внешней среды: «Я знаю, что по нынешним прогрессивно-эволюционным стандартам музыка “Эдипа” оценивается нулевым баллом, но думаю, что, несмотря на это, она сможет продержаться еще некоторое время» (*Диалоги*, 186). Стравинский продолжал ощущать свою чуждость поздней немецкой музыке, романтической и экспрессионистской эстетике, о чем он прямо говорит, причем в связи с Веберном³⁷. Точно так же не произошло подчинения доктрине серийного метода композиции, интерпретированного Стравинским в полном согласии с индивидуальными стилистическими принципами. Ведь и раньше он не раз вводил в заблуждение, казалось бы, полностью принимая те или иные стилистические идиомы, но на самом деле подчиняя их себе.

Этот общий закон творчества Стравинского, очевидно, действует и в его литературных произведениях.

³⁷ См.: Интервью к 20-летию со дня смерти Веберна (*СтрПубл*, 256).

Глава IX

МУЗЫКА СТРАВИНСКОГО В СТИЛИСТИЧЕСКОМ ПЕЙЗАЖЕ ЭПОХИ

Прижизненная судьба музыки Стравинского оказалась одной из самых громких в XX столетии. Слава пришла внезапно, как бы без усилий, за ней не стояли годы безвестности и упорной борьбы за признание. Творчество Стравинского было сразу воспринято как новое слово в искусстве, как яркий и неповторимый стилистический феномен. Три ранних балета — *Жар-птица*, *Петрушка*, *Весна священная* — сделали композитора знаменитостью мировой величины. Однако слава не всегда равнозначна пониманию, и судьба музыки Стравинского в очередной раз подтвердила эту нехитрую истину. Сущность его стиля раскрывалась далеко не сразу, новые опусы нередко обескураживали прежних ценителей. Композиторская индивидуальность казалась несомненной — но подчас неуловимой. И не иллюзия ли она, в конце концов?

Так, сомнительным казался дар тематического и, особенно, мелодического изобретения, в котором часто отказывали Стравинскому. Тем более непонятным выглядело его «подражание прошлому», каким долгое время представлялся неоклассицизм. Где искать индивидуальный стиль, если композитор то и дело перечеркивает свои прежние достижения? «Музыкальный Протей», «человек с тысячьо лиц» — хлесткие газетные заголовки легко перекочевывали в солидные научные исследования. Стравинский не переставал подбрасывать аргументы в пользу своей «тысячеликости», то превращаясь из революционера в консерватора, то меняя русский язык на латынь, то осваивая, уже на склоне лет, жанры католической литургии или серийный метод композиции. Лишь со временем, когда его творческий путь предстал как целое, на первый план выступила последовательность трансформаций, единство стиля¹ — линейная логика эволюции. Но парадокс: при всей дискуссионности подобных проблем обезоруживающе бесспорным всегда оставался сам факт существования индивидуальной стилистики Стравинского — на эмпирическом, слуховом уровне. Достаточно было послушать два-три такта любого его сочинения, чтобы убедиться в этом. «Узнаваемость» его манеры представала в очень отчетливом виде — подчас даже отчетливее, чем у других, не менее крупных и более «индивидуальных» художников.

Действительно, то, что можно назвать материей стиля, выражено у Стравинского в максимально яркой форме. Сложившийся в ранний период стилистический комплекс буквально взорвал господствовавший в то время позднеромантический язык. На

¹ В свое время его приходилось специально доказывать; см.: *Савенко 1973*.

место мелодической текучести пришел чеканный попевочный тематизм, хроматическую тональность сменила множественность модальных образований, к ритму вернулась давно утраченная энергия акцента и структурная самостоятельность. Все это сформировалось в кругу новой сюжетики и образности: портрет архаической славянской культуры интуитивно сложился в глубинах индивидуальности художника-новатора.

Стравинский был здесь не одинок, но, по-видимому, особенно естествен и радикален: то, что получило наименование неофольклоризма (неопримитивизма, барбаризма) более всего обязано его завоеваниям. Лексика его ранних балетов, особенно *Весны священной*, была усвоена музыкой XX века, создав в ней самостоятельную традицию. Но лексика эта оказалась жизнеспособной и в дальнейшей творческой эволюции самого Стравинского. В неоклассический и поздний период материя стиля сохранила свои родовые признаки, при всех очевидных изменениях его «верхнего слоя».

Стабильность материи стиля Стравинского находится в несомненной диалектической взаимосвязи с другим его важнейшим свойством — универсальностью, энциклопедической широтой. Творчество Стравинского, как кажется, вместило в себя весь XX век. Даже в самом первом приближении его наследие поражает изобилием «предметов», в нем много тем, сюжетов, манер, жанров, от старинных до сконструированных композитором жанровых «неологизмов». Его музыка может быть возвышенной и балаганной, ученой и детски наивной, язычески-неистовой и смиренной. Стравинский словно заворочен многообразием жизни и искусства, и так же заворачивает его музыка.

Очевидно, однако, что материя стиля — важный, но не исчерпывающий его аспект. Это справедливо для любого крупного художественного явления, тем более для универсального творчества Стравинского. Действительно, чисто музыковедческие определения стиля композитора в известной степени «тесны», и не только потому, что с самых первых вершин музыка Стравинского была связана с другими искусствами, прежде всего балетным театром и живописью. Само ее звучание провоцировало разнообразные межвидовые аналогии. Так, например, в ней усматривали параллели с живописным фовизмом — в особой насыщенности и яркости колорита, с кубизмом — во временных смещениях и нерегулярной акцентности, аналогичных пространственным деформациям. Обе аналогии довольно давние; в последнее время к ним прибавился стиль модерн, черты которого усматриваются в равноправии рельефа и фона, в декоративизме и графичности. Все это звучит тем более убедительно, что здесь можно вспомнить и конкретных художников, непосредственно связанных со Стравинским артистическими контактами и дружескими отношениями: Наталью Гончарову и Михаила Ларионова, Пабло Пикассо и Анри Матисса, Льва Бакста и Александра Бенуа.

В подобных случаях речь идет уже не столько о языке музыки, о материи стиля — хотя она, разумеется, никуда не исчезает, — сколько об уподоблении, о стилистической метафоре. Аналогии такого рода неизбежно условны, поскольку, например, эманипация тембра в музыке и цвета в живописи, нерегулярность акцента и деформация пространства — вещи все же очень разные. Однако подобные параллели отнюдь не беспочвенны, ибо за ними ощущается действие неких общих закономерностей, благодаря которым возникает представление о конкретном историческом типе культуры. Его черты можно видеть и в музыке Стравинского.

Типологический подход, имеющий пламенных сторонников и не менее рьяных противников, время от времени оказывается в центре искусствоведческих штудий. Стимулы к его активизации создает в первую очередь историческая дистанция: уходя от частных подробностей актуальной жизни искусства, постепенно превращающейся в историю, типология ставит своей задачей обнаружение и формулирование фундаментальных законов художественной эволюции. Исторически типологический метод традиционно возводится к эстетической теории Шиллера, с ее известным различием наивного и сентиментального рода поэтов и поэзии. Гегель вслед за ним предложил историко-морфологическую классификацию искусств в виде триады символической, классической и романтической их разновидностей. То, что было сделано в морфологии, оказалось возможным и в стилистике, проблемы которой были разработаны Гегелем если и не подробно, то весьма определенно. В эпоху романтизма типология стилей стала одной из важнейших тем новой эстетики; тогда же откристаллизовалась главная диалектическая пара классического и романтического типов художника и, соответственно, творчества. Развивавшая идеи Шиллера и почитавшаяся романтиками универсальной, эта пара надолго сохранила главенствующее положение в типологии стилей: видоизмененные в той или иной степени ее варианты можно усматривать и в искусстве XX века². Так, нередко встречающиеся противопоставления Прокофьева Шостаковичу, Стравинского Шёнбергу принадлежат к данному роду; с другой стороны, можно видеть «романтические», то есть противоположные классическому типу черты в искусстве XX столетия в целом.

В известном смысле оппозиция «классическое — романтическое» действительно может быть признана универсальной. Однако не для всякой художественной эпохи она в равной степени актуальна. В частности, искусство XX века, по-видимому, зиждется все же на каких-то иных основаниях, да и сам принцип диалектической парности нередко кажется утратившим силу.

Тем не менее попробуем предложить типологическую структуру тоже парного вида, которая может оказаться полезной применительно к творчеству Стравинского. Ее можно определить как сопряжение *символического* и *«вещного»*.

В самом общем смысле символический род творчества предполагает существование некоей скрытой реальности, к которой отсылает произведение искусства. Разумеется, символический характер можно с полным основанием усматривать в искусстве вообще как разновидности человеческой деятельности, наряду с мифологией, религией и научным познанием. Такова позиция Эрнста Кассирера, аргументированная в его труде «Философия символических форм» (1923): «Вся культура выражается в творении определенных символических форм, определенных идеальных образных миров» (*Кассирер, 209*). В основе творения символических форм лежит принцип репрезентации — «представления одного содержания в другом и через посредство другого» (*Там же, 200*). В сущности, кассиреровская теория представляет собой теоретическое обобщение и универсализацию художественного опыта символизма — влиятельного течения рубежа XIX–XX веков, вне зависимости от того, имело ли здесь место конкретное воздействие. Именно этот, исторический символизм (а не гегелевский, например) и имеется в виду в нашей антитезе. В отличие от универсального истолкования символа как знака вообще, предлагаемого Кассирером, исторический символизм выработал более специфическое его понимание, особенно ясно выра-

² В отечественном музыкознании следует упомянуть исследование И. Барсовой «Симфонии Густава Малера», где предлагается терминологическая пара «классическое — аклассическое» (*Барсова, 14*).

женное в поэзии и теоретически осознанное тоже в связи с нею. Создаваемый актом сверхчувственной интуиции, символ предстает как посредствующее звено между миром трансцендентным и миром видимым, образуя широкий спектр колеблющихся значений. Лексические единицы — слово, звучание, краска — приобретают в этих условиях особую суггестивность, внутреннюю напряженность, действительную, однако, лишь в пределах данной культурной традиции и порожденной ею системы условий.

В противоположность этому, «вещное» искусство представляет собой попытку освободиться от плена «дальних смыслов» с присущей им неопределенностью, сосредоточившись на самой материи искусства — слове как таковом, звучании как таковом, цвете как таковом. Исторически «вещность» и возникла как реакция на символизм, объединив несколько довольно разнородных течений литературы и живописи, такие как кубизм, футуризм, акмеизм, конструктивизм. Лишь последний термин принято употреблять, и то с недавних пор, по отношению к музыке, где отсутствует самостоятельное точное слово для обозначения качества «вещности»: немецкая *Neue Sachlichkeit* (новая вещественность) появилась позднее как ее частный случай. Поэтому, как нередко случалось и раньше, прибедем к терминологическому заимствованию, опираясь на сложившуюся практику расширительного толкования стилистических дефиниций — благодаря которой, например, модерн из частного элемента декоративно-прикладного искусства превратился в стиль эпохи. Идя по этому пути, позволим себе предложить слово из области поэзии — акмеизм, тем более что этимологически оно воспринимается как более широкое, в сравнении, скажем, с кубизмом или фовизмом³.

Возврат к предметности материального мира, к точному значению слова, к стихийности «естественного» выражения, провозглашенный акмеизмом, типологически родственен прорыву, осуществленному Стравинским. Эмблемой новой звуковой реальности стал знаменитый аккорд «Весенних гаданий», с которого практически началось сочинение *Весны священной* — увесистое и упругое «звучание как таковое», явленное во всей своей акустической мощи, не подразумевающее никакой скрытой реальности, — «самовитое» звучание, подобное «самовитому слову» футуризма — течения тоже «акмеистской», в широком смысле, природы.

Акмеистская «вещность» в ощущении звукового материала сохранилась у Стравинского на всю жизнь — в той степени, в какой сохранилась его природная музыкальная лексика. Ее признаки заметны и в целом, и в деталях — например, в такой постоянной и общеизвестной черте его стиля, как сочинение специфических аккордов или инструментальных составов практически для каждого нового произведения — как полноправной части композиции. Своеобразной кульминацией здесь можно считать первое обращение в последнем крупном опусе, *Requiem canticles*, к вибрафону — инструменту, ранее жестоко поносимому Стравинским⁴.

Наконец, вступая на зыбкую почву наблюдений над композиторской психологией, можно заметить, что для самого Стравинского, пусть бессознательно, но тем вернее, музыка в основе своей была пластически материальна. Здесь можно вспомнить хотя

³ Акме (*греч.*) — высшая степень, цветение. Еще раз подчеркнем, что речь идет о типе стиля, а не конкретных параллелях, скажем, между музыкой Игоря Стравинского и поэзией Анны Ахматовой.

⁴ «Однако вибрафон слишком уж долго мочится в наши уши», — обронил он, слушая «Лулу» Берга (*СтрПубл*, 423).

бы его прелестный сон о никак не дававшемся ему интервале: «Этот интервал мне приснился. Он превратился в эластичное вещество, растянутое между двумя записанными мною нотами, причем на каждом конце, под нотами, было по яйцу, большому яйцу. Они были студенистыми на ощупь (я потрогал их) и теплыми, в защитных оболочках. Я проснулся с уверенностью, что мой интервал был правильным» (*Диалоги*, 226).

Косвенным подтверждением могут служить и высказывания Стравинского о собственной музыке; приведем лишь одно из многих возможных: «Мой Октет — это музыкальный объект. <...> Подобно всем другим объектам, он имеет “вес” и занимает место в пространстве» (*СтрПубл*, 40). Аналогичное высказывание приводит в своих воспоминаниях Пауль Захер: «По поводу возникновения “Персефоны” Стравинский сказал: “Здесь не о чем дискутировать и нечего критиковать. Не критикуют ведь того, кто выполняет свою функцию. Нос не сделан — он просто есть. Так же и мое искусство”» (*Sacher*, 105). Точно в то же время, когда создавалась *Персефона*, в родном городе Стравинского неведомый ему поэт писал даме о стихах: «Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге. Это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе.

Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать стихи!» (*Хармс*, 137).

Игорь Стравинский и Даниил Хармс были далеки друг от друга не только географически. Это были совершенно разные художники. Не был похож на Стравинского и Осип Мандельштам, писавший еще в 1913 году: «Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства <...> скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии — слово как таковое» (*Мандельштам*, 168).

Разумеется, не стоит сбрасывать со счетов «петербургский текст» и контекст — общую для всех трех художников почву Серебряного века, которая, как мы уже видели (см. главу «Стравинский — литератор»), значила для композитора неизмеримо больше, чем принято считать. Но и типология творчества мощно заявляет здесь о себе поверх истории — неистребимая, невзирая на протекшее время.

Таким образом, между «вещью» искусства и реальным предметом ставится знак равенства — характерная черта поэтики авангарда во всех его исторических вариантах и модификациях. В этой точке Стравинский пересекается с русскими футуристами (см.: *Адаменко*, 149–169), с художниками «Бубнового валета», с заумной поэзией и супрематической живописью — при том, что многого он просто не узнал в должное время, а другое было ему чуждым⁵. Например, абсолютно неприемлемой для него осталась интенция вселенского мирозидания, свойственная русскому футуризму, наследующая жизнестроительству романтико-символистского толка. Стравинский всегда пребывал на территории искусства, и в своем антисимволистском пафосе оказался более последовательным, чем самые решительные адепты авангарда.

В неоклассический период творчества Стравинского акмеистская «вещность» подверглась радикальному испытанию. Казалось бы, здесь уже не могла идти речь о «звуча-

⁵ Итальянский футуризм был знаком Стравинскому лучше, чем русское будетлянство, к дадаизму он относился иронически, из новых художников знал тогда большей частью тех, кто сотрудничал с Русским балетом Дягилева. Позднее он высоко ценил Пита Мондриана и Пауля Клее.

нии как таковом», поскольку метод стилистической вариации делал различимыми как минимум два уровня — модель и ее интерпретацию. Звуковой объект очевидным образом расслаивался, отсылая к чему-то, что находится за его физическими пределами, — к некоему историко-стилистическому прототипу. Так ли далеко это от двухплановости символизма, от «надзвездных», мерцающих смыслов?

Между тем никто иной как Мандельштам смысл акмеизма ретроспективно определил в следующем афоризме: «Акмеизм — это была тоска по мировой культуре». Слова эти были сказаны в 1933 году на вечере поэта в Ленинградском Доме печати (*Мандельштам, 298*), когда неоклассическое творчество Стравинского находилось в стадии зрелого расцвета. Не изобретать, а строить хотел в эти времена композитор. И тут он вновь переключился с поэтом: «Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда тревники написаны, тогда-то и служить обеду» (*Там же, 211*). Но как же примирить «служение обеду» с «вещностью» самовитого слова и звука?

На самом деле ни противоречия, ни измены «акмэ» здесь нет — ни у поэта, ни у композитора. Эмпирически это очевидно, ибо язык Стравинского, материя его стиля, как уже не раз было показано, в своих основных чертах остались прежними. Но противоречия нет и на логическом уровне. Обустройство «вещного» мира в искусстве предполагает открытость практически любому материалу, и природно-первозданному и, так сказать, бывшему в употреблении. Более того, стремление сделать «вещь» непременно из нового, оригинального материала изобличает притязания романтика-индивидуалиста. Именно поэтому Прокофьев, горячий и ревнивый почитатель «русских» сочинений Стравинского, стал одним из самых непримиримых критиков неоклассических «бахизмов с фальшивизмами». Прокофьев тоже был адептом «вещного», акмеистического искусства, строившим новые музыкальные объекты — новую мелодику, например, вполне сознательно, — однако для него был неприемлем отказ от индивидуального изобретения, романтического по природе, который он наблюдал у неоклассика-Стравинского (на деле, правда, все обстояло не так просто).

Позиция Стравинского в 20–30-е годы действительно как будто исключала заботу об индивидуальном самовыражении. Прочность объекта была важнее его неизбежно рискованной неповторимости. Идеал художника-ремесленника появляется в эти годы у Стравинского не случайно, и дело тут не только во влиянии Жака Маритена. Вновь возникают переклички с русским акмеизмом, с поэтикой Мандельштама: «...пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного» (*Мандельштам, 263*).

Пафос созидания новых вещей и новых смыслов, одухотворявший неоклассические сочинения Стравинского, не был по достоинству осознан и оценен современниками. На первый план выступил пафос диалога, расслаивающий художественный объект на модель и ее интерпретацию. Диалог этот мог иметь разный смысл, иронический, трагический, ностальгический, комический — единственно, само его наличие не подвергалось сомнению и всячески подчеркивалось. Такая трактовка неоклассицизма Стравинского стала традиционной, и не в последнюю очередь благодаря Теодору Адорно, выдвинувшему в «Философии новой музыки» концепцию творчества композитора как конформистской, примиренческой реставрации омертвевших форм и смыслов. Негативизм Адорно, в общем, не нашел сторонников; одна-

ко сама идея диалогического «двойного дна» имела значительное и длительное влияние на исследователей. В этом ключе творчество Стравинского интерпретировалось и в отечественных трудах. Самым ярким примером «адорнианской» линии может служить блестящая статья А. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», главная мысль которой — о «невозможности повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд» — приводит к заключению о «косвенном трагизме музыки Стравинского», с ее «пародированием великих форм» (Шнитке 1973, 402)⁶.

Однако если даже согласиться с мыслью о диалогичности неоклассицизма Стравинского, то все же никак нельзя игнорировать результат диалога — новую звуковую реальность, которая в конце концов подчиняет диалогические отношения и преодолевает стилистическую двуплановость. Именно таковым оказалось направление тридцатилетней эволюции неоклассицизма Стравинского, от диалога пришедшего к синтезу, к «новому классицизму» *Симфонии в трех движениях и Орфея*. Но даже в ранних «стилизаторских» произведениях вроде *Аполлона Мусгета*, изумившего Прокофьева «неразборчивостью» источников, присутствует новая «вещность» музыкальной материи — новая «длинная» мелодия, модальная гармония и оригинальное струнное многоголосие. Что же касается, например, *Октетта для духовых*, пресловутой эмблемы «обцарапанного Баха», то многое в его восприятии изменило время: на сегодняшний слух кажется прямо-таки странным, что это сочинение когда-то слышали подобным образом — настолько концентрированно здесь выражен специфический для Стравинского звуковой мир.

Временная дистанция вообще оказалась очень действенной в переоценке наследия Стравинского. На фоне постмодернистской полистилистики неоклассицизм стал восприниматься несравненно спокойнее, чуть ли не как обычное эволюционное движение музыки XX века, опирающееся на широкий спектр источников. В этой связи можно еще заметить следующее. Для европейской традиции, которую воскрешал в своих неоклассических опусах Стравинский, он был «посторонним», естественно, многое воспринимавшим не так, как выросшие в ее лоне, — например, Арнольд Шёнберг и его круг вплоть до вышеупомянутого Адорно. Отсюда, кстати, во многом проистекает раздражение Шёнберга против «маленького Модернского», не умеющего отличить токкату от пассакалии (МА 1992, № 4, 182–183). Историческое значение неоклассицизма Стравинского, ныне очевидное, тогда еще было неясным (позиция «постороннего» обеспечивала композитору некоторые преимущества), равно как и его роль в эволюции русской музыки, к стволу которой он прививал европейские формы, подобно тому как это делал Пушкин, вполне сознательно адаптировавший заимствованные сюжеты и жанры на древо русской словесности. Аналогия с Пушкиным возникла у исследователей довольно рано, еще в кругу Асафьева — Сувчинского петроградских времен и впоследствии была развита Друскиным в его монографии о Стравинском. Как бы то ни было, к концу столетия стало очевидным, что эволюция Стравинского сыграла роль идеальной модели для истории русской музыки XX столетия. И хотя эта модель не воплотилась во всех подробностях, влияние творчества Стравинского, сильное и своеобразное, не подлежит никакому сомнению.

⁶ Заметим, кстати, что статья, посвященная Стравинскому, может служить комментарием к творчеству самого Шнитке, в особенности к разрабатываемому им в это время полистилистическому методу.

Разумеется, неоклассический этап создал значительный контраст по отношению к более ранней музыке Стравинского: нелепо было бы отрицать стилистические различия, например, *Весны священной* и *Орфея*, где исключение можно было бы сделать разве только для уже упоминавшейся сцены с вакханками — нового варианта «Великой священной пляски». Звуковые объекты, «вещи» сделаны в *Орфее* из другого материала, нежели в *Весне священной*. Если в раннем балете таким материалом была *natura*, то в позднем им становится *cultura*: оппозиция, также очень важная для Стравинского и для многих современных ему художников. Ее своеобразие в его творчестве заключено прежде всего в том, что она не приводит к конфликту, столь частому в подобных случаях. Концепционное противопоставление «естественного» и «культурного» — не тема Стравинского. В этом, кстати, дополнительное отличие неоклассицизма и от более раннего романтизма, и от собственных потомков, полистилистики и прочих явлений постмодернизма, где конфликтность подобного рода играет важнейшую, почти литературно-программную роль. У Стравинского же знаки «культуры» склонны перевоплощаться в объекты «натуры», причем в конкретном, акмеистски-«вещном» варианте. Этот процесс весьма впечатляющ в поздних произведениях, где композитор, на первый взгляд, полностью подчинен условностям старинных литературных жанров, сами названия которых звучат как символы. Однако и здесь торжествует звуковой объект, «вещность» музыкальной материи. Например, в *Threni*, где соблюдены важнейшие жанровые признаки музыкальной «исеремиады», сама интонация плача, *lamento*, положенная в основу серии, подана таким образом, что ее семантика непосредственно-эмоционально не прочитывается — это новая интонация, новый звуковой объект⁷.

Все это не означает, что слово «символ» неприменимо к творчеству Стравинского. Однако речь должна идти, как уже было сказано, не о символизме как художественном методе и тем более не как историческом течении, но о символизме неспецифическом, всеобщем, присущем любой форме духовной деятельности человека — науке, мифологии, религии, искусству (*Кассирер, 168–169*). Символическая или «внутренняя форма» в таком случае обозначает «условный закон строения» того или иного явления культуры (*Там же, 172*)⁸, в данном случае — творчества композитора Стравинского. Действие этого условного закона обеспечивает художественному продукту необходимую осмысленность и цельность, которые теоретически могут быть выражены на разных уровнях исследования — собственно языковом, историческом, философско-эстетическом. Кроме того, можно предложить систему корневых слов стиля, концентрирующих и обобщающих его важнейшие признаки. По отношению к музыке Стравинского одним из таких корневых слов мог бы стать предложенный выше термин «вещность» — собственно, не совсем термин, а, скорее, типологическая характеристика. К этому же роду относится и понятие игры, предложенное Друскиным со ссылкой на «*Noto ludens*» Йохана Хейзинги, а также на книгу Н. Дмитриевой «*Пикассо*» (*Друскин, 16–19*). Однако у Хейзинги игра трактуется настолько широко, что практически поглощает некоторые другие, не менее фундаментальные понятия: «Культура возникает в форме игры, культура первоначально разыгрывается»; «игра

⁷ Он создан довольно простым способом: превращением нисходящего полутона в малую нону и «свертыванием» его в вертикаль (см. начальные такты) — аффект, закованный в броню конструкции.

⁸ Понятие «внутренних форм культуры» использует также Г. Кнабе, который, как и Кассирер, привлекает в этой связи термин языкознания (см.: *Кнабе, 127–138*).

служит культуре, лучше сказать, сама становится культурой» (*Хэйзинга, 61, 19*). В другом месте Хэйзинга замечает, что «понятия ритуала, магии, литургии, таинства и мистерии все попали бы в зону действия игры», и хотя «здесь надо поостеречься и не слишком переполнять емкость понятия игры», все же «с точки зрения формы священнодействие является игрой в любом отношении» (*Там же, 30*)⁹. «Вне игры» оказывается лишь «трезвое житейское море повседневных нужд и серьезности» (*Там же, 39*), однако и тут нет полной ясности: игровое и серьезное также нельзя счесть парой противоположностей, поскольку игра, по Хэйзинге, вовсе не исключает, а, напротив, предполагает элемент серьезности. Игра, по сути, отождествляется с формальной организованностью, присущей практически любой деятельности человека¹⁰.

Игрой в таком случае следует безоговорочно объявить искусство в целом, вне зависимости от эпохи, стиля и прочих подробностей. Очевидно, что подобное размытое понятие мало что дает в исследовании закономерностей художественного творчества. Впрочем, Друскин его локализует, подчеркивая такие свойства игры, как предустановленный порядок, самоцельность, праздничность, способную возвыситься до ритуального, сакрального значения. Все это, безусловно, такие же корневые слова стиля Стравинского, как «вещность», при этом более специфические, чем всеобъемлющая хэйзинговская игра. Они тяготеют к двум полюсам, полюсу свободы и полюсу канона. Идея свободы материализуется в автономном и самодостаточном художественном продукте, в его «для-себя-бытии», если воспользоваться гегелевской формулой. «Стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, напротив, это величайшая скромность» (*Ортега-и-Гасет, 260*).

«Скромное» чистое искусство Стравинского утверждает свою свободу на собственной территории, в строго определенных границах — что и предполагает необходимость канона, подчинения строгим правилам «игры».

Нетрудно увидеть связь свободной самодостаточности и каноничности с «вещностью» искусства Стравинского — изначальным его свойством. Автономным в полном смысле слова может стать лишь «звучание как таковое» — самоценный художественный объект, вписанный в канон как универсальную иерархическую систему. Именно это, судя по всему, имел в виду Сувчинский, один из самых проницательных ценителей его творчества Стравинского: «... теперь важнее и интереснее говорить о всеединстве Вашего творчества. Внутренний, существеннейший *ritus* всей Вашей музыки — одинаков. Она (эта музыка) ритуальна по своей природе... Ритуальность есть сочетание порядка (*ordre*) и исповедания (*célébration*)¹¹. Но на русском языке есть еще другое слово: празднование. Высшая, самая редкая форма исповедничества — это праздничное ощущение и сознание законности жизни и бытия» (письмо от 9 апреля 1962 года, *Архив*).

⁹ Развернутое определение игры, которое дает Хэйзинга (с. 41), можно полностью отнести и к искусству.

¹⁰ В этой связи представляет интерес предложенная В. Мартыновым коррекция теории Хэйзинги, заключающаяся в оппозиции игры и молитвы, «в рамках древнерусской культурной традиции» (*Мартынов, 10*), но, возможно, имеющая более широкий смысл.

¹¹ Добавим, что среди значений французского слова *célébration* — «церковная служба» (от *celebrer* — «отправлять ритуал, обряд»).

Приложение

СТРАВИНСКИЙ И СУВЧИНСКИЙ

Судьба Стравинского — русского эмигранта — поистине уникальна. Он сумел не только сохранить свою художественную и человеческую сущность в меняющихся условиях европейского и затем американского культурного мира. Силой гения ему было дано многое определить в судьбе этого мира, воздействовать на него — именно как русскому художнику универсального значения и веса. В этом отношении со Стравинским может быть сопоставлен, да и то до определенной степени, лишь Владимир Набоков — однако Набоков, семнадцатью годами моложе композитора, принадлежал к другому поколению, попавшему на Запад в юности и на Западе же окончательно сформировавшемуся.

Стравинский, осознавший себя эмигрантом в возрасте 35 лет — это осознание стало для него настоящей драмой, — естественно, сохранил многочисленные русские связи и контакты с соотечественниками. Общение с ними продолжалось до самых последних дней его жизни, хотя с годами, разумеется, ослабевало в интенсивности. Среди его русских собеседников совершенно особое место занимает Петр Петрович Сувчинский — свидетельством может служить обширная переписка, в целом охватывающая более четырех десятилетий.

Нельзя сказать, что Сувчинский, и сам по себе, и в связи со Стравинским, — фигура неизвестная. Тем не менее, нелишним будет краткое описание его жизненного пути (см. также: *Сувчинский*).

Петр Петрович Сувчинский родился в Санкт-Петербурге 5/17 октября 1892 года (то есть был на десять лет моложе Стравинского). Параллельно с занятиями в университете учился как пианист у Феликса Блуменфельда. «В 1917 году я собирался вместе с А. Н. Бенуа, Вл. Вас. Гиппиусом (гениальным неудачником) и Асафьевым издавать журнал “Мелос”, в котором музыка, поэтика и философия должны были (впервые) рассматриваться совместно и соотносительно. К сожалению, вышло только две книги (без участия Бенуа), так как я покинул Петербург» (письмо И. Ф. Стравинскому от 14 марта 1960; *Архив*, № 43/2744).

Еще до «Мелоса», в 1914–1915 году, Сувчинский издавал вместе с Андреем Римским-Корсаковым альманах «Музыкальный современник», однако сотрудничество прекратилось из-за конфликта, предметом которого была «новая музыка», и прежде всего музыка Прокофьева.

В 1920 году в Софии Сувчинский знакомится с Н. С. Трубецким — знаменитым впоследствии лингвистом и филологом — и принимает активное участие в Евразийском движении: в частности, Сувчинский был парижским директором издательства «Евразия» и весьма активно выступал в периодических изданиях (например, его статьи печатались в журнале «Версты», издателем и создателем которого он также был). В 1922 году Сувчинский встречается со Стравинским в Берлине, и с тех пор начинается их сотрудничество и дружеское общение, с перерывами продлившееся до самой кончины композитора.

В 1946 году Сувчинский знакомится с Пьером Булезом и основывает вместе с ним и своим давнишним другом Германом Шерхеном центр *Domaine musical*, а также руководит издательством *Collection du Domaine musical*. В это же время Сувчинский вступает в контакт с Карлхайнцем Штокхаузеном.

В 1967 году Стравинский приглашает Сувчинского для работы над его архивом, в частности, для издания переписки с Эрнестом Ансерме. Планировалось шеститомное издание эпистолярии Стравинского — проект, к сожалению, неосуществленный после смерти композитора: как известно, было опубликовано трехтомное издание, подготовленное Робертом Крафтом. Сувчинский умер в Париже 24 января 1985 года, на 93 году жизни.

Обширная переписка со Стравинским к настоящему времени опубликована лишь фрагментарно: частично Крафтом, в английском переводе, в указанном выше издании; отдельные письма в русском оригинале обнародованы автором данной книги (*Савенко, 1992; Сувчинский, 259–272*).

Стравинского и Сувчинского сближало многое — если даже говорить лишь об объективных фактах и не вторгаться в область таинственного избирательного сродства, на котором основывается человеческая симпатия и дружеская близость. Сближала их общность культурной и жизненной почвы, общность судьбы. Эмигрант, как и Стравинский, Сувчинский тоже сумел блестяще осуществиться на Западе: он занимал видное место в парижской художественной жизни, особенно после Второй мировой войны. Именно Сувчинский стал связующим звеном между Стравинским и композиторами молодого европейского авангарда. В нем композитор находил ценителя собственного творчества, способного, в отличие от многих писавших о музыке Стравинского, взглянуть на нее широко, «с птичьего полета», в достойном историческом контексте. Сувчинский сотрудничал со Стравинским во время работы над лекциями «Музыкальной поэтики». Наконец — и этот мотив особенно отчетлив в последние полтора десятилетия эпистолярного общения, — с Сувчинским Стравинский мог говорить на одном языке, не только в том смысле, что по-русски (чем он явно дорожил), но основательно рассчитывая на полное понимание и отклик. Вообще Сувчинский, возможно, был самым значительным из постоянных собеседников Стравинского, причем не только русских, — особенно если иметь в виду длительность и интенсивность их общения.

По-видимому, самое раннее из дошедших до нас писем относится к 1923 году: 1 января Стравинский обсуждает с Сувчинским перспективу концертов «на стороне» от Дягилева, умоляя держать все дело от последнего в секрете. Тон письма деловой, но дружеский — очевидно, что корреспондентом связывает доброе знакомство и что Сувчинский весьма посвящен в дела композитора. Нелишне заметить, что переписка всегда шла на «Вы» и по имени-отчеству, только иногда Стравинский, как старший, позволял себе обращение «Петя».

Позднее в их общении в связи с *Персефоной* возникает еще одна тема, добавляющая лишний штрих в характеристику Сувчинского — универсального музыканта. Он был первым исполнителем партии Эвмолла в концертной премьере *Персефоны*, и предполагалось, что примет участие и в сценической ее премьере. Однако это не состоялось из-за недоразумения (или нежелания), связанного с Идой Рубинштейн, о чем свидетельствует письмо Стравинского, где он пытается сгладить ситуацию.

Очень интенсивный эпистолярный взаимообмен имеет место в 1939 году. Это время создания *Музыкальной поэтики*, в котором роль Сувчинского трудно переоценить¹.

Как можно заключить, именно Сувчинским в качестве главного соавтора *Поэтики* был рекомендован Ролан-Манюэль, который оказался в результате основным «аранжировщиком» (но не только) конспекта Стравинского. В письме от 28 [?] апреля 1939 года композитор благодарит Сувчинского за посредничество: «Как хорошо, что Вам удалось сейчас же все устроить с Rolland Manue'l'em и что он оказался свободен. Как я ни рад тому, что теперь по-видимому больше мне не надо волноваться все же не могу не пожалеть о несостоявшемся нашем сотрудничестве (которому я очень радовался правду сказать несмотря на волнения)...»

Переписка Стравинского и Сувчинского 1939 года не ограничивается темой *Поэтики*. Напомним, это было очень тяжелое время для композитора: как известно, за семь месяцев в его семье трижды были похороны. Стравинский старался не поддаваться горю, спасаясь в работе над *Поэтикой* и над *Симфонией en Ut* — одним из самых светлых своих сочинений. И, пожалуй, только Сувчинскому он может сделать поразительное признание, которое мы находим в письме

¹ См. об этом главу «Стравинский — литератор».

от 15 июня 1939 года, когда работа над *Поэтикой* приближается к концу: «Как мне благодарить Вас дорогой друг за Ваши строки и за все вообще Ваше отношение ко мне, к моему горю и к тупику, куда загнала меня судьба! От души Вас обнимаю, дорогой. Ваш приезд — какая это будет радость для меня!» (*Архив*). С ним же Стравинский обсуждает свои домашние проблемы. Смерть Екатерины Гавриловны, бывшей центром семьи, имела следствием внутреннее отчуждение и осложнение отношений Игоря Федоровича со своими взрослыми сыновьями; возможно, сыграло роль и намерение Стравинского жениться на своей многолетней подруге Вере де Боссе-Судейкиной. Сувчинский, посвященный в семейные дела Стравинского, пытается смягчить ситуацию; к нему обращены жалобы Игоря Федоровича, возможно, не всегда основательные и справедливые. В письме Стравинского от 25 мая 1939 года (кстати, одном из самых обширных в эпистолярной композиции) младшему сыну Святославу (Светику) посвящен длинный пассаж: «Теперь о Светике. Все что Вы мне об нем пишете меня глубоко трогает и волнует (хотя я это и сам давно уже чувствую и знаю). Тут есть что-то родственное с Миленой. Если я Вам несколько раз об нем за последнее время писал, то именно потому, что Вы неверно толковали его attitude [позиция; франц.] перед моим предложением ехать в Италию вместе. Вы все время не понимали, чего я от Светика добивался и старались меня убедить “кредитовать доверие его порыву к свободе”, тогда как я только одного от него добивался, это признания своей неправоты или вернее неправомерности в данном вопросе совместного путешествия в Италию. Не ему было мне говорить — “я не поеду”, а мне принадлежит это право — соглашаться или нет на просьбу моих детей, от меня зависящих. За это право я держусь (в особенности по отношению к Светику) и мне очень важно чтобы он это понял и не путал бы этого со стремлениями к самостоятельности. Никого (никогда) из детей я не тиранил и не собираюсь тираниить, но совершенно не допустимо ни с какой точки зрения (ни при каких обстоятельствах) чтобы мои взрослые дети находящиеся всецело на моем содержании попирали бы права принадлежащие мне а не им.

Что же касается до его душевного состояния и даже недуга (как Вы его определяете может очень верно) я очень этим и удручен и взволнован. Как ему бедному помочь мне на расстоянии и к тому же по горло погруженному в свои неотложные дела и заботы?! Я Вам очень признателен за участие во всем этом и прошу Вас и повидать его и поговорить с ним и не оставлять его добрым советом и ласкою которая ему нужна и которой он не может получить от меня из-за расстояния нас разделяющего ибо письма сотой доли того не сделают что беседа. Поговорите с ним после этого письма и дайте ему почувствовать что я на него не сержусь, но что хочу чтобы он некоторые вещи понял без которых нам действительно трудно быть в нормальных отношениях. Очень Вас благодарю за все и от души Вас обнимаю» (*Архив*).

Затем, с переездом Стравинского в США, интенсивность переписки на некоторое время ослабевает. Первое письмо Стравинского, отправленное из-за океана, датировано 3 июня 1940 года — в Европе уже разгоралась мировая война: «Дорогой друг я был бесконечно тронут Вашим письмом, тронут, взволнован, смущен и, хотя бы на время и отчасти, успокоен, если только такое слово уместно в настоящее время.

Постоянно и много думаю о Вас, писать же право трудно — рука не поднимается. <...> Также простите и Веру Артуровну за ее молчание, которое по совершенно непонятным причинам Вы истолковываете как нежелание “контакта”. Почему вдруг такие странные и неожиданные мысли? Мы ведь оба так сблизились с Вами за последнее время и искренне полюбили Вас!» (*Архив*).

После перерыва переписка оживает, о чем можно судить по письму Стравинского от 18 ноября 1946 года: «Не могу не отблагодарить Вас сейчас же за только что полученное письмо (от 11 ноября). Так сожалею о пропаже Ваших предыдущих писем.

Да, мы с Верой действительно собираемся в Париж (в мае); веду по этому случаю беспрепятственную переписку <...> тогда наговоримся вдоволь. А то, что скажешь в письме? Вот Вы (Schaeffner тоже и другие) — все о врагах моей музыки. Разумеется, жаль, что они и ловчее, а иногда и современнее (верно сказать) некоторых наших друзей, ну, будет больше работы, вот и все. Вспомнил полезное замечание Mark Twain'a — “It is difference of opinion that makes horse races” [“Скачки существуют из-за несовпадения мнений”; англ.] — и успокоился.

<...> Вывод мой <...> о состоянии музыки во Франции, да и вообще о "pensée française" ["о французском образе мысли"; *франц.*] вполне безотрадный. <...> [О "Маленьких литургиях" Мессиана] Ну зачем сочинять такую канитель. Кому это нужно?» (*Архив*).

Как видно, тон Стравинского вполне идиллический, и он, очевидно, не подозревает о той обстановке, которую встречают в Париже его неоклассические сочинения, после войны начавшие возвращаться в европейские концертные залы. Среди молодых радикалов был и двадцатилетний Пьер Булез, в отношениях Стравинского с которым Сувчинский впоследствии сыграл немалую роль.

Очевидно, на рубеже 40–50-х годов возникла размолвка, о которой можно судить по записке Сувчинского от 14 мая 1952 года: «Дорогой Игорь Федорович. Я не могу не знать, что Вы имеете что-то против меня. Не хочу причинять Вам ни малейшей неприятности. Поэтому — пусть наша встреча зависит исключительно от Вашего желания» (*Архив*). Стравинский был тогда в Париже, но, судя по всему, они так и не встретились.

К 1957 году дружеские отношения восстанавливаются, и начинается наиболее интенсивный период переписки, из которой можно почерпнуть немало ценных сведений: это и хроника, и дневник, и, порой, зеркало духовной жизни композитора. Стравинский дорожил ею, постоянно побуждая Сувчинского писать ему чаще и больше. Лейтмотивной можно считать следующую фразу из письма (без даты, 60-х годов): «Почему не пишете? Жду теперь большое, интересное письмо от Вас, о Вас и Вас обоих» (*Архив*). В другом месте он говорит, как рад, что встретил Сувчинского на своем пути. Сам композитор тоже старается держать старого друга в курсе событий своей жизни: «Мы тут до 8 сентября. 2 у меня тут на открытом воздухе <...> концерт с Бобом [Р. Крафтом], потом неделя отдыха и в Лондон, где 14 концерт с филармонией — открытие нового зала. Разумеется требуют Жар-птицу, как всегда, репетиций почти нет и платят огромные деньги, дорогу и отель, даже налоги, что не избавляет меня от здешних налогов так что огромные деньги в итоге равны нулю» (27 июля 1965 года, Голливуд; *Архив*). Теме налогов, для Стравинского очень болезненной, посвящен и большой фрагмент другого письма, написанного в январе 1967 года (не датировано): «Эти концерты-путешествия отнимают много времени и энергии, а избежать их нельзя из-за нечеловеческих такс которыми обкладывает артистов правительство: собственники минерального масла (миллионеры, которых в U.S.A. очень много) обложены 25% налога, а музыканты, как я, 85%. Чтобы скинуть эту ужасную и гибельную ношу я принужден путешествовать, ставя на счета этому гуманному и мудрому жульническому государству все эти расходы путешествия, отеля и жизни вне дома. Это черт знает что такое! Не говоря даже о том что в таком путешествии сочинять мне невозможно, но что государству насрать. Я думаю что это отношение к искусству, к артисту повсюду теперь (кроме Швейцарии*) то же.

В Англии больше невозможно будет зарабатывать ибо там забирают у Вас 54%. — Но довольно об этих материальных нелепостях — они слишком очевидны» (*Архив*).

Материальная тема порой принимала и иной поворот. 11 мая 1967 года Стравинский отправляет Сувчинскому следующее письмо: «У меня был вчера проездом Булез. Он мне сообщил что Марианна в затруднении в своей работе (результат потери целого года из-за прошлогодней операции) и что Вам обоим приходится туго. Мне стало за вас беспокойно и я сейчас же написал Ампеновой [сотрудница издательства Boosey & Hawkes], чтобы Вам прислала тысячу долларов в долг. Когда (если) сможете отдадите, если не сможете — не отдадите. Под этими условиями прошу принять эти деньги» (*Архив*). Кстати, довольно распространенное мнение о скупости Стравинского по меньшей мере несправедливо: оно опровергается не только этим письмом, но и целым рядом подобных документов.

Стравинский посвящал старого друга и в прочие свои житейские заботы — медицинские, хозяйственные. «В Нью-Йорке, где мы пробыли дней 10 я проделал свое кровяное лечение (лучи X-рентген) и двойное кровопускание для уменьшения и разжижения очень густой крови. Надеюсь на пару месяцев я обеспечен. Жалуюсь только на ноги — уж очень плохо хожу — ну и что поделаешь? Через $1/2$ года должно стукнуть 85 лет — в такие годы не то так другое садится на человека» (14 января 1967 года, Голливуд; *Архив*).

* Но в Швейцарии так мало платят! — *Прим. Стравинского.*

«Дорогой П.П. мы в Нью-Йорке уже несколько дней и останемся тут с неделю, десять дней. Затем домой, где мы в безвыходном положении ибо без прислуги, то есть иными словами все заботы лежат на Вере, которую здешний наш доктор (он же доктор Баланчина) старается привести в порядок, ибо она очень утомлена (и сердце ослаблено) что меня страшно беспокоит. Наша старая русская прислуга на покое — состарилась и больше работать не может — живет на нашу пенсию. А новую прислугу найти больше не возможно. Не знаем как нам быть. Вопрос даже не в деньгах а в отсутствии этого труда» (19 сентября 1965 года, Нью-Йорк; *Архив*). Та же тема, но с надеждой на счастливое разрешение, звучит через месяц: «Мы уже несколько дней как вернулись из Cincinnati, где концерт прошел с большим успехом. Вернулись в дом без прислуги, что главным образом отзывается на Вере <...> Огромный дом, без горничной, без кухарки для нас людей пожилых вещь очень трудная. Вера сегодня кажется нашла подходящую особу и, если Богу будет угодно, с понедельника начнет работу» (23 октября 1965 года, Голливуд; *Архив*).

За год до этого Стравинские переехали в новый дом — по соседству со старым, но больших размеров, — что тоже оказалось, естественно, испытанием: «Если бы Вы знали, что тут творится с переездом (которому не вижу конца — ведь старый дом нагружался книгами, нотами, мебелью и всем, чем угодно, 24 года!), то поняли бы запоздание в ответах» (4 ноября 1964 года, Голливуд; *Архив*).

Но, разумеется, главное место в письмах занимают творческие проблемы самого разнообразного свойства. Стравинский регулярно сообщает Сувчинскому о своих новых сочинениях и перспективах их исполнений, делится впечатлениями об интерпретаторах и собственных концертных турне.

«Я кончил мой МУВМЕНТС фор пиано анд оркестра и, так как кончил раньше чем рассчитывал, известил всех, которых это касается, что продирижирую премьерой в Нью-Йорке на Рождество или сейчас же после Нового года и не буду дожидаться июня как предполагалось. Пьеса вышла дьявольски трудная не столько для фортепианного соло сколько для дирижера из-за ритмической и даже метрической сложности. Я этой пьесы боюсь, и длительности ее боюсь (всего 12 минут музыки)» (24 августа 1959 года, Голливуд; *Архив*).

«Как мне не везет с “Movements” — только что эта Margrit Weber отбарабанила это со своим приятелем Friksay (Вы знаете, этот венгерский болван) между Symphonie des Psaumes u Oedipus Rex. Я читал английскую критику (об этом берлинском концерте), в которой было сказано, что надо было бы чтобы кто-нибудь запрещал бы подобные кощунства. Воображаю что это было: она заучившая ноты Movements как попугай, а он — “дирижер” полный венгерских страстей. Какой ужас! И все это между “Псалмами” и “Эдипом”, как в 1921 году Кусевицкий в Лондоне поместил Symphonies d’instruments à vents (которыми он не способен был дирижировать) после своего “триумфального” исполнения “Золотого петушка”» (27 октября 1960 года, Венеция; *Архив*).

Но с *Движениями* не все было так плохо: «Вчера видел во второй раз изумительный балет Баланчина (8 танцоров), поставленный на музыку Movements. Баланчин в понедельник вечером приезжает в Париж <...> хотелось бы чтобы Вы с ним повидались» (7 декабря 1960 года, Нью-Йорк; *Архив*).

Потоп, предназначенный для телевидения, затем увидел свет в Гамбургской опере — об этом очень хлопотал интендант театра Рольф Либерман. «...отдельные куски постановки Реннерта замечательные, — сообщает Стравинский Сувчинскому 21 апреля 1963 года, перед премьерой. — Оркестр оперы все тот же — очень посредственный и ритмически очень плох. Как подумаешь, что 3 недели тому назад дирижировал самые трудные части Потопа в Оберлине (университет около Cleveland’a) с оркестром студентов (от 17 до 22 лет), который в два счета сыграл эту музыку» (*Архив*).

В январе 1967 года (точной даты нет) Стравинский пишет следующее: «Моя последняя значительная вещь Requiem Canticles, по-русски Похоронные напевы, как небольшая (8 частей) хоровая симфония (с 3-мя симфоническими секциями) на латинском. Получил 2 корректуру, Боб ее исполнил (прекрасно) в Princeton University, покойной благотворительнице которой она посвящена.

После этого сочинил большую Limerick Edward Lear’a — The Owl and the Pussy-Cat для меццо-сопрано и фортепиано (сериальный канон).

Вот пока вкратце все касающиеся меня известия. Что же я думаю, то это должно быть на словах, которыми наверное мы обменяемся» (*Архив*).

«Сегодня мне исполнилось 83 года. Не знаю сам, как к этому относиться: гордиться цифрами или размышлять о более близком приближении к небытию» (13 июня 1965 года, Нью-Йорк; *Архив*).

Судьба собственных произведений, прежде всего реальная, связанная с живым концертным обиходом, очень интересовала и волновала Стравинского. Он, естественно, радуется новым удачным исполнениям и вообще вниманию к собственной музыке. «Вот уже больше недели как тут после Нью-Йоркских концертов, которые имели блестящий успех, — сообщает он Сувчинскому из Голливуда 10 сентября 1966 года. — Не знаю, достаточно ли Вы осведомлены о <...> July-Stravinsky Concerts: от конца июня до конца июля (5 недель) еженедельно был концерт посвященный мне в связи с разными национальными программами Stravinsky His Heritage (полученное в наследство) and His Legacy (то, что даю в наследство). Хотелось бы поговорить с Вами об этом». Вообще, американскими исполнениями Стравинский, как правило, доволен, чего нельзя сказать о прессе: «...здесь на днях Боб блестяще дирижировал RAKE'S PROGRESS'ом с чудными певцами и ужасающей мракобесной руганью в Нью-Йоркской прессе» (26 ноября 1962 года, Нью-Йорк; *Архив*). Та же тема продолжена на открытке без даты: «Просто непонятен раж этих безграмотных музыкальных невежд относительно RAKE'а и моей современной музыки! Что-то персональное есть в этой ненависти меня и моей музыки в моем новом "отечестве"» (*Архив*).

Здесь ощущается подоплека весьма болезненного для Стравинского свойства. Речь идет о предпочтении его ранних произведений более поздним, неоклассическим и особенно серийным. Сам композитор, продолжавший эволюционировать без всяких скидок на возраст и до самых последних лет не остановившийся в своем движении, не мог не страдать от недооценки новых сочинений. Хотя он никоим образом не разлюбил старые и, в частности, продолжал их играть в концертах (*Весна священная* была ему уже не по силам, но, скажем, *Жар-птицу* он включал в программы до самых последних своих выступлений), однако композиторские интересы мэтра изменились настолько, что неспособность или нежелание следовать за ними он переживал как личную драму. Вот он делится с Сувчинским впечатлениями о новой монографии: «Половину книжки Philiprot'а я уже прочел. Впечатление удручающее. Почти на каждой странице неверная информация. Почти на каждой странице жанр газетной критики моих произведений. Почти на каждой странице после хулы следуют замечания, что гению все простительно. А гений я только из-за Сакра...» (23 октября 1965 года, Голливуд; *Архив*). Наверное, по той же причине Стравинский колебался, давать ли разрешение на публикацию Эскизной тетради *Весны священной*. Вначале он категорически отверг это предложение: «Относительно SACRA — ни за что не позволю при своей жизни опубликовать моих набросков, ни прошлых, ни настоящих. "Après moi le déluge" ["После меня хоть потоп", *франц.*] хотя сейчас выходит наоборот: "Après le déluge (The Flood) s'est moi qui suis engueulé" ["После «Потопа» именно меня осыплют бранью"; *франц.*]» (19 февраля 1964 года; *Архив*). Однако к осени Стравинский переменял свое мнение и предложил Сувчинскому сотрудничать в этом издании: «Как видите я согласился на публикацию этих скечей (чего раньше не хотел): в конце концов почему нет? У меня самого отношение к моему первому периоду изменяется сильно — как будто не я сочинял это: меня совершенно иное в музыке интересует — тогда пусть воспроизводят если это кому-либо доставляет законное удовлетворение.

Я пишу в надежде, что Вы возможно храните фотокопии набросков моей *Sacre* и что лобезный господин, который ими владеет, все еще склонен разрешить опубликовать их в виде факсимиле (в цвете). Само собой разумеется, что краткий комментарий будет сделан Робертом Крафтом, который будет обозначен как издатель (генеральный редактор), что одностраничное предисловие будет поручено Пьеру Булезу, и что Вы сами и г-н Марио Буа из Boosey & Hawkes (Париж) будете наблюдать за публикацией» (7 октября 1964 года, Голливуд, оригинал по-английски; *Архив*).

Впрочем, недооценка сравнительно давних опусов тоже болезненно воспринимается Стравинским. Среди таких неудачливых любимцев композитора — *Мавра*, когда-то почти провалившаяся в Париже, да и позднее не снискавшая особого успеха. ««Маврой» я только что тут дирижировал в последнем концерте Лосанджелевского июньского фестиваля. У меня такое впечатление, что

несмотря на четкое исполнение этой ясной и явной музыки доходит она лишь до редкого слушателя, остальные же ничего не слышат и только перешептываются и хихикают как дураки при появлении Мавры в высоких сапогах и военных штанах под юбкой. О Мавре все-таки следует нам поговорить специально. Не думаю (хоть и занят я теперь иными проблемами), что ее место в музыке не импоргантно [от important — важный; *франц.*], как по всей вероятности думает об этом Булез и как думал об ней остильно [от hostile — враждебный; *франц.*] Равель» (21 июня 1958 года. Голливуд: *Архив*).

Та же нота — но уже почти как вопль души — звучит в письме Стравинского от 17 октября 1964 года: «Мне только что прислала Columbia мои новые диски *Rake's Progress* (что делала в Лондоне). Почему эту оперу не играют или так мало и плохо играют? Разве больше нельзя писать опер с речитативами и ариями, ансамблями, а надо писать только музыкальную драму. Разве условность, основа оперы и всякого искусства грех? Разве хорошие мозги Булеза равнодушны к качеству музыки? Все эти думы меня не делают счастливым» (*Архив*).

Проблемы тут действительно были, и они не ограничивались частными фактами вроде недооценки того или иного сочинения Стравинского. Речь шла о месте маститого композитора на новой художественной сцене и о взаимоотношениях, далеко не простых, с молодыми авангардистами, заявившими о себе в 50-е годы. Сувчинский сыграл здесь совершенно особую роль, поскольку именно он оказался для Стравинского связующим звеном к новому поколению, в особенности к Пьеру Булезу, творчеством и личностью которого Стравинский был явно восхищен. О знакомстве с молодыми «атоналистами» и «воинственном» контакте с ними Сувчинский сообщает Стравинскому еще в 1946 году, называя их «музыкальными троцкистами»: «Эта группа откололась от Мессияна», — добавляет он (*Архив*). Однако контакты с молодым поколением складываются непросто, хотя Булез выказывает должное почтение мэтру и способствует исполнению его произведений в Париже. Но, увы, и он предпочитает поздним сочинениям *Весну священную*... К тому же это тот молодой Булез, который призывал сжечь оперные театры, автор статьи «Шёнберг мертв», крайний радикал новой музыки. Его эволюция впереди, но он об этом еще не знает.

Одним из самых болезненных эпизодов в общении с Булезом стала для Стравинского парижская премьера *Threni* в ноябре 1958 года, получившая в прессе почти что уничтожающую оценку. Возмущение Стравинского было связано с тем, что Булез, обещавший подготовить премьеру, этого не сделал, в результате чего исполнение оказалось крайне неудачным. Стравинский даже вступил в переписку с редакцией журнала, где появилась рецензия Голеа, и потребовал от Булеза публичных объяснений и извинений. Все это в конце концов свершилось, однако дело длилось долго, и письмо Булеза появилось в печати чуть ли не через год после концерта. Сувчинский был посвящен во все перипетии этого дела, пытаясь смягчить ситуацию и успокоить Игоря Федоровича — но без особого успеха. «Пишите — хочу знать Вашу реакцию на всю эту мерзость. Как трудно сохранить равнодушие ко всему этому. Так бы хотелось об этом не думать!» (16 августа 1959 года, Голливуд: *Архив*). Стравинский за свою долгую творческую жизнь, конечно, не раз встречал негативное отношение к своим произведениям, да и критиков вообще не жаловал, и поэтому его острая реакция может показаться странной. Все дело в том, что неприятие исходило из круга, к которому он испытывал интерес и симпатию — как бы «от своих». Но он понимает, что для молодого авангарда он «своим» уже не будет. «Нью-Йоркский концерт 4 января с ТРЕНИ прошел сенсационно. Дирижировавший Боб (прекрасно) имел шумный успех. Овациям не было конца. И я не думаю, что услыша такое исполнение отношение Парижа к ТРЕНИ и ко мне оказалось бы иным чем то которым меня удостоили 14 ноября минувшего (и слава Богу) года. Да, не с чувством благодарности Булезу буду вспоминать я пережитое мною в Париже. И как это он такой умный, здравый и честный не имел достаточно мужества признаться в своем Баден-Баденском нерадении и сказать "МЭА КУЛПА"» (25 января 1959 года, Голливуд: *Архив*).

Во всей этой истории Стравинский видит гораздо более важный и широкий смысл, нежели просто отдельная концертная неудача; дело не только в одном Булезе, дело в исторической закономерности и смене поколений: «Я передавал Бобу Ваши впечатления о разговорах с Штокхаузеном и он все же продолжает утверждать что и в своих лекциях и в частных разговорах Штокхаузен отзывался и обо мне и о Шёнберге и других композиторах (старшего поколения) весьма отрица-

тельно и, что Боб просто не верит тому что он мог Вам рассказывать, приведя мне свидетельства противного. Боюсь что Боб не вполне неправ: у меня лично после репетиций в Баден-Бадене, где он с Булезом и Розбаудом дирижировал своим тройным оркестром [речь идет о "Группах" для трех оркестров], осталось впечатление скорее неприятное от него самого как от arrogantного [от arrogant — высокомерный; франц.] наци, также в его обращении с музыкантами которыми он дирижировал. В конце репетиции музыканты группы Булеза аплодировали последнему тогда как группа Штокхаузена молчала. Это одно, а другое — его отношение ко мне. Вспомните только его статью для книги "АВЕК СТРАВИНСКИ" — <...> из которой совершенно ясно что он не столько ценит мою музыку и обсуждает ее "функциональность" сколько просто-напросто осуждает ее как более не "витальную" — перечтите его статью и увидите что я прав. Ну ладно, насильно милым не будешь. Сожалю только об этом отсутствии взаимности, ибо его музыка меня и интересует и волнует, тогда как он моей музыкой не только не интересуется, но просто не считает ее более витальной» (9 марта 1959 года; *Архив*).

В следующем письме (тоже март 1959 года, без точной даты) Стравинский продолжает эту грустную тему: «Он [Штокхаузен] меня так мало знает, и музыка моя его так мало интересует! Он разумеется принадлежит к той генерации которая очевидно биологически должна быть остильна ко мне. Что же делать этого мне не изменить» (*Архив*).

Сувчинский пытается смягчить ситуацию: «Что касается Stockhausen'a то я, несмотря на мнение R. Craft'a считаю его человеком прекрасной души и прекрасного ума. Но не надо забывать, что он настоящая жертва войны, вырос как "беспризорный" и все его резкости в суждениях и в отношениях с людьми — коренятся в его большой застенчивости и в неумении жить. <...> Сущность его натуры — первоклассная и я уверен что он сумеет доказать Вам свою преданность» (4 апреля 1959 года, Париж; *Архив*, № 42/2308-9).

Позднее неудача *Threni* несколько забывается, и отношения с молодым поколением, в частности с Булезом, входят в нормальную колею. Однако настоящее взаимопонимание так и не приходит: «Булез до сих пор не может примириться с существованием моих симфоний, Эдипа, Персефоны, Аполлона и прочих ужасов гибельной для музыкального искусства неоклассики. А я-то надеялся, что он с возрастом сконфузится своим тридцатилетним "открытием"! Ну Бог с ним...» (конец января 1967 года; *Архив*). И наконец, 8 июля 1967 года Стравинский подводит черту: «Вот что я прочел в одном интервью с Булезом: "Was Strawinsky betrifft, so hatte ich seine neoklassizistische Periode für sehr schwach" ["Что касается Стравинского, то я считаю его неоклассический период очень слабым"; нем.]. Иными словами Apollo, Oedipe, Symph. of Psalmes, мои фортепианные концерты, скрипичный концерт, две симфонии и т.д. — sehr schwach [очень слабо; нем.]. Благодарю вас.

Об Variations он сказал: es ist nicht ganz neu, denn es hat Webern zum Vorbild [это не ново, ибо имеет образцом Веберна; нем.]. Иными словами всякая сериальная музыка (кроме его собственной) имеет Webern zum Vorbild и следовательно не оригинальна, не нова.

После этого, разумеется, у меня больше нет никакого желания общения с ним» (*Архив*).

Проблема эта сложна, и она далеко не ограничивается личными отношениями двух, пусть даже и крупных творческих фигур. Конечно, Стравинскому было бы легче по-человечески, если бы он не заметил, «просмотрел» и Булеза и Штокхаузена — и возраст, и опыт, и положение давали ему на это полное право. Однако он всю свою жизнь был устремлен «к новым берегам», не боясь ничего — даже творческого одиночества.

В последнее десятилетие общения Стравинского и Сувчинского особенное место в их беседах заняло то, что можно назвать «русской темой». Она, конечно, не избегалась и прежде — но на склоне лет стала чуть ли не центральной.

Тема эта имела различные повороты. Русские друзья, сотрудники и современники понемногу уходили из жизни, и по этому грустному поводу два старых джентльмена обменивались письмами. Узнав о смерти Артура Лурье, Сувчинский обмолвился, что этот человек «всегда кого-то и что-то предавал». Реакция Стравинского была более пространной: «Как ни странно — только вчера узнал о смерти Артура Лурье. Он скончался в Princeton'e в ноябре, в доме который ему

пожизненно дал Маритэн. Узнал я это из газеты *Le Monde* <...> в которой нашел удивительную фразу — “Recueil essais critiques (Bach, Mozart, Strawinsky: ils s'étaient beaucoup connus et se sont influencés ...)” [“Сборник критических эссе (Бах, Моцарт, Стравинский: они были хорошо знакомы и повлияли...”]; *франц.*]. Невероятно! Я не знал, что Лурье был знаком с Бахом и Моцартом и что они, как и я, влияли друг на друга. Что касается меня, то я в своей жизни ни одной строчки не видел и не слышал из музыки Лурье; за Баха и Моцарта разумеется отвечать не могу...» (14 января 1967 года; *Архив*). Кончина бывшего друга, когда-то очень близкого, почти члена семьи, общение с которым закончилось полным разрывом еще перед войной, всколыхнула в Стравинском былые чувства и он словно хочет стереть из истории своих отношений с Лурье действительные факты: он не только знал сочинения Лурье, но в свое время пытался их рекомендовать Вилли Штрекеру для издания.

Непреклонным остается Стравинский и в следующем письме: «О Лурье стараюсь не думать. Но что Вы о нем пишете к сожалению верно; а после смерти человека хотелось бы больше жалеть чем осуждать, а в данном случае жалению места не нахожу» (январь 1967 года; *Архив*).

Столь острая реакция, впрочем, у Стравинского — исключение; в других случаях он настроен гораздо более философично: «В Вашем последнем письме Вы не упомянули, ибо верно еще не знали, что умер Александр Бенуа, с месяц тому назад. Об этом узнал вчера из английской прессы.

Эта смерть 94-летнего Бенуа [А.Н. Бенуа скончался в 90-летнем возрасте] вызвала во мне не только сожаление утраты (о котором, разумеется, не может быть и речи, ибо эта утрата давно-давно произошла и для меня и для искусства), сколько кучу воспоминаний хороших и неприятных. Эти неприятные воспоминания связанные к сожалению с моим последним свиданием с ним (лет 30 тому назад) хотелось бы предать забвению, что бесконечно труднее прощения. Зато это последнее идет у меня из глубины и полноты сердца. Чувствую потребность высказать это близкому человеку, знающему и понимающему обстоятельства, потому пишу это Вам» (10 марта 1960 года, Голливуд; *Архив*).

Ответ Сувчинского последовал незамедлительно — 14 марта 1960 года он пишет из Парижа: «Я не писал Вам о кончине А.Н. Бенуа, потому что он был для меня очень далеким человеком, хотя что-то ценное и когда-то полноценное в нем все-таки было.

В мои ранние годы, он для моего поколения многое открыл и объяснил. <...> Значительно позже, в Париже, у меня была с ним одна-единственная и неудачная встреча; с тех пор мы никогда не встречались.

По-видимому, с ним произошло какое-то “внутреннее кораблекрушение”, после которого он перестал что-либо понимать.

В сущности, он должен был бы оставаться в России и заниматься музеями и Эрмитажем.

Очень часто русским “западникам” — Запад-то и не удавался!

Как я понимаю Ваши слова-понятия: простить, “забыть”. <...> Обыкновенно — люди забывают, но не прощают...» (*Архив*, № 42/2744–5).

Очень интенсивно «русская тема» звучит в переписке, связанной с визитом Стравинского на родину в 1962 году. 12 июня 1961 года Игорь Федорович сообщает о посещении его дома группой советских музыкантов и о приглашении посетить СССР в год 80-летнего юбилея композитора: «Разумеется мне жутко об этом думать, жутко заглядывать в восьмидесятилетие, жутка музыкальная действительность России, жутка мысль что заживо взялись чествовать “своего маститого музыканта”, что придется улыбаться когда хочется рвать. Что мне делать? Тут уж во всей прессе и радио все эти дни только об этом и слышно. Какой ужас. Я не подготовлен к этому, я не имею веры в то, что приглашение меня есть искреннее раскаяние и бесповоротная перемена ко мне и моей музыке. <...> Что же мне во всем этом делать? Как быть?» (*Архив*, № 42/2897). Сувчинский, как обычно, отвечает тотчас же (16 июня 1961 года): «Французские газеты, конечно, уже сообщили о Вашей предполагаемой поездке в Россию.

Конечно не мне давать Вам совет, но я думаю и уверен, что Вы должны принять это приглашение, а там, через год — будет видно. <...>

Простите глупое слово, но я вижу в этом — метафизику Вашей личности. Это случилось и не могло не случиться. Кто-то в этой жуткой и гениальной стране вдруг образумился, а “Свет Разу-

ма” — Вы сами знаете что это такое. В этом отказать просящим — нельзя. <...> Но, конечно, кроме этого, Ваше посещение Москвы — есть уже, само по себе, — факт исторический (я люблю “факты”), событие исторического значения, в полном смысле слова, и оно будет иметь для всей русской культуры, повсюду последствия величайшие: я в этом уверен и это одно должно помочь Вам, дорогой Игорь Федорович, превозмочь в себе эмоцию и рефлекс музыкальной “рвоты”, которые я очень понимаю.

Но, вообще, — “стихийные” встречи и выражения восторга, которые всегда имеют смысл благодарности, как-то свойственны русским и входят в самую сущность русских культурных переживаний. <...> Все это странно, но вызывает уважение» (*Архив*, № 42/2849–52).

Сувчинский вообще оценивал значение Стравинского для русской музыки чрезвычайно высоко. «Всегда говорят: “Глинка и Пушкин”, имея в виду что Глинка был музыкальным Пушкиным. Это, по-моему, не верно. “Музыкальный Пушкин” родился на 78 лет позже чем Глинка (почти на столетие!) так что русская музыка отстала и от русской литературы и от западноевропейской музыки; и этим “Пушкиным” — были Вы. Быть Пушкиным — значит быть универсальным, значит содержать в себе все будущее. И когда-нибудь <...> — будущие русские музыканты поймут, что “все они вышли из Стравинского”, как сказал (кажется) Лев Толстой “Все мы вышли из «Шинели» Гоголя»» (26 февраля 1958, Париж; *Архив*, № 42/2226/8)². В тот же день (!), отвечая, естественно, не на это письмо, а на присланную раньше статью Сувчинского, Стравинский несколько смущенно возражает: «О Вашей статье обо мне я сильно надеюсь поговорить с Вами детально, ибо писать сложно и долго. Что остается для меня все же неясным, это то, что Вы меня рассматриваете как феномен национальный и универсальный. Так ли это? Что от моей национальности осталось? Рожки да ножки — Кантикум да Агон» (*Архив*). Сувчинский: «Большое спасибо за письмо. Вы пишете: “Что от моей национальности осталось? Рожки да ножки”... Во-первых — какие “рожки” и какие “ножки”! Мне кажется, что феномен человеческого творчества есть, прежде всего, феномен структурно-иерархический, иерархичность есть основное качество феномена творчества. Дело, конечно, не в том, чтобы измерять, у кого больше таланта: у Шуберта или у Шумана, а дело в том, что каждый творческий феномен имеет свою имманентную меру и соотносительную ценность. <...> во всеединстве бытия — прошлое, настоящее и будущее, “соотносимые” между собой не только в порядке причинно-следственных отношений, но и в порядке онтологической реальности» (8 марта 1958 года, Париж; *Архив*).

Подобная оценка Стравинского утверждается Сувчинским и позднее, когда 22 апреля 1960 года он пишет композитору: «Я <...> всегда думаю и говорю: “чудо Стравинского” — произошло в России. Ведь чудо всегда “моментально”; оно локализуется во времени и в пространстве. Это его “спецификум”. Вспомните все евангельские чудеса; помните у Гоголя: “Вдруг стало видимо далеко во все концы света”. Это формула гениальная.

Потом “прозревший” человек начинает новую жизнь и если он был достоин свершившегося над ним (и в нем) чуда — это чудо длится всю его жизнь. Конечно, “чудо Стравинского” длится на глазах у всех многие десятилетия, но момент чуда связан с Россией и Вашей молодостью.

Не подумайте, что я русофильствую. Я никогда Вам об этом не говорил, но я не любил свое детство и молодость; почти все вызывало во мне чувство протеста. Мои отношения с родителями и нашей “помещичьей” жизнью были и остались для меня тяжелым воспоминанием. Но, тем не менее, — ощущение языка и какого-то коренного прошлого — осталось во мне навсегда; я как бы сам себя наново родил (мы сами себе родители)...» (*Архив*, № 42/2753).

Совершенно очевидно, что соображения Сувчинского сильно повлияли на то настроение, с которым Стравинский прискал на родину в год своего восьмидесятилетия. И во многих его высказываниях на родине, да и в других местах трудно не слышать обертоны голоса Петра Петровича Сувчинского, старинного друга великого композитора.

* и ненавижу «процессы». — *Прим. Сувчинского.*

² Эта фраза принадлежит Ф.М. Достоевскому.

СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Архив** Архив И.Ф.Стравинского в Фонде Пауля Захера, Базель, Швейцария (Paul Sacher Stiftung, Basel, Schweiz).
- ГЦММК** Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки (Москва).
- ОР РНБ** Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).
- Адаменко** *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. Грани проблемы. — М.: ГИИ, 1992.
- Адамович** *Адамович Георгий.* Встречи с Игорем Стравинским // Русская мысль. 1971. 22 апреля.
- Алексеев** *Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование. — М.: Советский композитор, 1986.
- Асафьев** *Асафьев Б.* Книга о Стравинском / 2-е изд. — Л.: Музыка, 1977.
- Барсова** *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. — М.: Советский композитор, 1975.
- Бенуа** *Бенуа А.* Мои воспоминания. В Б-ти кн. Кн. 4–5. — М.: Наука, 1993.
- Богданов-Березовский** *Богданов-Березовский В.* Федор Стравинский. — М.–Л., 1951.
- Бродский** *Волков Соломон.* Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Независимая газета, 1998.
- Валери** *Валери Поль.* Об искусстве / Изд. подгот. В.М. Козовой. — М.: Искусство, 1976.
- Вершинина I, II, III** *Стравинский Игорь.* Вокальная музыка. Вып. I, II, III / Сост. и коммент. И.Вершининой. — М.: Композитор, 1982, 1988, 1996.
- Вершинина 1967** *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. — М.: Наука, 1967.
- Вершинина 1990** *Вершинина И.* Стравинский и Мусоргский // Мусоргский и музыка XX века. — М.: Музыка, 1990.
- Вершинина 1992** *Вершинина Ирина.* Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия. 1992. № 4.
- Гливинский** *Гливинский В.* Позднее творчество Стравинского. — Донецк: Донеччина, 1995.
- Головинский** *Головинский Г.* Композитор и фольклор. — М.: Музыка, 1981.
- Григорьев** *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. 1909–1929. — М.: АРТ, 1993.
- Дебюсси** Дебюсси Клод. Избранные письма. — Л.: Музыка, 1986.
- Диалоги** *Стравинский Игорь.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. — Л.: Музыка, 1971.
- Добужинский** *Добужинский М.В.* Петербург моего детства // Панорама искусств 5. — М.: Советский художник, 1982.
- Друскин** *Друскин М.* Игорь Стравинский. — Л.–М.: Советский композитор, 1974.
- Дягилев** Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Т. I–II / Сост., вступ. ст. и коммент. И.С.Зильберштейна и В.А.Самкова. — М.: Изобразительное искусство, 1982.
- Кассирер** *Кассирер Эрнст.* Философия символических форм // Культурология. XX век. Антология. — М.: Юрист, 1995.
- Климовицкий** *Климовицкий А.И.* Две «Песни о блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке Стравинского (к изучению рукописного наследия и

- творческой биографии Стравинского) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. — Л.: Наука, 1986.
- Кнабе** *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного мира. — М.: Индрик, 1993.
- Кокто** *Кокто Жан.* Портреты-воспоминания. Эссе. — М.: Известия, 1985.
- Кон** *Кон Юзеф.* Метабола и ее роль в вокальных сочинениях Стравинского // Музыкальная академия. 1992. № 4.
- Красовская** *Красовская В.* Нижинский. — Л., 1974.
- КСтр** *Стравинская К.Ю.* О И.Ф. Стравинском и его близких. — Л.: Музыка, 1978.
- Кузмин 1910** *Кузмин М.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4.
- Кузмин 1989** *Кузмин М.* Стихи и проза. — М.: Современник, 1989.
- Кузмин 1990** *Кузмин М.* Избранные произведения. — Л.: Худлит., 1990.
- Кузнецов** *Юдина М.В.* Переписка / Подг. к печати А.М. Кузнецовым. Рукопись.
- Лобанов** *Лобанов М.* Украинский фольклор Устилуга в творчестве Стравинского // Стравинський та Україна. — Київ: Абрис, 1996.
- МА** «Музыкальная академия», журнал.
- Мандельштам** *Мандельштам О.* Слово и культура. — М.: Советский писатель, 1987.
- Мартынов** *Мартынов В.И.* Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. — М.: Филология, 1997.
- Маяковский** *Маяковский Вл.* Парижские очерки // Советские писатели о Франции. — Л.: Лениздат, 1985.
- Мириманов** *Мириманов В.Б.* Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции) // Arbor Mundi. Мировое древо. 1993. № 2.
- Мусоргский** *Мусоргский М.П.* Литературное наследие. В 2-х кн. Кн. I — М.: 1971.
- Мясин** *Мясин Леонид.* Моя жизнь в балете. — М.: АРТ, 1997.
- Набоков** *Набоков Вл.* Другие берега // Дружба народов. 1988. № 6.
- Нижинская** *Нижинская Б.* Петипа победил // М.Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. — Л.: Искусство, 1971.
- Николай Кузанский** *Николай Кузанский.* Об ученом незнании // Антология мировой философии. Т. II. — М.: Мысль, 1970.
- Ортега-и-Гасет** *Ортега-и-Гасет Хосе.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. — М.: Политиздат, 1991.
- Переписка I** *Стравинский И.Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I. 1882–1912 / Сост., текст. ред. и коммент. В.П. Варунца. — М.: Композитор, 1998.
- Письма** *Письма И.Ф. Стравинского / Публ. и коммент. И. Блажкова // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова. — М.: Советский композитор, 1973.*
- Покровский** *Покровский Д.* Структурная стилизация в «Свадебке» Стравинского // И.Ф. Стравинский. Сб. статей. Научные труды МГК имени П.И. Чайковского. Сб. 18. — М.: 1997.
- Попова** *Попова Т.* Основы русской народной музыки. — М.: Музыка, 1977.
- Прокофьев** *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост. С.Шлифштейн. — М.: Музгиз, 1961.
- Римский-Корсаков** *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музыка, 1982.

- Рождественский** *Рождественский Г.* Стравинский и Чайковский // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. — М.: Советский композитор, 1985.
- Савенко 1973** *Савенко С.* К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова. — М.: Советский композитор, 1973.
- Савенко 1986** *Савенко С.* Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. — М.: Советский композитор, 1985.
- Савенко 1990** *Савенко С.* «...Считаю себя из племени, порожденного Чайковским» // Советская музыка. 1990. № 9.
- Савенко 1992** *Савенко С.* На Родину в гости... // Музыкальная академия. 1992. № 4.
- СМ** «Советская музыка», журнал.
- Старк** *Старк Э.А.* Петербургская опера и ее мастера. — М.—Л. 1940.
- СтВ** И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. — М.: Советский композитор, 1985.
- СтМ** И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова. — М.: Советский композитор, 1973.
- Ф.И.Стравинский** Расходные книги Ф.И.Стравинского / Публ. и коммент. Е.А.Стравинской. Цит. по: Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I. 1882–1912 / Сост. текст. ред. и коммент. В.П.Варунца. — М.: Советский композитор, 1998.
- СтрПубл** Стравинский — публицист и собеседник / Сост. и коммент. В.Варунца. — М.: Советский композитор, 1988.
- Сувчинский** Петр Сувчинский и его время // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Ред.-сост. А.Бретаницкая. — М.: Композитор, 1999.
- Успенский** *Успенский Н.* Образцы древнерусского певческого искусства. — Л.: Музыка, 1968.
- Фома Аквинский** *Фома Аквинский.* Сумма теологии // Антология мировой философии. Т. I. Ч. 2. — М.: Мысль, 1969.
- Хармс** *Хармс Даниил.* Письмо к К.В.Пугачевой от 16 октября 1933 года // Новый мир. 1988. № 4.
- Хёйзинга** *Хёйзинга Йохан.* Homo Ludens. — М.: Прогресс-Академия, 1992.
- Холопова** *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М.: Музыка, 1971.
- Хроника** *Стравинский Игорь.* Хроника моей жизни. — Л.: Госмузиздат, 1963.
- Шахназарова** *Шахназарова Н.Г.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга и Хиндемита. — М.: Советский композитор, 1975.
- Шнитке 1967** *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. Вып. 3. — М.: Музыка, 1967.
- Шнитке 1973** *Шнитке А.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова. — М.: Советский композитор, 1973.
- Ястребцев** Н.А.Римский-Корсаков. Воспоминания В.В.Ястребцева. В 2-х т. Т. II. — Л.: Музгиз. 1960.

- Andriessen and Schönberger** *Andriessen Louis and Schönberger Elmer.* The Apollonian Clockwork. On Stravinsky. Oxford University Press, Oxford. New York, 1989.
- Beaumont** *Beaumont Cyril W.* The Diaghilev Ballet in London. London, 1951.
- Berger** *Berger Arthur.* Problems of Pitch Organisation in Stravinsky // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky/ Ed. by Edward T. Cone and Benjamin Boretz. Princeton University Press, Princeton, 1968.
- Catalogue** *Igor Stravinsky.* A Complete Catalogue. Compiled by Clifford Caesar. San Francisco Press, Inc., 1982.
- Chroniques** *Stravinsky Igor.* Chroniques de ma vie. Vol. I–II. Paris: Denoël et Steele, 1935.
- Confronting** *Confronting Stravinsky / Ed. by Jann Pasler.* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- Craft 1986** *Craft Robert.* Selected Catalogues of Books // Confronting Stravinsky/ Ed. by Jann Pasler. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- Craft 1992** *Craft Robert.* Glimpses of a Life. London, 1992.
- Erhardt** *Erhardt Ludwik.* Igor Strawinskys / Warszawa: Panstwowy Institut Wydawniczy, 1978.
- Jers** *Jers Norbert.* Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke 1958–1966. Regensburg: Bosse, 1976.
- Kalendarium** *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs.* Zweite, revidierte Auflage. Leipzig: Bach-Archiv, 1979.
- Karlinsky** *Karlinsky Simon.* Stravinsky and Russian Pre-Literate Theatre // Nineteenth-Century Music 1983. Vol. 16. № 3.
- Kolneder** *Kolneder Walter.* Anton Webern. Rodenkirchen / Rhein, 1961.
- Libman** *Libman Lillian.* And Music at the Close. Stravinsky's Last Years. W.W.Norton, Inc. New York, 1972.
- Mason** *Mason Colin.* Stravinsky and Gesualdo // Tempo. 1960. № 55/56.
- Matthews** *Matthews David.* 1912: Zvezdoliki // Tempo. 1971. № 97.
- Mazo** *Mazo Margarita.* Stravinsky's «Les Noces» and Russian Folk Wedding Ritual // Journal of the American Musicological Society. 1990. № 43.
- Morton 1979** *Morton Lawrence.* Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps // Tempo. 1979. № 128.
- Morton 1986** *Morton Lawrence.* Stravinsky at Home // Confronting Stravinsky / Ed. by Jann Pasler. University of California Press, Berkeley and Los Angeles. 1986.
- Poétique** *Stravinsky Igor.* Poétique musicale. Paris: Plon [1952].
- Sacher** *Sacher Paul.* Igor Strawinsky zum Gedächtnis. 1971 // Sacher Paul. Reden und Aufsätze. Zürich: Atlantis Verlag, 1986.
- Savenko 1995** *Savenko Svetlana.* L'Oiseau de feu — sur Geschichte der ersten Fassung // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. 1995. № 8. März.
- Sel Corr I, II, III** *Stravinsky Igor.* Selected Correspondence / Ed. and with commentaries by Robert Craft. Vol. I–III. London: Faber, 1982, 1984; New York: Alfred A.Knopf, 1985.
- SPD** *Stravinsky in Pictures and Documents / Ed. by Vera Stravinsky and Robert Craft.* New York, 1978.
- Stravinsky 1984** *Stravinsky Igor.* Sein Nachlass. Sein Bild. Basel, 1984.
- Taruskin** *Taruskin Richard.* Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I–II. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.

- Toorn** *Toorn Pieter van den.* Stravinsky and «The Rite of Spring». University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1987.
- Vlad** *Vlad Roman.* Stravinsky. Oxford University Press, London, 1967.
- VStr** *Dearest Bubushkin. The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921–1954, with excerpts from Vera Stravinsky’s Diaries, 1922–1971/* Ed. by Robert Craft. London: Thames and Hudson, 1985.
- White** *White E.W.* Stravinsky. The Composer and his Works. London — Boston, 1979.
- Zimmermann** *Zimmermann Heinz Werner.* Igor Stravinsky — Verfasser seiner «Musikalischen Poetik»? // *Neue Zeitschrift für Musik.* 1985. № 7/8.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абраванель Морис
80
- Августин Блаженный
258
- Адаменко Виктория
209, 296, 311
- Адамович Георгий Викторович
56, 245, 311
- Адорно (Визенгрунд) Теодор
291, 297, 298
- Айвз Чарльз
83
- Акопян Левон Ованесович
2
- Акименко Федор Степанович
10
- Александр III
56
- Алексеев Эдуард Ефимович
199, 200, 206, 208, 311
- Аллегра Эдмон
42, 43
- Ампенова Руфина Всеволодовна
304
- Андерсен Ханс Кристиан
32, 61
- Андре Франц
27
- Андриссен Луи (Andriessen Louis)
284, 314
- Ансерме Эрнест
33—35, 37—39, 42, 45, 50, 51, 53,
54, 62, 64, 84, 136, 302
- Арановский Марк Генрихович
2
- Асафьев Борис Владимирович
(Игорь Глебов)
63, 65, 106, 176, 190, 203, 206, 234,
298, 301, 311
- Афанасьев Александр Николаевич
33, 34, 42, 173
- Афонский Николай Петрович
58
- Ахматова (Горенко) Анна Андреевна
77, 229, 295

Б

- Баева Алла Александровна
2
- Бакст (Розенберг) Лев Самойлович
22, 30, 34, 41, 48, 225, 293
- Балакирев Милий Алексеевич
10, 205, 206
- Баланчин Джордж
(Баланчивадзе Георгий Мелитонович)
61, 65, 70, 78, 83, 90, 91, 97, 99, 156,
261, 305
- Бальмонт Константин Дмитриевич
26, 167—169, 173, 174, 177
- Банкьери Адриано
160
- Барсак Андре
66
- Барсова Инна Алексеевна
294, 311
- Барток Бела
80, 82, 144, 179
- Бах Иоганн Себастьян
51, 65, 72, 86, 95, 104, 136, 158, 160,
186, 212, 231, 251—257, 268, 291,
298, 309
- Бачинская Нина Михайловна
194
- Бежар Морис
155, 156, 229
- Безродный Игорь Семенович
95
- Бекман-Щербина Елена Александровна
23
- Бел-Геддес Норман
78, 80
- Белецкий Игорь Валентинович
198, 231
- Беллинг Александра Александровна
(Сандра Беллинг)
26
- Беллинг Эраст Евстафьевич
26
- Беллини Винченцо
277
- Белянкина Людмила Гавриловна
26
- Бенуа Александр Николаевич, Шура
21, 24, 25, 27, 32—34, 61, 74, 191,

- 224, 269—271, 282, 290, 293, 301,
309, 311
- Берберян Кэти**
172
- Берг Альбан**
36, 57, 72, 94, 160, 179, 290, 295
- Бергер Артур (Berger Arthur)**
127, 314
- Бёрд Уильям**
91
- Берлин Исая**
227
- Берлиоз Гектор**
19, 232, 278
- Берман Евгений**
78
- Бернард Матвей Иванович**
210
- Бессель Василий Васильевич**
232, 236
- Бетховен Людвиг ван**
21, 65, 231—234, 272, 277, 278, 281,
289, 291, 311
- Бизе Жорж**
282
- Билефельдт Эдгар**
257
- Билибин Иван Яковлевич**
48, 194
- Биран Эфраим**
99
- Биркан Рафаил Иосифович**
190
- Блажков Игорь Иванович**
194, 231, 273, 312
- Блисс Артур**
43
- Блисс Ричард**
72
- Блок Александр Александрович**
77, 177
- Блуменфельд Феликс Михайлович**
20, 301
- Богданов-Березовский
Валериан Михайлович**
4, 273, 311
- Бодлер Шарль**
288, 290
- Больш Адольф Рудольфович**
60, 81, 156
- Бомарше де**
57
- Бомон Сирил (Beaumont Cyril)**
240, 314
- Бонини Петти**
102
- Бородин Александр Порфирьевич**
4, 18, 25, 205
- Боссе Гуальтер Антонович**
24
- Брамс Иоганнес**
65, 266, 291
- Брандт А.**
29
- Бредли Уильям**
269
- Бродский Иосиф Александрович**
150, 311
- Броунинг Кирк**
97
- Брук Барри (Brooke Barry)**
46
- Брюсова Надежда Яковлевна**
56
- Буа Марио**
306
- Букстехуде Дитрих**
161
- Буланже Надя**
69, 72, 79, 83, 85, 89, 100
- Булгаков Алексей Дмитриевич**
22
- Булгаков Сергей Васильевич**
3
- Булез Пьер**
100, 290, 301, 304, 306—308
- Бурде Вольфганг**
286
- В**
- Ваганова Агриппина Яковлевна**
231
- Вагнер Рихард**
18, 93, 266, 271, 278, 279, 281, 290,
291
- Вайль Курт**
72
- Валери Поль**
283, 286—288, 290, 311
- Варламов Александр Егорович**
178
- Варлих Гуго Иванович**
16, 18

- Варуиц Виктор Пайлакович**
 312, 313
- Вассенер Унико Вильгельм ван**
 46
- Вебер Карл Мария фон**
 93, 147, 276, 281, 291
- Вебер Маргрит**
 93, 305
- Веберн Антон фон**
 36, 57, 89, 93, 94, 126, 212, 220, 255,
 290, 291, 308
- Верди Джузепе**
 212, 278, 281
- Верлен Поль**
 24, 167
- Верхарн Эмиль**
 41
- Вершинина Ирина Яковлевна**
 2, 88, 164, 168—170, 180, 188, 189,
 194, 196, 197, 199, 203, 219, 232, 234,
 236, 264, 289, 311
- Вилларт Адриан**
 160
- Влад Роман (Vlad Roman)**
 220, 315
- Вольф Гуго**
 231, 254, 263—266
- Вулф Вирджиния**
 77
- Г**
- Габриели Джованни**
 89
- Гайдн Йозеф**
 65, 76, 278, 291
- Галилеи Винченцо**
 160
- Галло Доменико**
 46
- Гандшин Яков (Handschin Jacques)**
 160
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих**
 281, 294
- Гейбель Эмануэль**
 263
- Гендель Георг Фридрих**
 84, 220
- Герман Вуди (Вудроу Чарльз)**
 81, 82
- Гессе Герман**
 280
- Гёте Иоганн Вольфганг**
 21, 22
- Гиппиус Владимир Васильевич**
 301
- Гитлер Адольф**
 77
- Глазунов Александр Константинович**
 12, 18, 231
- Гливинский Валерий Викторович**
 163, 220, 222, 311
- Глинка Михаил Иванович**
 7, 8, 23, 49, 59, 81, 173, 193, 202, 203,
 231, 249, 278, 279, 281, 282, 310, 311
- Гнесин Михаил Фабьянович**
 20, 194
- Гоголь Николай Васильевич**
 34, 310
- Голеа Антуан**
 92, 307
- Головин Александр Яковлевич**
 22
- Головинский Григорий Львович**
 180, 190, 197, 199, 207, 209, 311
- Гончарова Наталья Сергеевна**
 36, 50, 293
- Городецкий Сергей Митрофанович**
 16—18, 48, 165—168
- Готи Жанна**
 61
- Григ Эдвард**
 22, 210, 231
- Григорьев Сергей Леонидович**
 50, 231, 311
- Григорьева Галина Владимировна**
 190
- Грыдзевский Мечислав**
 4
- Гуно Шарль**
 276, 282
- Гуревич Яков Григорьевич**
 9
- Гуссенс Юджин**
 35
- Грэхем Джоанна**
 43
- Д**
- Даль Владимир Иванович**
 33, 171
- Даль Ингольф**
 102, 161
- Даниелу Жан**
 59

- д'Аннунцио Габриэль
41
59, 62, 63, 93, 230, 231, 234, 236, 240,
245, 249, 250, 269, 270, 290, 296, 302,
311
- Даргомыжский Александр Сергеевич
157, 278, 282
- Дебюсси Клод
23, 24, 26, 27, 41, 46, 93, 146, 160,
167, 170, 179, 202, 215, 282, 311
- Дега Эдгар
281
- Дейша-Сионицкая Мария
Андриановна
21
- Деккер Томас
94, 95
- Деляж Морис
29
- Денисов Ю.
83
- Держановский Владимир Владимирович
29, 30, 105, 170
- Джезуальдо ди Веноза
89, 94, 136, 146, 161, 186, 212, 231,
254, 257—263
- Джонстон Ричард
79
- Дмитриева Нина Александровна
299
- Добужинский Мстислав Валерианович
5, 191, 311
- Долин Антон
80
- Достоевский Федор Михайлович
33, 281, 310
- Друскин Михаил Семенович
298—300, 311
- Душкин Самуил
17, 22, 25, 33, 45, 49, 61, 65—68, 71,
72, 76
- Дю Белле Жоашен
284
- Дюка Поль
69
- Дюльберг Эвальд
59
- Дютш Георгий Оттонович
197
- Дюфай Гийом
86
- Дюфи Рауль
93
- Дягилев Сергей Павлович, Сережа
21—24, 27, 30—38, 41, 45—50, 58,
- Е**
Екатерина Великая
4
- Ж**
Жид Андре
41, 66, 188, 281, 282, 284
Жироду Жан
23
- З**
Закс Артур
84
Захер Пауль (Sacher Paul)
1, 2, 38, 82, 94, 197, 211, 296, 311,
314
Земцовский Изалий Иосифович
200
Зилоти Александр Ильич
19—22, 160, 232, 240, 245
- И**
Иванов Вячеслав Иванович
271
Изак Хенрик
86, 89
Иоанн XXIII, папа римский
268
Иованович Младен Эммануилович
17, 19
Ирвинг Роберт
90
Истомин Федор Михайлович
194, 196, 197, 210
Итурби Хосе
42—44
- Й**
Йерс Норберт (Jers Norbert)
220, 314
Йоос Курт
66
- К**
Казелла Альфредо
35
Кайнер Фердинанд
257

- Калафати Василий Павлович**
 11
- Каль Алексей Федорович**
 72
- Кальвокореси Мишель Димитри**
 25, 238
- Караев Кара Абульфаз оглы**
 95
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович**
 18, 234
- Карлинский Саймон (Karlinsky Simon)**
 156, 190, 195, 314
- Кармалина Любовь Ивановна**
 236
- Карсавин Лев Платонович**
 80
- Карсавина Тамара Платоновна**
 22, 25, 80
- Кассирер Эрнст**
 294, 299, 311
- Кастальский Александр Дмитриевич**
 181
- Кастельнуово-Тедеско Марио**
 79
- Кашперова Леокадия Александровна**
 10
- Квитка Климент Васильевич**
 200
- Кедров Илья**
 3
- Келлер Морис**
 231
- Кеннеди Джон Фицджералд**
 99, 143, 263
- Кёрстайн Линкольн**
 78, 90, 99
- Ки Френсис Скотт**
 77
- Кибальчич Василий**
 39
- Киндлер Ганс**
 60
- Киреевский Петр Васильевич**
 33, 49, 190
- Киунг Ва Чунг**
 44
- Клее Пауль**
 296
- Клемперер Отто**
 59
- Климовицкий Аркадий Иосифович**
 232, 311
- Клодель Поль**
 23, 73
- Клычков (Лешенков) Сергей Антонович**
 223, 226
- Кнабе Георгий Степанович**
 209, 299, 312
- Козовой Вадим Маркович**
 2, 311
- Кокто Жан**
 31, 35, 56, 57, 59, 93, 286, 312
- Колмен Честер**
 85
- Колнедер Вальтер (Kolneder Walter)**
 126, 314
- Кон Юзеф Гейманович**
 173, 209, 312
- Копо Жак**
 66
- Корабелникова Людмила Зиновьевна**
 2
- Корто Альфред**
 69
- Коханьский Павел**
 22, 45
- Кохно Борис**
 49, 177, 178, 240
- Красовская Вера Михайловна**
 273, 312
- Крафт Роберт, Боб (Craft Robert)**
 39, 40, 44, 50, 67, 73, 76, 84, 87—90,
 92, 94, 96, 97, 99—104, 171, 182,
 183, 187, 190, 200, 210, 211, 218,
 223, 240, 241, 258—260, 264, 267,
 269, 270, 272—275, 278, 279, 286,
 288—290, 302, 304—308, 314
- Крускос Кристина**
 103
- Крыжицкий Константин Яковлевич**
 9
- Кубицкая**
 44
- Кузмин Михаил Алексеевич**
 48, 271, 272, 288, 312
- Кузнецов Анатолий Михайлович**
 43, 98, 312
- Кун Макс**
 256
- Кусевицкая Наталия Александровна**
 52, 79
- Кусевицкий Сергей Александрович**
 45—47, 51—53, 75, 79, 305

Кшеник Эрнст
99, 220, 221

Л

Лавров Александр Васильевич
271

Ламм Павел Александрович
234, 236, 237

Ланнер Йозеф
193

Ларионов Михаил Федорович
36, 37, 293

Леон Гюстав
52

Леонтьев Константин Николаевич
56

Либерман Рольф
305

Либмен Лилиан (Libman Lillian)
93, 95, 98, 101, 289, 314

Линева Евгения Эдуардовна
191, 200, 239

Лир Эдвард (Lear Edward)
102, 164, 189, 305

Лист Ференц
232

Лифарь Серж (Сергей Михайлович)
74, 231

Лобанов Михаил Александрович
200, 312

Ловинский Эдвард
161, 258

Лодий Зоя Петровна
31

Лопухова Лидия Васильевна
241

Лосева Ольга Владимировна
2

Луначарский Анатолий Васильевич
33

Лурье Артур Сергеевич (Артур Винцент)
60, 284, 308, 309

Людовик XIV
249

Люлли Жан Батист
158

Лядов Анатолий Константинович
10, 191

Ляпунов Сергей Михайлович
194, 196, 210

М

Мазо Маргарита (Mazo Margarita)
190, 208, 314

Мак-Лейн Уолтер
78

Малаев М.
70

Малер Густав
147, 291, 293

Малер-Верфель Альма
84

Малларме Стефан
283

Мандельштам Осип Эмильевич
48, 296, 297, 312

Мандельштам Юрий Владимирович
74

Манн Томас
84

Маритен Жак (Maritain Jacques)
284, 285, 297, 309

Маркевич Дмитрий
49

Мартынов Владимир Иванович
300, 312

Матисс Анри
33, 293

Машо Гильом де
86, 186, 258

Маяковский Владимир Владимирович
52, 312

Менг Жан де
83

Мендельсон Феликс
19, 93

Ментен
57

Мейсон Колин (Mason Colin)
261, 314

Месснан Оливье
304, 307

Метерлинк Морис
19

Мийо Дариус
47, 76, 79

Микеланджело Буонарроти
154, 155

Миклашевская Ирина Сергеевна
31

Милан Луис
258

Мириманов Виль Борисович
 211, 312
Митусов Степан Степанович
 12, 20, 21, 24, 32, 33, 167, 197
Мицлер Лоренц
 252
Молинари Бернардино
 183
Мондриан Пит
 296
Монтеверди Клаудио
 83, 84, 89, 186
Монтё Пьер
 25, 30, 32, 45, 88, 101
Монтень Мишель де
 284
Монтескьё Шарль Луи
 287
Монца Карло
 46
Моран Поль
 23
Морё Серж
 276—278
Мортон Лоуренс (Morton Lawrence)
 47, 198, 210, 314
Моцарт Вольфганг Амадей
 65, 84, 154, 157, 212, 268, 278, 280,
 291, 297, 309
Муне-Сюлли Жан
 277
Мусоргский Модест Петрович
 18, 21, 22, 25, 31, 43, 179, 193, 202,
 231, 232, 234—240, 264, 279, 311,
 312
Мэттьюс Дэвид (Matthews David)
 168, 314
Мюнш Шарль
 88
Мюссе Альфред де
 77
Мясин Леонид Федорович
 33, 45, 71, 312
Мясковский Николай Яковлевич
 170

Н

Набоков Владимир Владимирович
 6, 90, 279, 301, 310
Набоков Николай Дмитриевич
 90, 96

Наполеон Бонапарт
 272
Направник Эдуард Францевич
 4
Нейбор Оливер (Neighbour Oliver)
 238
Нижинская Бронислава Фоминична
 37, 48—50, 61, 241, 312
Нижинский Вацлав Фомич
 22, 24, 25, 30, 50, 155, 231, 273
Никитина Любовь Владимировна
 29
Николай Кузанский
 285, 312
Ногучи Исаму
 83
Носенко Гавриил Трофимович
 7
Нувель Вальтер Федорович
 63, 74, 269—271, 283

О

Обер Даниель Франсуа Эспри
 272
Обержонуа Рене
 42, 74
Оден Уистан Хью
 83, 85, 86
Окампо Виктория
 75, 76
Онеггер Артур
 82, 287
Онну Альфонс
 80
Орлов Александр Александрович
 25
Ортега-и-Гасет Хосе
 300, 312
Орф Карл
 150
Оссовский Александр Вячеславович
 12
Оффенбах Жак
 73

П

Падеревский Игнацы Ян
 40
Паисов Юрий Иванович
 190

- Пайчадзе Гавриил Григорьевич**
 64, 74, 82
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи да**
 65, 91, 163
- Палмер Тони**
 227
- Паризотти Алессандро**
 46
- Перголези Джованни Баттиста**
 45, 46, 83, 240
- Перов Василий Григорьевич**
 194
- Пёрселл Генри**
 93, 160, 188
- Петипа Мариус Иванович**
 7, 48, 240, 312
- Петр Великий**
 270
- Петрарка Франческо**
 223
- Петренко Елизавета Федоровна**
 16—19
- Пикассо Пабло**
 38, 45, 52, 93, 209, 268, 293
- Пильц Мария Юльевна**
 30
- Питгоев Жорж**
 42
- Питоева Людмила**
 42
- Пирсон Норман**
 86
- Платон**
 27, 285
- Подосёнов Николай**
 59
- Покровский Дмитрий Викторович**
 51, 208, 312
- Полиньяк Эдмон де, кн.**
 37, 53
- Попова Татьяна Васильевна**
 199, 312
- Порта Хосе**
 42
- Потебня Александр Афанасьевич**
 177
- Потемкин Григорий Александрович**
 270
- Прайс Джон**
 43
- Прево Жермен**
 80
- Прокофьев Сергей Сергеевич**
 32, 36, 52, 53, 63, 80, 105, 144, 150,
 177, 179, 194, , 294, 295, 297, 298,
 301, 312
- Протазанов Яков Александрович**
 48
- Пруст Марсель**
 23, 281
- Прянишников Илларион Михайлович**
 194
- Пугачёва Клавдия Васильевна**
 312
- Пуссен Никола**
 284
- Пушкин Александр Сергеевич**
 16, 49, 164, 177, 190, 249, 283, 298,
 310
- Пьерне Габриэль**
 22
- Пятигорский Григорий Павлович**
 45
- Р**
- Рабо Анри**
 232
- Равель Морис**
 23, 29, 31, 93, 146, 234, 274, 307
- Рамю Шарль-Фердинанд**
 38—40, 42, 71, 188, 241
- Рахманинов Сергей Васильевич**
 127, 239
- Регер Макс**
 263
- Резникова Наталья Викторовна**
 99
- Рейнхарт Вернер**
 42—44
- Рексин Дэвид**
 78
- Ремизов Алексей Михайлович**
 99
- Ремизов Николай**
 60
- Реннерт Гюнтер**
 305
- Ренуар Огюст**
 93
- Репин Илья Ефимович**
 194
- Рерих Николай Константинович**
 28—30, 194, 207

- Римская-Корсакова Надежда Николаевна**
 12, 20, 23, 25
Римская-Корсакова (Штейнберг)
Надежда Николаевна (младшая)
 17, 20
Римская-Корсакова Софья Николаевна
 23
Римские-Корсаковы
 13, 17, 19, 165
Римский-Корсаков Андрей Николаевич
 14, 20, 22, 23, 25—27, 32, 165, 194,
 197, 301
Римский-Корсаков Владимир Николаевич
 11, 15, 20, 23, 154
Римский-Корсаков Николай Андреевич
 4, 10—13, 16—20, 23, 25, 26, 37, 105,
 127, 128, 146, 164, 165, 191, 192, 194,
 197, 199, 204, 205, 231, 232, 234, 236,
 238—240, 264, 312
Рихтер Агнесса
 6
Рихтер Николай Иванович
 12, 20
Рождественский Геннадий Николаевич
 241, 245, 313
Роже-Дюкасс Жан (Roger-Ducasse Jean)
 160
Розанов Василий Васильевич
 279, 281
Розбауд (Росбауд) Ханс
 308
Розенталь Мануэль
 82
Ролан-Манюэль (Манюэль Леви) Алексис
 74, 75, 269, 274—279, 286, 287, 302
Романов Борис Григорьевич
 32
Росси Нино
 35, 39
Роуз Билли
 80
Рубинштейн Антон Григорьевич
 4, 10
Рубинштейн Аргур
 25, 44
Рубинштейн Ида Львовна
 61, 62, 66, 223, 230, 287, 302
Руднева Анна Васильевна
 200
Руже де Лиль Клод Жозеф
 44
- Руссель Альбер**
 274
Руссо Жан-Жак
 276
Рябушкин Андрей Петрович
 194
- С**
- Савенко Светлана Ильинична**
(Savenko Svetlana)
 213, 230, 240, 292, 302, 313, 314
Саймон Чарльз
 94
Сальери Антонио
 297
Сампл Джеймс
 77
Санин (Шёнберг) Александр Акимович
 32
Сантварас Стасис
 4
Сати Эрик
 35
Сахаров Иван Петрович
 33
Сезар Клиффорд (Caesar Clifford)
 231, 314
Селиванов Кондратий
 168
Сен-Жон Перс
 23
Сергеев Андрей
 96
Сергеев Николай Григорьевич
 48, 240, 241
Серов Александр Николаевич
 10
Серов Валентин Александрович
 24
Серт Хосе Мария
 93
Сибелиус Ян
 99, 250, 251
Сигер Элен Бьюкенен
 102
Сименон Жорж
 187
Скарлатти Доменико
 65
Скрябин Александр Николаевич
 23, 146, 169, 170, 271, 279, 282

- Смирнов Валерий Васильевич
18, 166, 194
- Смит Джон Стаффорд
77
- Снеткова Александра Петровна
8
- Соловьев Николай Феопемптович
10
- Софокл
59, 278
- Спенсер Эмиль
193
- Сталин Иосиф Виссарионович
99, 273
- Старк Эдуард Александрович
5, 312
- Стасов Владимир Васильевич
12, 238, 239
- Стеллецкий Дмитрий Семенович
194
- Стравинская Анна Кирилловна
3, 4, 6, 17, 37, 38, 41, 54, 74
- Стравинская Вера Артуровна (де Боссе-Судейкина В.А., Stravinsky Vera)
48, 51, 54, 63, 65, 73, 75, 77, 81, 86,
101, 102, 104, 211, 269, 290, 303, 305,
315
- Стравинская (Носенко)
Екатерина Гавриловна
6, 14, 16, 34, 54—56, 68, 73, 74, 269,
270, 303
- Стравинская Екатерина Юрьевна (Китти)
74
- Стравинская Елена Алексеевна
8
- Стравинская Ксения Юрьевна
98, 100—103, 289, 312
- Стравинская-Мандельштам Людмила
Игоревна, Мика, Микушка
16, 31, 40, 73, 74
- Стравинская-Марион Милена Игоревна
16, 32, 67, 73, 74, 76, 103, 303
- Стравинская Татьяна Юрьевна
55
- Стравинский Гурий Федорович
4, 6, 8, 9, 24, 41, 167
- Стравинский Роман Федорович
4, 9
- Стравинский Святослав (Сулима)
Игоревич, Светик, Нини
16, 31, 40, 55, 67, 68, 76, 264, 303
- Стравинский Федор Игнатъевич
3—12
- Стравинский Федор Игоревич, Федор,
Федик, Федя
16, 31, 54, 55, 67, 74, 76, 86, 93, 103
- Стравинский Юрий Федорович
4, 54, 55
- Стравинский Ян
4
- Строци-Печич Бела
44
- Строци-Печич Майя
44
- Струве Николай Густавович
44, 45
- Сувчинская Марианна Львовна, Марианна
80, 304
- Сувчинский Петр Петрович
26, 43, 49, 51, 53, 75, 80, 82, 91—97,
100—102, 240, 269, 274, 275, 277,
279, 298, 300—310, 313
- Судейкин Сергей Юрьевич
48
- Сюрваж Леопольд
49
- Сэнгриа Шарль-Альбер
33, 71, 74, 223
- Т
- Таиров Александр Яковлевич
48
- Таллис Томас
91, 163
- Танеев Сергей Иванович
202
- Тансман Александр
79
- Тартини Джузеппе
254
- Тарускин Ричард (Taruskin Richard)
167, 168, 190, 191, 194, 196, 197, 199,
200, 202, 205, 208, 232, 234, 237—
239, 245, 314
- Твен Марк (Клеменс, Сэмюэл Ленгхорн)
303
- Тер-Арутюнян Рубен
97
- Тименчик Роман Давидович
271
- Толстой Лев Николаевич
281, 285, 310

Томас Дилан
87, 88, 136, 143, 227

Торн Питер ван ден (Toorn Pieter van den)
203, 315

Тох Эрнст
80

Трубецкой Николай Сергеевич
301

Тулуз-Лотрек Анри де
78

Тцара Тристан (Розеншток Сами)
174

У

Уайт Эрик Уолтер (White Eric Walter)
62, 237, 238, 315

Уайтмен Пол
80

Уилсон Роберт
155

Уоткинс Гленн (Watkins Glenn)
258, 260

Успенский Николай Дмитриевич
201, 313

Ф

Фалья Мануэль де
273

Филипп Исидор
52, 53

Филиппо М. (Philippot M.)
306

Филиппов Тертий (Терций, Терентий) Иванович
14

Финдейзен Николай Федорович
28

Фиттельберг Гжегож
48, 49

Фойгт Эрнест
77

Фокин Михаил Михайлович
21, 22, 24, 25, 36, 50, 155, 156, 213, 231, 273

Фокина Вера Петровна
22

Фома Аквинский
41, 284, 285, 313

Фриксей Ференц (Fricsay Ferenc)
305

Фюрстенберг Макс Эгон, кн.
92

Х

Хаксли Олдос
99, 144, 147, 220, 258, 281

Хармс (Ювачев) Даниил Иванович
296, 313

Хачатурян Карен Суренович
98, 270

Хейзе Пауль
263

Хёйзинга Йохан
299, 300, 313

Хемингуэй Эрнест
71

Хендл Уолтер
82

Хиндемит Пауль
72, 80, 82, 144, 276, 278, 282

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович)
177, 311

Хогарт Уильям
83, 85

Холодовский Кирилл Григорьевич
4

Холопов Юрий Николаевич
36

Холопова Валентина Николаевна
36, 105, 107, 115, 138, 203, 206, 313

Хорн Мерилин
102

Хоукс Ральф
84, 85

Хренников Тихон Николаевич
95, 98, 268

Худынцева
3

Хьерульф Халфдан
210

Ц

Циммерман Ханс Вернер (Zimmermann Heinz Werner)
274, 275—277, 280, 281, 286, 315

Чайковский Петр Ильич, дядя Петя
4, 6, 8, 18, 48, 49, 61, 76, 77, 80—82, 144, 154, 157, 158, 191, 197, 212—214, 230, 231, 240—243, 245—247, 249, 250, 264, 270, 271, 279, 282

- Чекетти Энрико
25
- Черепнин Николай Николаевич
21, 74
- Черни Карл
83
- Чернышевский Николай Гаврилович
279
- Честертон Гилберт Кит
276
- Ш**
- Шаляпин Фёдор Иванович
22, 232, 234
- Шанель Габриэль (Коко)
47
- Шараф Ирен
70
- Шахназарова Нелли Григорьевна
284, 313
- Шекспир Уильям
41, 71, 87, 143, 251
- Шёнберг Арнольд
72, 79, 84, 88, 139, 150, 161, 170,
179, 187, 225, 271, 276, 280, 282,
290, 291, 294, 298, 307
- Шёнбергер Элмер (Schönberger Elmer)
284, 314
- Шереметев Александр Дмитриевич
20
- Шерхен Герман
301
- Шестов Лев (Шварцман Лев Исаакович)
281
- Шефнер Андре (Schaeffner André)
64, 303
- Шилкрет Натаниэль
79
- Шиллер Иоганн Фридрих
294
- Шлёцер Борис Федорович
69, 273
- Шмитт Флоран
29, 41, 69
- Шнитке Альфред Гарриевич
206, 257, 298, 313
- Шопен Фридерик
21, 230, 231, 281
- Шопенгауэр Артур
281
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич
144, 150, 153, 294
- Штейнберг Максимилиан Осеевич
17, 20, 21, 30, 232, 271, 273
- Штокхаузен Карлхайнц
290, 301, 307, 308
- Штраус Рихард
18, 179, 271, 278
- Штрекер Вилли
74, 276, 309
- Шуберт Франц
78, 93, 232, 281, 291, 310
- Шуман Роберт
266, 310
- Шютц Генрих
89, 161, 258
- Э**
- Эберт Карл
85
- Эванс Мерл
78
- Эверарди Камилло
5
- Элиот Томас Стернс
96, 97, 100, 186
- Эррасуриц Эухения
39, 40, 43
- Эрхардт Людвик (Erhardt Ludwik)
4, 312
- Эссерт Берта Самойловна
5, 7
- Ю**
- Юдина Мария Вениаминовна
26, 43, 97, 98, 220, 312
- Юргенсон Борис Петрович
28, 36, 37, 191, 210, 240
- Юргенсон Григорий Петрович
28
- Юшкевич Антон (Jusckiewicz Anton)
200
- Я**
- Яковлева-Шапорина Любовь Яковлевна
273
- Янакопулос Вера
36
- Янссен Вернер
78, 79
- Ярнфельт Армас
250
- Ястребов Василий Васильевич
12, 13, 18, 313

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	1
Глава I. Curriculum vitae	3
Глава II. Универсалии стиля	105
Глава III. Универсалии жанра	153
Глава IV. Слово	164
Глава V. Фольклор	190
Глава VI. Заметки о творческом процессе	211
Глава VII. Об обработках Стравинского	230
Глава VIII. Стравинский — литератор	267
Глава IX. Музыка Стравинского в стилистическом пейзаже эпохи ..	292
Приложение. Стравинский и Сувчинский	301
Список цитированных источников	311
Именной указатель	316

Книжное издание

Светлана Ильинична Савенко

Мир Стравинского

Редактор А.Л.Бретаницкая

Художник М.Л.Цветкова

Компьютерная верстка и макет Е.А.Воронова

Корректоры Г.К.Кириченко и А.В.Пименова

Технический редактор О.В.Кузнецова

Форм. бум. 70x100 1/16

Уч.-изд. л. 22,5

Печ. л. 20,5

Тираж 1000

Изд. № 10413

Цена договорная

Издательский дом «Композитор»
103006 Москва К-6, Садовая-Триумфальная ул., д. 14/12.